



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO



Universidad de Oviedo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Dottorato di ricerca in
STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI
XXXIV Ciclo

Programa de Doctorado en
INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS

*LA POESIA SPAGNOLA POSTMODERNA:
CANONE, RICEZIONE E MEDIA DIGITALI*

*LA POESÍA ESPAÑOLA POSTMODERNA:
EL CANON, LA RECEPCIÓN Y LOS MEDIOS DIGITALES*

Relatrici / Directoras de tesis:

Chiar.ma Prof.ssa / Dra. Profra. Marina Bianchi

Chiar.ma Prof.ssa / Dra. Profra. Araceli Iravedra Valea

Tesi di / Tesis de:
Ambra Cimardi
Matricola n. 1024554
Usuario: UO278866

ANNO ACCADEMICO BERGAMO: 2020-2021 / AÑO ACADÉMICO OVIEDO 2021/2022



AUTORIZACIÓN PARA LA PRESENTACIÓN DE TESIS DOCTORAL

Año Académico Bergamo: 2020 / 2021

Año Académico Oviedo: 2021 / 2022

1.- Datos personales del autor de la Tesis		
Apellidos: CIMARDI	Nombre: AMBRA	
DNI/Pasaporte/NIE: YA9366156	Teléfono: +39 3202463930	Correo electrónico: ambra.cimardi@unibg.it

2.- Datos académicos	
Programa de Doctorado cursado: STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI (Università degli Studi di Bergamo) INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS (Universidad de Oviedo)	
Órgano responsable: TESI IN CO-TUTELA / TESIS EN COTUTELA Università degli Studi di Bergamo / Universidad de Oviedo	
Departamento/Instituto en el que presenta la Tesis Doctoral: Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere (Università degli Studi di Bergamo) Departamento de Filología Española	
Título definitivo de la Tesis	
Español/Otro Idioma: La poesía española postmoderna: canone, ricezione e media digitali La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales	Inglés: Spanish contemporary poetry: canon, reception theory and digital media
Rama de conocimiento: Literatura española / Artes y Humanidades	

3.- Autorización del Director/es y Tutor de la tesis	
D/D ^a : MARINA BIANCHI	DNI/Pasaporte/NIE: YB2307109
Departamento/Instituto: DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE (UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO)	
D/D ^a : ARACELI IRAVEDRA VALEA	DNI/Pasaporte/NIE: 10881033D
Departamento/Instituto/Institución: DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)	
Autorización del Tutor de la tesis	
D/D ^a : ARACELI IRAVEDRA VALEA	DNI/Pasaporte/NIE: 10881033D
Departamento/Instituto: DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)	



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Autoriza la presentación de la tesis doctoral en cumplimiento de lo establecido en el Art. 32 del Reglamento de los Estudios de Doctorado, aprobado por el Consejo de Gobierno, en su sesión del día 20 de julio de 2018 (BOPA del 9 de agosto de 2018)

Bergamo / Oviedo, a 16 de septiembre de 2021

Director/es de la Tesis

IRAVEDRA
VALEA
ARACELI -
10881033D
Firmado digitalmente
por IRAVEDRA VALEA
ARACELI - 10881033D
Fecha: 2021.06.06
15:43:19 +02'00'

Fdo.:

Tutor de la Tesis

IRAVEDRA
VALEA
ARACELI -
10881033D
Firmado digitalmente
por IRAVEDRA VALEA
ARACELI - 10881033D
Fecha: 2021.06.06
15:43:19 +02'00'

Fdo.:



Dra. Marina Bianchi

Marina Bianchi

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO
EN STUDI UMANÍSTICI TRANSCULTURALI / INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma:	Inglés:
La poesia spagnola postmoderna: canone, ricezione e media digitali	Spanish contemporary poetry: canon, reception theory and digital media
La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales	

2.- Autor	
Nombre: AMBRA CIMARDI	DNI/Pasaporte/NIE: YA9366156
Programa de Doctorado:	
STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI (Università degli Studi di Bergamo)	
INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS (Universidad de Oviedo)	
Órgano responsable:	
TESI IN CO-TUTELA / TESIS EN COTUTELA Università degli Studi di Bergamo / Universidad de Oviedo	

RESUMEN (en español)

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la obra de seis autores que consideramos se encuentran entre los más representativos de las diferentes poéticas surgidas en España en los últimos cincuenta años: Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna y Luis García Montero son los protagonistas de algunas de las principales corrientes del tardofranquismo y de la España de la transición; Jorge Riechmann se encuentra a medio camino entre la poesía de la transición y las nuevas generaciones que surgen en una democracia ya plenamente asentada; Elena Medel y Raquel Lanseros pertenecen a la última generación consolidada de la poesía española.

Mediante el análisis de la obra de estos escritores, a partir de las teorías sobre la postmodernidad y haciendo hincapié en el vínculo que se establece entre el poeta y el lector, nuestro objetivo es mostrar cómo la poesía española contemporánea se orienta cada vez más hacia una crítica común de los males del "capitalismo tardío", término creado por Ernest Mandel para describir el sistema económico-social actual, caracterizado por la globalización, el consumismo, el desarrollo tecnológico, el individualismo y la deshumanización, donde la acumulación del capital es el objetivo principal. En la actualidad, el lector desarrolla un papel cada día más central: junto con el escritor, participa activamente en la formación del significado, lo condiciona y al mismo tiempo modifica su conocimiento y visión del mundo gracias a la poesía. Para difundir su mensaje, los poetas implican a los receptores en el proceso creativo, con la esperanza de generar una comunidad interpretativa crítica con la realidad, cada vez más amplia y fuerte, que sustituya a la deshumanizada promovida por los medios digitales. En nuestra tesis, nos centramos también en la compleja relación entre el mundo poético y las nuevas redes de comunicación, tema que nos lleva a reflexionar sobre cómo está cambiando el concepto de canon o, más bien, los procesos de formación del mismo. Si los escritores de nuestro tiempo tienden a expresar su oposición al ciberespacio y a las nuevas tecnologías, en realidad el género lírico está cada vez más integrado y determinado por la dimensión virtual en un círculo complejo donde la voluntad de difundir las propias ideas se opone y al mismo tiempo se funde con las dinámicas económico-comerciales desarrolladas en



la web. La red condiciona la formación del panorama de las últimas décadas, que es cada día más fragmentario y complejo; y sobre todo los escritores emplean este medio para darse a conocer, superando todo tipo de fronteras y complicando aún más la sistematización del horizonte lírico.

Por último, al final de la tesis, incluimos una pequeña selección de textos de los autores estudiados en traducción italiana que favorece el intercambio cultural entre nuestra realidad y la española.

RESUMEN (en Inglés)

In this thesis we focus on the work of six authors we consider the most representative of the different Spanish poetries in the last fifty years: Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna and Luis García Montero are the protagonists of the main currents of the late twentieth century; Jorge Riechmann is between the Poetry of the Transition and the new generations; Elena Medel and Raquel Lanseros belong to the more recent panorama.

By analysing the work of these writers, based on theories of postmodernity and emphasising the link established between the poet and the reader, our aim is to show how contemporary Spanish poetry is increasingly oriented towards a common critique of the evils of “late capitalism”, an expression created by Ernest Mandel to describe the current economic-social system characterised by globalisation, consumerism, technological development, individualism and dehumanization, where the accumulation of capital is the main objective. Today, the reader plays an increasingly central role: together with the writer, he or she actively participates in the formation of meaning, conditions it and at the same time modifies his or her knowledge and vision of the world thanks to poetry. In order to spread their message, poets involve the receivers in the creative process, in the hope of generating an interpretative community critical of reality, ever wider and stronger, to replace the dehumanized one promoted by the digital media. In our thesis, we also focus on the complex relationship between the poetic world and the new communication networks, a subject that leads us to reflect on how the concept of the canon, or rather the processes of canon formation, is changing. If the writers of our time tend to express their opposition to cyberspace and the new technologies, in reality, the lyric genre is increasingly integrated and determined by the virtual dimension in a complex circle where the will to disseminate one's own ideas opposes and at the same time merges with the economic-commercial dynamics developed on the web. Internet conditions the formation of the panorama of the last decades, which has become increasingly fragmentary and complex; and above all, writers use this medium to make themselves known, overcoming all kinds of frontiers and further complicating the systematisation of the lyrical horizon.

Finally, at the end of the thesis, we include a small selection of texts by the authors studied in Italian translation, which favours the cultural exchange between our reality and the Spanish one.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO
EN STUDI UMANÍSTICI TRANSCULTURALI / INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**

ÍNDICE

Introduzione	13
Introducción	21
1. La poesía española de las últimas décadas a través de las antologías: desde los novísimos hasta hoy	29
1.1. Los novísimos	29
1.2. Los años setenta	34
1.2.1. Las primeras aproximaciones antológicas	34
1.2.2. Otros trabajos sobre el panorama de los años setenta	40
1.3. De <i>Poesía española, 1982-1983</i> a <i>Postnovísimos</i>	45
1.4. La poesía de la experiencia, dos antologías: <i>La generación de los ochenta</i> y <i>Fin de siglo</i>	52
1.5. Nuevas formas de “compromiso postmoderno”	56
1.6. Breve resumen de los últimos treinta años: <i>El último tercio de siglo (1968-1998)</i>	60
1.7. El cambio de siglo: los años 2000	65
2. La postmodernidad: un enfoque teórico	83
2.1. ¿Estamos en una nueva época?	83
2.2. El desarrollo tecnológico y la transición económica: el sistema de la sobreproducción y del sobreconsumo	86
2.3. La crisis medioambiental: ¿antropoceno o capitoloceno?	92
2.4. Los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías y el desmoronamiento de la identidad	97
2.5. Internet y las nuevas redes sociales: la pérdida de los vínculos	103
3. Luis Antonio de Villena	111
3.1. Apuntes sobre la poética y trayectoria creativa de Luis Antonio de Villena	111
3.2. Primera etapa: <i>Sublime solárium</i> , <i>Syrtes</i> y <i>El viaje a Bizancio</i>	117
3.3. Segunda etapa: <i>Hymnica</i> y <i>Huir del invierno</i>	120
3.4. Tercera etapa: <i>La muerte únicamente</i> y <i>Como a lugar extraño</i>	123
3.5. Cuarta etapa	127
3.5.1. <i>Marginados</i> y <i>Asuntos de delirio</i> : los individuos transparentes	127

3.5.2. <i>Celebración del libertino y Los gatos príncipes: la exaltación de la heterodoxia</i>	132
3.5.3. <i>Las herejías privadas: juventud, marginación y heterodoxia</i>	136
3.5.4. <i>Desequilibrios y Caídas de imperios: inflexión</i>	139
3.6. <i>La prosa del mundo, Proyecto para excavar una villa romana en el páramo, Imágenes en fuga de esplendor y tristeza</i>	141
3.7. <i>Grandes galeones bajo la luz lunar</i>	149
4. Andrés Sánchez Robayna	153
4.1. Apuntes sobre la poética de Andrés Sánchez Robayna	153
4.2. Trayectoria creativa	158
4.3. Primera etapa: <i>Día de aire, Clima, Tinta, La roca</i>	162
4.4. Segunda etapa: <i>Palmas sobre la losa fría, Fuego blanco, Sobre una piedra extrema, Inscripciones</i>	168
4.5. Tercera etapa: <i>El libro, tras la duna, La sombra y la apariencia, Por el gran mar</i>	179
5. Luis García Montero	187
5.1. Apuntes sobre la poética de Luis García Montero	187
5.2. Trayectoria creativa	191
5.3. Primera etapa	197
5.3.1. <i>Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn: el yo poético detective</i>	197
5.3.2. <i>Tristia, El jardín extranjero y Diario cómplice: amor vincit omnia</i>	201
5.4. Segunda etapa	205
5.4.1. <i>Las flores del frío, Habitaciones separadas, Quedarse sin ciudad: hielo y ausencia</i>	205
5.4.2. <i>Completamente viernes: el regreso al amor</i>	211
5.5. Tercera etapa	213
5.5.1. <i>La intimidad de la serpiente, Vista cansada y Un invierno propio: la edad de la conciencia</i>	213
5.5.2. <i>Balada en la muerte de la poesía</i>	220
5.5.3. <i>A puerta cerrada</i>	224
5.5.4. <i>No puedes ser así (breve historia del mundo)</i>	227

6. Jorge Riechmann	233
6.1. Apuntes sobre la poética de Jorge Riechmann	233
6.2. Trayectoria creativa	236
6.3. Los años ochenta: de <i>El miedo horizontal</i> a <i>Figuraciones tuyas</i>	243
6.4. 1987: <i>Cuaderno de Berlín</i>	246
6.5. Los últimos años ochenta y los primeros años noventa: de <i>Material móvil</i> a <i>El corte bajo la piel</i>	249
6.6. 1997: <i>El día que dejé de leer El País</i>	252
6.7. <i>Desandar lo andado</i> y sus apéndices: <i>Un zumbido cercano</i> y <i>Conversaciones entre alquimistas</i>	255
6.8. Primeros años 2000: <i>La estación vacía, Muro con inscripciones, Poema de uno que pasa, Ahí te quiero ver</i>	258
6.9. 2004: <i>Anciano ya y no nato todavía</i>	262
6.10. 2006: <i>Poesía desabrigada</i>	264
6.11. 2007-2008: <i>Como se arriman las salamanquesas</i> y <i>Puente de hielo</i>	265
6.12. 2008-2014: <i>Rengo Wrongo</i> e <i>Historias del señor W.</i>	268
6.13. 2010-2021: La última década de Riechmann. Amor, respeto y ecología	272
6.13.1. <i>De Las artes de lo imposible</i> a <i>Z</i>	272
6.13.2. <i>Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)</i>	279
6.13.3. <i>Grafitis para neandertales</i>	282
7. Elena Medel	285
7.1. Apuntes sobre la poética y trayectoria creativa de Elena Medel	285
7.2. <i>Mi primer bikini</i>	288
7.3. <i>Vacaciones</i> y <i>Un soplo en el corazón</i>	293
7.4. <i>Tara</i>	295
7.5. <i>Chatterton</i>	299
8. Raquel Lanseros	307
8.1. Apuntes sobre la poética de Raquel Lanseros	307
8.2. Trayectoria creativa	309
8.3. Primera etapa: <i>Leyendas del promontorio, Diario de un destello, Los ojos de la niebla, Croniria</i>	311
8.4. Segunda etapa: <i>Las pequeñas espinas son pequeñas</i> y <i>Matria</i>	320

Conclusiones	329
Apéndice	331
Breve introduzione alle traduzioni	333
Breve introducción a las traducciones	337
Luis Antonio de Villena	341
Kitagawa Utamaro, noche en el mundo perecedero	341
Kitagawa Utamaro, notte nel mondo perituro	341
Aeropuerto internacional	341
Aereoporto internazionale	341
Infancias y suicidios	342
Infanzia e suicidio	342
Pétalos de memoria	343
Petali di memoria	343
Andrés Sánchez Robayna	345
Cuerpos marinos	345
Corpi marini	345
El lector	346
Il lettore	346
Signo vacío	347
Segno vacuo	347
LIII	347
LIII	347
Luis García Montero	349
Hospital de Santiago	349
Ospedale di Santiago	349
Canción impura	351
Canzone impura	351
XI	351
XI	351
En un libro de Luis Cernuda	352
In un libro di Luis Cernuda	352

Jorge Riechmann	353
Morada	353
Dimora	353
<i>[Escribo poesia]</i>	353
<i>[Compongo poesia]</i>	353
Antropófugos	354
Antropofughi	354
<i>[¿Cerebros formateados]</i>	354
<i>[Cervelli riprogrammati]</i>	354
Elena Medel	355
Cenicienta	355
Cenerentola	355
Pelecanus	355
Pelecanus	355
Duda técnica	356
Dubbio tecnico	356
A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora	356
A Virginia, madre di due figli, compagna delle elementari dell'autrice	356
Raquel Lanseros	359
La gravidez del odio	359
La gestazione dell'odio	359
Locus amoenus	360
Locus amoenus	360
Una mujer enferma	361
Una donna malata	361
Mano a mano	362
Mano nella mano	362
Bibliografía primaria	363
Obras creativas de los autores estudiados	363
Antologías citadas	367

Bibliografía secundaria	369
Referencias normativas	387
Agradecimientos	389

INTRODUZIONE

Nel 2018, il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo è stato riconosciuto di eccellenza dall'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) e inserito tra i centottanta dipartimenti scelti dal Ministero dell'Università per un finanziamento straordinario. La realizzazione della presente tesi si deve proprio a tale sovvenzione ed è parte del progetto “*Dipartimento di Eccellenza*”: *Digital Humanities e Studi sulla Traduzione*. Inoltre, si tratta di un lavoro realizzato in co-tutela con l'Università di Oviedo, città nella quale avremmo dovuto sviluppare il nostro progetto dall'inizio di gennaio del 2020 fino alla fine di giugno del medesimo anno. Purtroppo, la nostra permanenza è stata interrotta dalla pandemia di Covid-19, a fine marzo siamo rientrati in Italia e abbiamo continuato il periodo di ricerca in modo virtuale.

Per quanto riguarda l'argomento trattato in *La poesia spagnola postmoderna: canone, ricezione e media digitali*, ci proponiamo di analizzare l'opera di sei poeti contemporanei a partire dalle teorie sulla postmodernità, un concetto dibattuto sul quale proliferano studi in molteplici discipline. La maggior parte degli studiosi riconosce nelle ultime decadi del Secolo XX un cambiamento ideologico, sociale, artistico determinato dal passaggio da una economia moderna fondata sulla produzione di massa nelle fabbriche a un altro modello nel quale predomina la ricerca teoria e sistematica¹ che porta alla formazione di una realtà liquida². Il progresso tecnologico, senza freni e mal gestito, il consumismo e la globalizzazione conducono all'individualismo, alla perdita di qualsiasi tipo di vincolo e alla conseguente disumanizzazione³.

Il nostro obiettivo è mostrare come la poesia spagnola contemporanea si orienti sempre più verso una critica comune ai mali del “capitalismo tardivo”⁴ e, per fare ciò, abbiamo selezionato sei tra gli autori più rappresentativi delle differenti poetiche sviluppate nella postmodernità: Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna e Luis García Montero sono i protagonisti di alcune delle principali correnti del tardo franchismo e della Spagna

¹ Alex CALLINICOS, *Against postmodernism. A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 3.

² Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida (Liquid Modernity [2000])*, trad. di Mirta Rosemberg e Jaime Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2004.

³ Cfr. *Ibidem*.

⁴ Ernest MANDEL, *El capitalismo tardío (Der Spatkapitalismus [1972])*, trad. di Manuel Aguilar Mora, con la collaborazione di Carlos Maroto e José Luis González, México, Ediciones Era, 1979.

della Transizione; Jorge Riechmann si posiziona tra la poesia della Transizione e le nuove generazioni che affiorano in una democrazia pienamente consolidata; Elena Medel e Raquel Lanseros appartengono al panorama più recente.

Se la maggior parte degli accademici riconosce esclusivamente la tradizionale dicotomia *mimesis-poesis* per risolvere la complessità del panorama lirico attuale, Marina Bianchi osserva la presenza di un terzo orientamento dell'*ars poetica* e della sua relazione con il mondo e scrive:

Nonostante sia indubbia l'esistenza e la vigenza delle due concezioni opposte [*poiesis* e *mimesis*], crediamo che la situazione sia più complessa e preferiamo descrivere la letteratura di ogni epoca riferendoci a tre linee che a volte si succedono e altre convivono: la purezza e l'estetismo dell'arte per l'arte di coloro che si allontanano dal riferimento al mondo sensibile per creare universi alternativi; l'intimismo dei poeti che propendono verso l'emozione privata e la profondità riflessiva che sorge osservando l'universo dalla propria individualità; lo sguardo critico del realismo di coloro che vogliono trasmettere una testimonianza della realtà collettiva che li circonda⁵.

Anche se nell'opera di ogni autore è sempre possibile identificare una linea preponderante che consente di collocarlo o escluderlo dalle differenti correnti, è necessario considerare che i poeti intraprendono molteplici direzioni lungo la loro traiettoria creativa, giungendo talvolta alla fusione delle linee che si accentua nel nuovo millennio. La stessa Bianchi afferma che:

[...] Non bisogna dimenticare che non si tratta di categorie rigide e chiuse, poiché la realtà è il punto di partenza comune a tutte e tre le tendenze, così come tutte propongono opere aperte a molteplici possibilità interpretative, che suggeriscono senza dire completamente, che parlano dell'autore senza limitarsi ai dati biografici, che scaturiscono dal mondo sensibile senza farne l'unico soggetto possibile e che danno voce a un universo personale di simboli che nascondono e rivelano a un tempo. La flessibilità della classificazione presuppone che gli obiettivi di ogni corrente siano ugualmente versatili, smentendo così l'associazione della linea dell'arte per l'arte con la mancanza di impegno etico, dell'intimismo con la trasmissione di mere emozioni private e del realismo con la denuncia⁶.

Il nostro lavoro si apre con l'analisi delle principali antologie programmatiche e panoramiche pubblicate negli ultimi cinquant'anni che, d'accordo con Araceli Iravedra,

⁵ Marina BIANCHI, *De la modernidad a la postmodernidad: vanguardia y neovanguardia en España*, Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 24.

⁶ *Ivi*, p. 25.

consideriamo come “documenti storiografici di primaria importanza per lo studio della poesia spagnola del ventesimo e ventunesimo secolo”. Si tratta di un genere di libri che, oltre a funzionare come “strumenti interpretativi di una realtà ancora in formazione” incidono sulla stessa: “condizionano e intervengono nella riconfigurazione del campo letterario” determinando le aspettative dei lettori⁷. Le antologie programmatiche sono editate in tempo reale, si distinguono per la loro vocazione militante e mostrano la poesia nel bel mezzo del suo sviluppo; le panoramiche pretendono di rappresentare la situazione lirica di un determinato periodo storico quando esiste già una certa distanza temporale che permetta una lettura più concreta⁸ e favorisca la sistematizzazione di quanto è descritto⁹. Oltre a concentrarci sull'evoluzione del panorama lirico dagli anni Settanta a oggi e sulle diverse proposte di sistematizzazione, il nostro obiettivo è mostrare come i sei autori studiati si integrino in esso, evidenziando il loro consolidamento nella scena poetica e come varia la loro posizione nel canone che si sta costruendo. Consideriamo di fondamentale importanza osservare il progresso del loro lavoro creativo, come è percepito dalla critica, e la relazione che si stabilisce tra la loro scrittura e la realtà letteraria circostante. In questa sezione proponiamo quindi una riflessione iniziale sullo sviluppo della traiettoria artistica degli autori analizzati, che è approfondita dal capitolo 3 all'8, dove esploriamo l'opera completa di ogni scrittore a partire dalle teorie sulla postmodernità. Tale concetto si studia più nel dettaglio nel secondo capitolo, nel quale le principali problematiche contemporanee sono introdotte da una prospettiva transdisciplinare, e che costituisce la base teorica su cui si basa il nostro lavoro (mentre la prima sezione fornisce la base storiografica). Crediamo che il riferirci a teorie di diversi campi, soprattutto il letterario, il filosofico, lo storico, l'artistico e il sociologico, ma anche l'ambito psicologico, antropologico e in alcuni casi l'economico, non solo abbia arricchito il nostro lavoro, ma abbia anche rispettato lo spirito dei corsi di dottorato a cui siamo iscritti, che mirano a formare ricercatori in una vasta gamma di discipline, principalmente umanistiche.

⁷ Araceli IRAVEDRA, “La construcción historiográfica de la generación deshabitada: una mirada desde las antologías poéticas”, *Revista de Literatura*, n. 167, 2022, in stampa.

⁸ Preferiamo parlare di ‘lettura concreta’ rispetto a ‘oggettiva’ in quanto, d'accordo con José Francisco Ruiz Casanova, crediamo che il raggiungimento dell'imparzialità da parte degli antologisti sia utopico: durante il loro lavoro intervengono molteplici fattori che li condizionano, esiste sempre una certa soggettività (José Francisco RUIZ CASANOVA, *Anthologos. Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 63-64).

⁹ *Ivi*, pp. 66-67; pp. 130-139.

Il capitolo 3 è dedicato a Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951), che si associa inizialmente all'estetica veneziana e, a partire dal terzo libro, accentua gradualmente l'intimismo che prevale, nonostante brevi momenti realisti. Attraverso un io lirico eclettico e ribelle, il madrilenò rende universale la sua esperienza personale, si oppone alla norma vigente e, mescolando la realtà con la finzione, trasporta il lettore a una nuova dimensione sovversiva: quella del Dis-Ordine. Nel capitolo successivo, ci concentriamo sul principale autore della corrente metafisico-minimalista che ha origine negli anni Settanta: Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952). Durante la sua traiettoria artistica, il poeta canario transita dalla "sperimentazione metalinguistica sulla natura del segno"¹⁰ verso un'indagine della realtà umana sempre più autobiografica, che si consolida nel 2002 con la pubblicazione di uno delle sue ultime opere intitolata *El libro, tras la duna*¹¹. Il terzo poeta della Transizione preso in esame nella nostra tesi è Luis García Montero (Granada, 1958). Si tratta del principale esponente dell'*Otra sentimentalidad*, gruppo granadino degli anni Ottanta la cui poesia converge nella poesia dell'esperienza¹². Nel quinto capitolo esploriamo la scrittura realista dell'autore andaluso che, negli ultimi libri, si apre a un intimismo meditativo più intenso: la voce poetica matura con il tempo e, partendo dall'indagine morale, formula una critica sempre nuova alla realtà urbana del nostro tempo. La sesta sezione si concentra sull'opera di Jorge Riechmann (Madrid, 1962) che è uno dei maggiori esponenti del realismo *comprometido* degli anni Novanta. La traiettoria del madrilenò, nel quale la *mimesis* e la *poiesis* si alternano –anche se prevale la prima– e si fondono in alcuni libri, si definisce con l'immagine di una spirale¹³. Gli ultimi capitoli della tesi sono dedicati a due autrici più giovani che pensiamo siano tra le figure più rappresentative dell'ancora poco definito panorama lirico recente: nella settima sezione, approfondiamo l'opera di Elena Medel (Cordova, 1985); nell'ottava, quella di Raquel Lanseros (Leon, 1973). La prima inizia a pubblicare a soli sedici anni ed è il nome maggiormente presente nelle antologie del

¹⁰ Pablo ROMERO VELASCO, "Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 27, 2018, trad. nostra, p. 991.

¹¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, Barcelona, Pre-Textos, 2002.

¹² Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 16.

¹³ Araceli IRAVEDRA, "Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 695, novembre 2004, p. 16; Alberto GARCIA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., Madrid, UNED, 2014, edizione digitale, Isbn elettronico 978-84-362-6835-5, pp. 146-147.

nuovo secolo. La sua poetica è caratterizzata da un estetismo che si riduce nel tempo progredendo verso l'intimismo, senza mai sparire completamente. La seconda scrittrice, invece, è una delle autrici che, anche se in Spagna ha avuto un successo più discreto e travolgente, ha conquistato una risonanza notevole al di fuori delle frontiere peninsulari; Lanseros propone una riflessione sulla realtà contemporanea filtrata attraverso la sua intimità.

Se la maggior parte degli studiosi tendono a concentrarsi sulle differenze tra le diverse voci del panorama contemporaneo, la nostra intenzione è porre l'accento sui punti in comune senza dimenticarci delle peculiarità di ogni autore. Tutti i poeti analizzati presentano una profonda riflessione sulla liquefazione vigente nell'attualità che si consolida con il passare del tempo e diventa uno degli argomenti principali con l'avvento di Internet che invade le molteplici sfere della vita umana, compresa la poesia. Se a livello tematico gli scrittori del nostro tempo sembrano opporsi al mondo virtuale, in realtà il genere lirico è sempre più integrato e determinato dalla dimensione virtuale, in un circolo dove la volontà di diffondere le proprie idee si scontra e allo stesso tempo si fonde con le dinamiche economico-sociali sviluppate nel mondo del web. La rete condiziona la formazione del panorama delle ultime decadi che è sempre più frammentario e complesso; e, soprattutto, gli scrittori utilizzano questo mezzo per farsi conoscere superando ogni tipo di frontiera e complicando sempre di più la sistematizzazione dell'orizzonte poetico. Oltre a dimostrare l'orientamento della poesia spagnola postmoderna verso una condanna del periodo storico attuale, nella nostra tesi offriamo una riflessione su come sta cambiando il concetto di canone –o meglio i processi di formazione del canone– e sulla complessa relazione tra il mondo lirico e quello dei nuovi media digitali riflesso sempre più nei testi degli autori contemporanei. In modo diverso, i poeti che abbiamo preso come oggetto di studio si relazionano alla tecnologia e indagano le sue molteplici sfaccettature, rivolgendosi direttamente al lettore per sensibilizzarlo sui suoi effetti negativi. Il rapporto scrittore-recettore è un altro aspetto che approfondiamo durante l'analisi dei testi selezionati, convinti che, nella postmodernità, il significato del testo non sia più ricercato *nell'intentio auctoris* o *nell'intentio operis*, bensì nell'*intentio lectoris*¹⁴.

¹⁴ Umberto Eco identifica l'esistenza di tre tipologie di interpretazione: la prima si basa sullo studio dell'*intentio auctoris*, cioè sull'analisi del messaggio dell'autore; la seconda sul concetto di *intentio operis* considerata come ciò che il testo vuole trasmettere; e la terza sull'*intentio lectoris*, cioè sul processo di

Nelle conclusioni, offriamo infine una rapida rilettura del punto al quale siamo giunti concentrandoci sulla teoria della ricezione. Il lettore occupa un ruolo centrale: insieme all'autore, partecipa attivamente alla formazione del significato, condizionandolo e modificando allo stesso tempo la sua conoscenza e visione del mondo grazie alla poesia. Per diffondere il loro messaggio, i poeti coinvolgono sempre più i destinatari nel processo creativo, nella speranza di generare una comunità interpretativa critica della realtà, sempre più ampia e forte, per sostituire quella disumanizzata promossa dai *mass media*. Tutti gli scrittori studiati stimolano le capacità cognitive dei loro lettori e li rendono consapevoli di un altro mondo possibile basato sull'abolizione di qualsiasi tipo di categorizzazione e sulla libertà di essere se stessi nel rispetto degli altri. La poesia salva gli individui dagli aspetti negativi del nostro tempo, permette loro di avvicinarsi alla dimensione più intima della realtà e di sviluppare uno spirito critico.

Infine, l'ultima parte del nostro lavoro consiste in una breve raccolta di testi degli autori studiati in traduzione italiana, che speriamo possa essere pubblicata in futuro in una versione ampliata. Vorremmo contribuire alla diffusione della poesia spagnola contemporanea, ancora poco conosciuta nel nostro paese, e favorire il dialogo interculturale tra le due nazioni. Abbiamo scelto composizioni che mostrano lo sviluppo di ogni traiettoria creativa, la comune critica alla contemporaneità e l'idea di poesia come uno spazio 'altro' che contribuisce al recupero da parte del genere umano del vincolo con se stesso e con il mondo che lo circonda. Nella fase di trasposizione sono state messe in pratica le principali strategie apprese grazie al corso della professoressa Bianchi sulla traduzione poetica che abbiamo frequentato durante il primo anno di dottorato e grazie agli incontri organizzati nell'ambito del progetto "*Dipartimento di Eccellenza*": *Digital Humanities e Studi sulla Traduzione*.

La trasposizione è un processo creativo¹⁵ che richiede conoscenze e competenze linguistiche e letterarie, una certa sensibilità interpretativa e relazionale, insieme a saperi di natura sociologico-culturale. Il nostro obiettivo è stato quello di far "rivivere in una

lettura sviluppato nella mente del destinatario dell'opera durante la sua fruizione (Umberto ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Ariccia RM, Bompiani, 2004, p. 22).

¹⁵ Pietro TARAVACCI, *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, in Anita Fabiani, Stefania Arcara, Manuela D'Amore (coords.), *Soggetti situati*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 47-68.

cultura ospite un testo che è vivo in un'altra cultura”¹⁶ e, per questo motivo, abbiamo considerato sia fattori intrinseci al testo, al genere e alla lingua, sia aspetti relazionati con l’esperienza del mondo esterno. Ci siamo preoccupati di preservare il significato connotativo di ogni verso¹⁷, di rispettare l’io poetico originale di tutti gli autori tradotti e di produrre nel lettore italiano “qui e adesso [...] un effetto uguale o analogo a quello prodotto dal testo originale in un altro momento, in un altro luogo e in altri lettori, appartenenti a una comunità linguistica differente”¹⁸. Il procedimento seguito durante la traduzione è riassunto magistralmente nelle parole di Pietro Taravacci:

Dismessa, sobriamente, ogni velleità di una qualsiasi lingua perfetta a priori, chi traduce non potrà che partire dalla comprensione intima, direi filologica (come vuole un critico, poeta e traduttore quale José María Micó) del testo che l’ha chiamato, per ripercorrere, in parte con la consapevolezza di chi crea, in parte con l’umiltà dell’*interprete*, l’itinerario compiuto dall’opera altrui, alla ricerca ostinata e irrinunciabile ricerca, di un disegno semantico che per essere d’altri, richiede una strana ed emozionante ‘maestria’ ricostruttiva, una non comune propensione all’ascolto e alla condivisione della parola dell’altro, una rara dote di socratica *eironeia*, e, infine, l’imprescindibile obiettivo di produrre un testo letterariamente ed esteticamente credibile, condivisibile¹⁹.

Per concludere, *La poesia spagnola postmoderna: canone, ricezione e media digitali* è stata scritta in piena pandemia e in meno di tre anni, come previsto dalle disposizioni che regolano gli studi di dottorato in Italia, seguendo le norme di citazione e redazione previste per le tesi dottorali nel nostro paese. D’accordo con la tradizione italiana, la prima edizione delle opere creative dei sei autori studiati è citata unicamente la prima volta che le menzioniamo, successivamente, si considera la loro ultima versione pubblicata entro giugno del 2021 che, in molti casi, corrisponde a quella che appare nell’opera completa²⁰. Le citazioni di studi teorici di accademici stranieri si traducono in spagnolo, mentre i testi letterari sono presentati in lingua originale. È sempre stata nostra intenzione elaborare un lavoro il più preciso e completo possibile, nonostante le condizioni avverse che hanno

¹⁶ Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, “La traducción poética”, in María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1991, p. 265.

¹⁷ Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1981, pp. 10-11.

¹⁸ Esteban TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 126.

¹⁹ Pietro TARAVACCI, *op. cit.*, trad. nostra, p. 55.

²⁰ È doveroso specificare che sono state consultate le ultime edizioni di tutte le opere creative degli autori presi in esame, eccetto quella del primo libro di Luis Antonio de Villena, *Sublime solarium*. Purtroppo, non siamo riusciti a reperire una copia della riedizione del 2014 pubblicata dalla casa editrice Libros del aire.

creato molte difficoltà, soprattutto nel caso delle ricerche bibliografiche. Ci piacerebbe ringraziare le persone che ci hanno aiutato in questi mesi difficili mostrandoci il migliore lato dell'umanità e permettendoci di terminare la nostra tesi che speriamo soddisfi le aspettative dei lettori. Siamo coscienti dell'esistenza di aspetti dell'opera degli autori studiati che devono essere analizzati e speriamo di avere l'opportunità di approfondirli in futuro. *La poesia spagnola postmoderna: canone, ricezione e media digitali* è una prima approssimazione al mondo della ricerca: il cammino è ancora lungo ed è necessario percorrerlo con coraggio.

INTRODUCCIÓN

En 2018, el ANVUR (Agencia Nacional de Evaluación del Sistema Universitario y de la Investigación) le otorgó al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere de la Università degli Studi di Bergamo el reconocimiento de la “Excelencia” y lo incluyó entre los ciento ochenta departamentos seleccionados por el Ministerio de Universidades para una financiación extraordinaria. La realización de la presente tesis se debe precisamente a dicha subvención y forma parte del proyecto “*Dipartimento di Eccellenza*”: *Digital Humanities e Studi sulla Traduzione*. Además, se trata de un trabajo realizado en cotutela con la Universidad de Oviedo, en la que habríamos tenido que desarrollar nuestro proyecto desde principios de enero hasta finales de junio de 2020. Lamentablemente, nuestra estancia de investigación fue interrumpida por la pandemia de Covid-19 y, tras volver a Italia a finales de marzo de 2020, se convirtió en virtual.

Por lo que concierne al contenido de *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales*, nos proponemos analizar la obra de poetas contemporáneos a partir de las teorías sobre la postmodernidad, un concepto muy debatido sobre el que proliferan los estudios en múltiples disciplinas. La mayoría de los académicos reconoce en las últimas décadas del siglo XX un cambio ideológico, social, artístico determinado por el paso de una economía moderna fundada en la producción masiva en las fábricas hacia otro modelo en el que predomina la investigación teórica y sistemática²¹ que lleva al desarrollo de una realidad líquida²². El progreso tecnológico desenfrenado y mal gestionado, el consumismo y la globalización conducen al individualismo, a la pérdida de cualquier tipo de vínculo con uno mismo y con los demás y a la consiguiente deshumanización²³.

Nuestro objetivo es mostrar cómo la poesía española contemporánea se orienta cada vez más hacia una crítica común de los males del “capitalismo tardío”²⁴ y, para ello, hemos seleccionado seis autores entre los más representativos de las diferentes poéticas desarrolladas en la postmodernidad: Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna

²¹ Alex CALLINICOS, *Against postmodernism. A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 3.

²² Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida (Liquid Modernity [2000])*, trad. de Mirta Rosemberg y Jaime Arrambide Squirru, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2004.

²³ Cfr. *Ibidem*.

²⁴ Ernest MANDEL, *El capitalismo tardío (Der Spatkapitalismus [1972])*, trad. de Manuel Aguilar Mora, con la colaboración de Carlos Maroto y José Luis González, México, Ediciones Era, 1979.

y Luis García Montero son los protagonistas de algunas de las principales corrientes del tardofranquismo y de la España de la transición; Jorge Riechmann se encuentra a medio camino entre la poesía de la transición y las nuevas generaciones que afloran en una democracia ya plenamente asentada; y Elena Medel y Raquel Lanseros pertenecen a la última generación consolidada de la poesía española.

Si la mayoría de los académicos reconoce exclusivamente la tradicional dicotomía *mimesis-poiesis* para desentrañar la complejidad del panorama lírico actual, Marina Bianchi detecta la presencia de una tercera actitud en el *ars poetica* y su relación con el mundo exterior y escribe:

pese a que la existencia y la vigencia de las dos opuestas concepciones [*poiesis* y *mimesis*] son incuestionables, creemos que la situación es más compleja y preferimos describir la literatura de cualquier época refiriéndonos a tres líneas que a veces se suceden y otras conviven: la pureza y el esteticismo del arte por el arte de quienes se alejan de la referencia al mundo sensible para crear universos alternativos; el intimismo de los que propenden por la emoción privada y la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la individualidad; la mirada crítica del realismo de quienes quieren devolver un testimonio de la realidad colectiva que los rodea²⁵.

Si en la obra de cada autor siempre puede identificarse una línea preponderante que permite insertarlo o excluirlo de las diferentes corrientes, también hay que considerar que los poetas toman múltiples direcciones a lo largo de su trayectoria creativa llegando incluso a la fusión de líneas, fenómeno que se acentúa en el nuevo milenio. La misma Bianchi apunta:

[...] no hay que olvidar que no se trata de categorías rígidas y cerradas, debido a que la realidad es la común plataforma de arranque de las tres tendencias, lo mismo que todas ellas proponen obras abiertas a múltiples posibilidades interpretativas, que sugieren sin decir del todo, que hablan del autor sin ceñirse al dato biográfico, que manan del mundo sensible sin hacer de éste el único tema posible y que dan voz a un universo personal de símbolos que ocultan a la vez que desvelan. La flexibilidad de la clasificación supone que las finalidades de cada corriente sean igualmente versátiles, lo que invalida la asociación de la línea del arte por el arte con la falta de compromiso ético, del intimismo con la transmisión de meras emociones privadas y del realismo con el propósito de denuncia²⁶.

²⁵ Marina BIANCHI, *De la modernidad a la postmodernidad: vanguardia y neovanguardia en España*, Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 24.

²⁶ *Ivi*, p. 25.

Nuestro trabajo se abre con un análisis de las principales antologías programáticas y panorámicas publicadas en los últimos cincuenta años, que, de acuerdo con Araceli Iravedra, consideramos como “documentos historiográficos de primer orden para el estudio de la poesía española de los siglos XX y XXI”²⁷. Se trata de una clase de libros que, además de funcionar “como instrumentos interpretativos de una realidad en formación”, inciden sobre la misma, “condicionan e intervienen en la reconfiguración del campo literario”²⁸. Las antologías programáticas se editan en tiempo real, se caracterizan por cierta vocación militante y muestran la poesía en su devenir; las panorámicas pretenden representar la situación lírica de un determinado período cuando existe ya cierta distancia histórica que permite una lectura más concreta²⁹ y favorece la sistematización de lo presentado³⁰. Además de centrarnos en la evolución del panorama lírico desde los setenta hasta la actualidad y en las diferentes propuestas de sistematización, es nuestro objetivo mostrar cómo los seis autores estudiados se integran en él, evidenciando su consolidación en la escena poética a lo largo de los años y de qué modo varía su ubicación en el canon que se viene construyendo. Nos parece relevante observar el progreso de su obra creativa, tal como es percibido por la crítica, y la relación que se establece entre su escritura y la realidad literariamente circundante. En esta primera sección proponemos por ende una inicial reflexión sobre el desarrollo de la trayectoria artística de los autores analizados que se profundiza ulteriormente desde el capítulo 3 hasta el 8, donde se explora la obra completa de cada poeta a partir de las teorías sobre la postmodernidad. Este concepto se profundiza en el segundo apartado, donde las principales problemáticas contemporáneas se introducen desde una perspectiva transdisciplinaria, y que constituye la base teórica sobre la que se asienta nuestro trabajo (mientras el primero ofrece la base historiográfica). Creemos que el hecho de recurrir a teorías de diferentes ámbitos, principalmente el literario, el filosófico, el histórico, el artístico y el sociológico, pero también el psicológico, el antropológico y en algunos casos incluso el económico, no sólo

²⁷Araceli IRAVEDRA, “La construcción historiográfica de la generación deshabitada: una mirada desde las antologías poéticas”, *Revista de Literatura*, n. 167, 2022, en prensa.

²⁸*Ibidem*.

²⁹ Preferimos hablar de ‘lectura concreta’ en lugar de ‘objetiva’ ya que, de acuerdo con José Francisco Ruiz Casanova creemos que la consecución de la imparcialidad por parte de los antólogos es utópica: durante su trabajo intervienen diferentes factores que los condicionan, siempre está presente cierto elemento subjetivo (José Francisco RUIZ CASANOVA, *Anthologos. Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 63-64).

³⁰ *Ivi*, pp. 66-67; pp. 130-139.

ha enriquecido nuestro trabajo, sino que ha respetado el espíritu de los Programas de Doctorado en los que estamos matriculados, cuyo objetivo es formar investigadores en una amplia gama de disciplinas, primariamente humanísticas.

El capítulo 3 está dedicado a Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951), quien se asocia inicialmente a la estética veneciana y, a partir del tercer libro, acentúa gradualmente el intimismo, que sigue prevaleciendo a pesar de breves momentos volcados hacia el afuera de la realidad inmediata, sin renunciar nunca por completo al canto a la hermosura. A través de un yo poético ecléctico y rebelde, el madrileño convierte su experiencia personal en universal, se opone a la norma vigente y, mezclando la realidad con la ficción, lleva al lector a una nueva dimensión subversiva: la del Des-Orden. En el apartado siguiente, nos centramos en el principal autor de la corriente metafísico-minimalista desarrollada a partir de los setenta: Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952). A lo largo de su obra, el autor canario transita de la “experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo”³¹ a una investigación cada vez más autobiográfica de la realidad humana, que se consolida en 2002 con la publicación del poemario titulado *El libro, tras la duna*³². El tercer poeta analizado en nuestra tesis es Luis García Montero (Granada, 1958). Se trata del principal exponente de la otra sentimentalidad, grupo granadino surgido en los ochenta cuya obra converge o desemboca en la poesía de la experiencia³³. En el capítulo 5 exploramos la escritura realista del andaluz, que, en los últimos libros, se abre a un más intenso intimismo meditativo: el sujeto hablante madura con el tiempo y, partiendo de la indagación moral, formula una crítica siempre nueva a la realidad urbana contemporánea. El sexto apartado se centra en Jorge Riechmann (Madrid, 1962), quien es uno de los mayores exponentes del realismo comprometido de los noventa. La trayectoria del autor madrileño, en la que *mimesis* y *poiesis* se alternan –aun prevaleciendo la primera– e incluso se funden en algunos libros, se define con la imagen de una espiral³⁴. Los últimos capítulos de la tesis se dedican a dos de las poetisas más

³¹ Pablo ROMERO VELASCO, “Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 27, 2018, trad. nuestra, p. 991.

³² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, Barcelona, Pre-Textos, 2002.

³³ Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 16.

³⁴ Araceli IRAVEDRA, “Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 695, noviembre de 2004, p. 16; Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., Madrid, UNED, 2014, edición digital, Isbn electrónico 978-84-362-6835-5, pp. 146-147.

jóvenes que creemos se encuentran entre las figuras más representativas en el aún poco definido paisaje lírico reciente: en la séptima sección, profundizamos la obra de Elena Medel (Córdoba, 1985); en la octava, la de Raquel Lanseros (León, 1973). La primera empieza a publicar con solo dieciséis años y es el nombre que más reiteradamente aparece en las antologías del nuevo siglo. Su poesía se caracteriza por cierta voluntad formalista que disminuye con el tiempo en favor del intimismo, sin desaparecer nunca del todo. La segunda, en cambio, es una poeta que, aun conociendo en España una proyección más discreta y tardía, han conquistado una notable resonancia fuera de las fronteras peninsulares. Lanseros propone una reflexión sobre la realidad contemporánea a partir de su propia intimidad.

Si la mayoría de los estudios críticos tienden a poner el acento en las diferencias entre las distintas voces del panorama contemporáneo, nuestro objetivo ha sido profundizar en los puntos en común sin olvidarnos de las peculiaridades de cada autor. Todos los poetas analizados presentan una profunda reflexión sobre la licuefacción vigente en la actualidad; esta idea se consolida con el paso del tiempo y se convierte en el tema principal con la llegada de internet, que invade las múltiples esferas de la vida humana, incluida la poesía. Si, por lo general, los escritores de nuestro tiempo tienden a expresar su oposición al ciberespacio, en realidad el género poético está cada vez más integrado y determinado por la dimensión virtual en un círculo complejo donde la voluntad de difundir las propias ideas se opone y al mismo tiempo se funde con las dinámicas económico-comerciales desarrolladas en la web. La red condiciona la formación del panorama de las últimas décadas, que es cada día más fragmentario y complejo; y sobre todo los escritores emplean este medio para darse a conocer, superando todo tipo de fronteras y complicando aún más la sistematización del horizonte lírico. Además de demostrar que la poesía española postmoderna se dirige cada vez más hacia una condena del período histórico actual, en nuestra tesis ofrecemos una reflexión sobre cómo está cambiando el concepto de canon o, más bien, los procesos de formación del mismo, y sobre la compleja relación entre el mundo lírico y el de los nuevos medios digitales que se refleja cada vez más en los textos de los autores contemporáneos. De diferentes maneras, los poetas que hemos tomado como objeto de estudio se relacionan con la tecnología e investigan sus múltiples facetas, dirigiéndose directamente al lector para concienciarlo sobre sus efectos negativos. La relación escritor-receptor es otro aspecto en

el que profundizamos durante el análisis de los poemas seleccionados, convencidos de que, en la postmodernidad, ya no se busca el significado del texto en la *intentio auctoris* o en la *intentio operis*, sino en la *intentio lectoris*³⁵.

En las conclusiones ofrecemos una rápida relectura del punto al que hemos llegado desde las teorías de la recepción. En la contemporaneidad, el lector desarrolla un papel cada día más central: junto con el autor, participa activamente en la formación del significado, lo condiciona y al mismo tiempo modifica su conocimiento y visión del mundo gracias a la poesía. Para difundir su mensaje, los poetas implican a los receptores en el proceso creativo, con la esperanza de generar una comunidad interpretativa³⁶ crítica con la realidad, cada vez más amplia y fuerte, que sustituya a la deshumanizada promovida por los medios de comunicación de masas. Los poetas profundizados en nuestro estudio estimulan las capacidades cognitivas de sus lectores y los conciencian sobre otro mundo posible basado en la abolición de cualquier tipo de categorización y en la libertad para ser uno mismo respetando a los demás. La poesía salva a los individuos de los aspectos negativos de nuestra época, les permite acercarse a la dimensión más íntima de la realidad y desarrollar el espíritu crítico.

Por último, al final de la tesis incluimos una pequeña recopilación de textos de los autores estudiados en traducción italiana, que esperamos se concrete en una futura publicación ampliada. Nos gustaría contribuir a la divulgación de la poesía española contemporánea, todavía poco conocida en nuestro país, y favorecer el diálogo intercultural entre las dos naciones. Se han elegido composiciones que evidencian el desarrollo de cada trayectoria creativa, la crítica común a la contemporaneidad y la idea de la poesía como un espacio *otro* que favorece la recuperación de los vínculos. En la fase de transposición se han puesto en práctica las principales estrategias aprendidas en el curso de la profesora Bianchi sobre la traducción poética, al que asistimos durante el primer año del doctorado, y en los eventos organizados en el marco del proyecto “*Dipartimento di Eccellenza*”: *Digital Humanities e Studi sulla Traduzione*. La

³⁵ Umberto Eco observa la existencia de tres tipologías de interpretación: la primera se basa en el estudio de la *intentio auctoris*, es decir en el análisis del mensaje del autor; la segunda en el concepto de *intentio operis* considerado como lo que el texto quiere transmitir y, la tercera, en la *intentio lectoris*, es decir en el proceso de lectura desarrollado en la mente del destinatario de la obra (Umberto ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Ariccia RM, Bompiani, 2004, p. 22).

³⁶ Cfr. Stanley FISH, *Is There a Text in This Class. The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press, 1980, pp. 1-17.

traducción es un proceso creativo³⁷ que requiere conocimientos y competencias lingüísticas y literarias, cierta sensibilidad interpretativa y relacional, junto a saberes de naturaleza sociológico-cultural. Nuestro objetivo ha sido hacer “revivir en una cultura de acogida un texto vivo en otra cultura”³⁸ y, por eso, hemos considerado tanto factores intrínsecos al texto, al género y al idioma como aspectos relacionados con la experiencia del mundo exterior. Nos hemos preocupado de preservar el significado connotativo de cada verso³⁹, de respetar el yo poético original de cada autor y de producir en el receptor italiano “aquí y ahora [...] un efecto igual o análogo al que produjo el texto original en otro tiempo, en otro lugar y en otros lectores, pertenecientes a una comunidad lingüística diferente”⁴⁰. El procedimiento seguido durante la trasposición se encuentra magistralmente resumido en las palabras de Pietro Taravacci:

Abandonada sobriamente toda ambición de cualquier lenguaje a priori perfecto, el traductor no puede sino partir de una comprensión íntima, diría filológica (como quiere un crítico, poeta y traductor como José María Micó) del texto que lo ha llamado, para desandar, en parte con la conciencia del que crea, en parte con la humildad del *interprete*, el itinerario desarrollado por la obra original, en la búsqueda obstinada e irrenunciable de un diseño semántico que, para pertenecer a otros, requiere una extraña y emocionante “maestría” reconstructiva, una propensión poco común a escuchar y compartir la palabra del otro, un raro don de la *eironeia* socrática y, por último, el objetivo ineludible de producir un texto literario y estéticamente creíble, que se pueda compartir⁴¹.

Para concluir, *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales* se ha redactado en plena pandemia y en menos de tres años, tal y como exigen las disposiciones que regulan los estudios de doctorado en Italia, siguiendo las normas de citación y redacción para las tesis doctorales de nuestro país. De acuerdo con la tradición italiana, la primera edición de las obras creativas de los seis autores estudiados se cita exclusivamente la primera vez que la mencionamos, posteriormente se considera la última versión publicada que haya aparecido antes de junio de 2021, y que en muchos casos

³⁷ Pietro TARAVACCI, *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, en Anita Fabiani, Stefania Arcara, Manuela D'Amore (coords.), *Soggetti situati*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 47-68.

³⁸ Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, “La traducción poética”, in María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1991, p. 265.

³⁹ Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1981, pp. 10-11.

⁴⁰ Esteban TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 126. Esteban TORRE, *op. cit.*, p. 126.

⁴¹ Pietro TARAVACCI, *op. cit.*, trad. nuestra, p. 55.

corresponde a la que aparece en la obra completa⁴². Las citas de estudios teóricos publicados por investigadores extranjeros se traducen siempre al español, mientras que cualquier texto literario se deja en su idioma original. Nuestra intención ha sido siempre la de elaborar un trabajo lo más preciso y completo posible, a pesar de las condiciones adversas que nos ha tocado a todos padecer y que han creado muchas dificultades, especialmente por lo que concierne a la revisión bibliográfica. Nos gustaría dar las gracias a las personas que nos han ayudado en estos meses arduos, mostrándonos su rostro más humano y facilitándonos la posibilidad de concluir nuestra tesis, que esperamos cumpla con las expectativas de los evaluadores. Somos conscientes de que aún quedan muchos aspectos por analizar de la obra de los autores estudiados y esperamos tener la oportunidad de profundizar en ello en futuro. *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales* es una primera aproximación al mundo de la investigación, el camino es todavía largo y hay que recorrerlo con valor.

⁴² Hay que precisar que se han consultado las últimas ediciones de todas las obras de creación de los autores estudiados, excepto la del primer libro de Luis Antonio de Villena, *Sublime solarium*. Lamentablemente, no pudimos obtener ningún ejemplar de la reedición de 2014 publicada por la editorial Libros del aire.

1. LA POESÍA ESPAÑOLA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS A TRAVÉS DE LAS ANTOLOGÍAS: DESDE LOS NOVÍSIMOS HASTA HOY

1.1. LOS NOVÍSIMOS

En 1970 se publica *Nueve novísimos poetas españoles*⁴³, de José María Castellet y *Nueva poesía española*⁴⁴, de Enrique Martín Pardo, dos conocidas recopilaciones que reconocen a partir de la segunda mitad de los años sesenta un cambio en el panorama poético español. Los críticos seleccionan composiciones de jóvenes autores nacidos después de la guerra civil que se alejan⁴⁵ de la tradición de la poesía social: a Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero, recogidos en el libro de Castellet, se suman Antonio Carvajal, José Luis Jover, Antonio Colinas y Jaime Siles, en la antología de Martín Pardo.

Los dos volúmenes formulan la estética novísima y la caracterizan primariamente por una extraordinaria atención a la forma; por la influencia de los medios de comunicación de masas y de una vastedad de tradiciones poéticas –desde los clásicos grecolatinos hasta los contemporáneos españoles, sin olvidar una especial atención a las tradiciones foráneas⁴⁶–; y por la libertad estética que, en ocasiones, rompe la “expresión silogística” y crea una “ilógica razonada” o un “campo alógico” en los textos⁴⁷. Otros rasgos comunes

⁴³ José María CASTELLET (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

⁴⁴ Enrique MARTÍN PARDO (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.

⁴⁵ Preferimos emplear el verbo “alejarse”, ya que estamos de acuerdo con Juan José Lanz en no reconocer el carácter rupturista de la poesía novísima decretado por Castellet y por Martín Pardo. El investigador vasco habla de “evolución estética” y no de ruptura: por un lado, los autores *seniors* presentan cierto realismo al principio de su trayectoria y, por otro, los poetas de la generación anterior ya “habían evolucionado hacia unas posiciones más próximas a las sustentadas por Castellet” (Juan José LANZ, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011 p. 69).

⁴⁶ Para más información sobre la tradición que inspira a los novísimos consúltense: Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016, pp. 31-33). Hace falta subrayar que Castellet incide en la importancia de las tradiciones foráneas y en el rechazo a todo lo español, mientras que Martín Pardo reconoce una línea en la poesía española que parte de la generación del 27 (José María CASTELLET, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2006, pp. 38-44; Enrique MARTÍN PARDO, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 13-14).

⁴⁷ José María CASTELLET, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, Barcelona, Península, 2006, p. 41.

son la “habilitación de un nuevo universo simbólico-mítico”⁴⁸, la reproducción de mundos ficticios y el gusto *camp*, sobre todo entre los más jóvenes, que quieren expresar “una sensibilidad descomprometida y voluntariamente artificiosa” que resulte “tan efímera como escandalosa”⁴⁹. Con el paso de los años, proliferan los términos para designar esta poética: al lado de las expresiones como “generación del 68”, “generación marginada”, “generación del mayo francés”, “escuela veneciana” y “generación del lenguaje”⁵⁰, el término “novísimos” se convierte “en la denominación –asumida o rechazada, pero vigente– de toda la promoción de los sesenta”⁵¹.

En 1971, Antonio Prieto publica una continuación de estas antologías titulada *Espejo del amor y de muerte. Antología de poesía española última*⁵², en la que completa la selección de sus predecesores incluyendo a cinco jóvenes madrileños cuya obra se caracteriza por el deseo de evadir la realidad a través de una palabra depurada en la forma⁵³: Javier Lostalé, Eduardo Calvo, Luis Alberto de Cuenca, Ramón Mayrata y Luis Antonio de Villena. De este último, discípulo del mismo Prieto⁵⁴, se seleccionan ocho composiciones recogidas unos meses después en su primer poemario, *Sublime solarium*⁵⁵, y una que permanece inédita: “Visión de Guillermo de Aquitania en el camino de Montsegur”⁵⁶. En los versos del joven poeta es evidente el cultivo inicial de la estética novísima, abandonada a lo largo de su trayectoria: los poemas escogidos se caracterizan por un estilo culto, esteticista y erudito, evocan de forma artificiosa mundos lejanos y figuras del pasado, reales o imaginarias, como por ejemplo la reina de Ofir –“tierna

⁴⁸ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 34.

⁴⁹ Juan José LANZ, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Según Lanz, la expresión “generación del 68” se emplea por primera vez en 1969, en el “Monólogo con Terenci Moix” de Francesc de Carreras, mientras el término “veneciano” se debe a Eladio Cabañero. En el mismo año, en su artículo “Una época en sus personajes” (*Papeles de Son Armadans*, 1969), Carlos Bousoño etiqueta a los jóvenes poetas antirrealistas con los términos “generación marginada” y “generación del mayo francés”. En 1976, en “Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena”, publicado en *Ínsula*, Jaime Siles emplea la denominación “generación del lenguaje” (*ivi*, pp. 15-22).

⁵¹ Ángel Luis PRIETO DE PAULA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *1939-1975: antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara, 1993, p. 50.

⁵² Antonio PRIETO (ed.), *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*, presentación de Vicente Aleixandre, Madrid, Azur, 1971.

⁵³ *Ivi*, p. 159.

⁵⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, p.15.

⁵⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Sublime solarium*, Madrid, Azur, 1971.

⁵⁶ Luis Antonio DE VILLENA, “Visión de Guillermo de Aquitania en el camino de Montsegur”, en Antonio PRIETO (ed.), *op. cit.*, pp. 125-126.

delicadeza, labios de dulce vid”⁵⁷– o el conde de Bussy-Rabutin⁵⁸ y Constantino Cavafis⁵⁹, autor muy leído y traducido por la generación de Villena⁶⁰. Proliferan las referencias al mundo clásico griego y latino, al de los trovadores provenzales, a la Biblia, a autores como Shakespeare y, al mismo tiempo, a la cultura mundana de la segunda mitad del siglo pasado, que se alternan continuamente proporcionando una sensación antirrealista de movimiento perpetuo⁶¹.

El nombre de Villena reaparece ocho años después en *Joven poesía española*⁶², de Concepción García Moral y Rosa María Pereda, quienes proponen una selección exclusivamente masculina. Pese a que, entre los autores elegidos –Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, José Luis Jover, Antonio Colinas, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Jesús Munárriz, José Luis Giménez Frontín, José Miguel Ullán, Jenaro Talens y Marcos-Ricardo Barnatán– Villena es el más joven, las antólogas definen su obra como “un valor seguro de la poesía española” y califican su carrera mediante el adjetivo “fulgurante”⁶³. Considerando los nombres seleccionados, estamos de acuerdo con Iravedra en afirmar que, a pesar del título, *Joven poesía española* no refleja la evolución del panorama lírico juvenil del momento: en la mayoría de los textos elegidos, las investigadoras revisan “las líneas de fuerza de la estética novísima en sus expresiones más canónicas”⁶⁴, sin considerar su desarrollo y las demás poéticas que aparecen a lo largo de los años setenta. En el caso de Villena, por ejemplo, se incluyen todos los libros publicados hasta 1979, el ya citado *Sublime solarium, El viaje a Bizancio (1972-1974)*⁶⁵ e *Hymica (1974-1978)*⁶⁶, sin mostrar

⁵⁷ Luis Antonio DE VILLENA, “Elogio a una reina de Ofir”, en *ivi*, p. 114.

⁵⁸ Luis Antonio DE VILLENA, “Homenaje de sombra a Bussy-Rabutin”, en *ivi*, pp. 129-130.

⁵⁹ Luis Antonio DE VILLENA, “Constantinos Kavafis observa el crepúsculo”, en *ivi*, pp. 109-110.

⁶⁰ Mari Pepa PALOMERO, “Unas notas sobre la diversidad”, en Id. (ed.), *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987, p. 22.

⁶¹ Además de los poemas ya mencionados, Antonio Prieto selecciona: “Planto pro valdura meretrice”; “Virelai del amor más dulce que la muerte”; “soñar de sirenas al este de Suez”; “Tango”; “Fugit amor”; “Jacobo de vorágine, atravesado de amor, escribe la leyenda aurea” (Luis Antonio DE VILLENA, en Antonio Prieto, ed., *op. cit.*, pp. 105-132).

⁶² Concepción GARCÍA MORAL y Rosa María PEREDA (eds.), *Joven poesía española*, selección de Concepción García Moral, introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, 1979.

⁶³ Concepción GARCÍA MORAL y Rosa María PEREDA, “Introducción”, en *ivi*, p. 15.

⁶⁴ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 61.

⁶⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *El viaje a Bizancio (1972-1974)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial-León, 1978.

⁶⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica (1974-1978)*, Madrid, Ediciones Peralta, 1979.

el progreso de la trayectoria del literato, quien, como los demás novísimos, desarrolla gradualmente una escritura más personal. Como asevera el mismo poeta:

Mas hacia 1973-1975 se produce un giro, que si inauguralmente no es espectacular, se irá notando nítido en su avance. Los poetas que habían estado enrolados en el primer movimiento [novísimo] comienzan a perder unidad, y a buscar sendas más individualizantes. Yo diría que la estética común (lo que habían sido devociones estéticas previas, sea el culturalismo o la misma pasión por lo bello) no se abandona, pero cada quien intenta seguir su propio camino, que es obviamente el que le llevará a su mejor obra⁶⁷.

García Moral y Pereda excluyen las composiciones del tercer libro, donde se superan los postulados venecianos hacia una poesía más intimista y autobiográfica, y proponen poemas en los que la belleza y el deseo son centrales. Las relaciones representadas son claramente ficticias; el objetivo del autor es exclusivamente reproducir una alabanza de la pasión mediante un lenguaje rebuscado que refleje su esplendor. Las composiciones están ambientadas en lugares imaginarios, de estilo *camp*, o lejanos en el tiempo, a menudo poblados por personajes históricos o criaturas fantásticas. En “Tango”, de *Sublime solarium*, el yo poético recuerda un baile con Eleonora en el Maxim’s y afirma: “[...] acariciar tu piel / mientras bailamos es como arder en rímel y / sentir que hay un río de ocasos que descíñe / en tus labios alacranes de amor, tan íntimo, / tan suave, como oler por la noche la espuma / del mar”⁶⁸; “Sigfrid muere”, de *El viaje a Bizancio*, es la alabanza del joven héroe “que dio su vida al amor y a la belleza. A todos los éxtasis inmensos”⁶⁹; en “Querubes” se describen ángeles que, “[e]ntregados al mal y a los deseos, / aman la sangre y los placeres turbios / el vértigo infinito de los labios / cálidos ríos en su piel nocturna [...]”⁷⁰. Por lo que concierne a los textos seleccionados de *Hymnica*, en “Hechizo de presencia viva”⁷¹ y “El ciruelo blanco y el ciruelo rojo”⁷², hay un himno a la hermosura juvenil personificada por dos figuras entregadas al culto de la belleza: el emperador romano Heliogábalo y el pintor japonés Ogata Korin. En “Di pagani”, se

⁶⁷ Luis Antonio DE VILLENA, “Introducción. Para una definición ‘postnovísima’”, en Id. (ed.) *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, pp. 11-13.

⁶⁸ Luis Antonio DE VILLENA, “Tango”, en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (eds.), *op. cit.*, pp. 380-381.

⁶⁹ Luis Antonio DE VILLENA, “Sigfrid muere”, en *ivi*, p. 388.

⁷⁰ Luis Antonio DE VILLENA, “Querubes”, en *ivi*, p. 386.

⁷¹ Luis Antonio DE VILLENA, “Hechizo de presencia viva”, en *ivi*, pp. 392-393.

⁷² Luis Antonio DE VILLENA, “El ciruelo blanco y el ciruelo rojo”, en *ivi*, p. 391.

describen los cuerpos dorados de jóvenes que arden al sol⁷³ mediante un lenguaje rebuscado, y, en “Vida de filósofos ilustres”, el yo lírico exhorta a vivir en la libido:

Aprende que emanan efluvios de todas las cosas nacidas.
Que todo da luz. Que cada cosa inflama al aire de presencia.
El árbol esplende, el mar se irisa, los efluvios se cruzan.
Un cuerpo brota llamas, si se hace realidad desnuda
sobre la arena tibia. El río incita al agua. Al júbilo.
Todas las cosas lanzan al aire sus redes de deseos.
Y el hombre debe enredarse en ellos. Arder. Ser humo
y combustión y brasa y cellisca en sus breves días.
Unirse a todo cuerpo. Transmutarse en amor. No dejar
huir ningún deseo. Árbol o niña, joven o tigresa.
Arder en cada amor. Y amar todo deseo. Y ser,
al final, como Empédocles, fuego, fuego solo, fuego
en la alta cumbre, sagrada y estéril, del Etna...⁷⁴.

Aunque no tiene en cuenta la evolución de Villena, *Joven poesía española* contribuye a la confirmación del autor en el canon. A partir de este momento se formaliza la pertenencia del poeta a los novísimos, y su nombre se incluye en la mayoría de las antologías publicadas posteriormente, tanto programáticas como panorámicas⁷⁵.

⁷³ Luis Antonio DE VILLENA, “Di pagani”, en *ivi*, p. 389.

⁷⁴ Luis Antonio DE VILLENA, “Vida de filósofos ilustres”, en *ivi*, p. 390.

⁷⁵ Nos referimos a tres antologías de vocación académica que recogen a autores que publican entre 1939 y 1975, y donde Villena se considera como el mayor representante de la generación veneciana más joven: *Antología de la poesía española (1939-1975)* de José Enrique Martínez (Madrid, Editorial Castalia, 1989); *1939-1975: antología de poesía española* a cargo de Ángel Luis Prieto de Paula; *Antología de la poesía española (1939-1975)* de Ariadna G. García (Madrid, Akal, 2006). En el primer caso, Martínez inserta tres poemas de *El viaje a Bizancio* y subraya que en los versos escogidos del madrileño destaca “la celebración de la belleza del cuerpo joven, con rasgos de sensualidad y voluptuosidad, en un lenguaje también bello, de rica sensorialidad [...] enmarcado en una naturaleza armoniosa y estival que sugiere esplendentes imágenes” (José Enrique MARTÍNEZ, nota 79, *op. cit.*, p. 278). En el segundo, al lado de unos textos de los primeros dos libros de Villena, Prieto de Paula escoge “Jóvenes en una tienda de moda”, poema escrito en 1973 y publicado posteriormente en la colección *Marginados* (Valencia, La Pluma del Águila, 1986). En la composición aparece una clara referencia al capítulo “El arte amatoria de Primo”, del primer libro de las *Elegías* de Tíbulo (TÍBULO, *Elegías*, introducción, trad. y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 40-44), donde se desarrolla una crítica a los jóvenes que han perdido la capacidad de amar y que venden sus cuerpos olvidándose del verdadero sentido de la existencia que se encuentra en la poesía, máxima expresión de las mejores cualidades humanas (Luis Antonio DE VILLENA, “Jóvenes en una tienda de moda” en Ángel L. Prieto de Paula, ed., *op. cit.*, p. 376). En la antología de García, finalmente, aparece un solo poema: “Palabras de un lector de Fedro” de *Hymnica* que, como señala la misma antóloga (Ariadna G. GARCÍA, Introducción al poema de Villena, en Id., ed., *op. cit.*, p. 335), es un homenaje al conocido diálogo de Platón entre Sócrates y Fedro sobre la belleza y la retórica (PLATÓN, *Fedro*, trad. de Patricio de Azcárate [1871], San José, Edin, Imprenta Nacional, <www.imprentanacional.go.cr> [02/05/2021]).

1.2. LOS AÑOS SETENTA

1.2.1. LAS PRIMERAS APROXIMACIONES ANTOLÓGICAS

Un año después de la publicación de la antología de Pereda y García Moral, se edita *Las voces y los ecos*⁷⁶ de José Luis García Martín, un texto fundamental para la historia del canon de la poesía española contemporánea, ya que, por primera vez, se delinea de forma clara la superación de la estética novísima⁷⁷. En aras de la exhaustividad, hace falta subrayar que ya en 1974 había aparecido un intento de representar el panorama poético de la época sin incluir únicamente a los venecianos: se trata de *Poetas españoles poscontemporáneos*⁷⁸, de José Batlló, donde, al lado de las principales voces seleccionadas por Castellet y Martín Pardo, se introduce a escritores definidos por una poética opuesta, entre otros Lázaro Santana, Aníbal Núñez y Ángel Fierro, componente del Equipo “Claraboya”. Partidario de una “poesía dialéctica”⁷⁹, el grupo leonés difunde sus ideas entre 1963 y 1968 a través de la revista homónima, cuyos objetivos desarrollados a lo largo de sus tres etapas y resumidos en la antología fundacional del grupo, *Equipo “Claraboya”. Teoría y poemas*, son:

[...] declarar superada la poesía anterior, encerrada en la poesía social-poesía intimista. Situar a la generación de la década de los cincuenta en el centro de atención del público. Conectar a la poesía española con los temas y preocupaciones de la poesía mundial. Tales temas se resumen así:

La función de la Literatura en la Historia.

La poesía como conocimiento.

Los problemas de la forma⁸⁰.

Juan José Lanz considera la revista leonesa como “uno de los proyectos poéticos más importantes desarrollados en la década de los sesenta en todo el ámbito español”⁸¹. En sus páginas aparecen “los tanteos estilísticos de los diferentes grupos poéticos juveniles, la pluralidad de corrientes, y su evolución, [...] desde las posturas más comprometidas

⁷⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN (ed.), *Las voces y los ecos*, Barcelona, Júcar, 1980.

⁷⁷ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., pp. 57-61.

⁷⁸ José BATLLÓ (ed.), *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

⁷⁹ Juan José LANZ, *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2014, p. 18.

⁸⁰ Agustín DELGADO, Luis Mateo DÍEZ, Ángel FIERRO y José Antonio LLAMAS, introducción a Id., *Equipo “Claraboya”. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971, p. 36.

⁸¹ Juan José LANZ, *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, cit., p. 15.

hasta las más esteticistas, [...] algunas de las cuales quedarían abortadas y silenciadas con el triunfo novísimo para reaparecer posteriormente [...]”⁸².

Volviendo a *Las voces y los ecos*, García Martín selecciona a poetas nacidos después de 1939 y “surgidos después de 1970”⁸³, mezclando a “novísimos de la primera hora, a poetas de la generación del 70, incorporados a partir del giro, o segundo movimiento, y a algunos postnovísimos”⁸⁴, término empleado por Villena para denominar a aquellos jóvenes poetas que, a partir de la segunda mitad de los setenta, corroboran a través de múltiples vías la ruptura con la estética veneciana promovida por los novísimos mismos⁸⁵.

Como se demuestra en los cuestionarios incorporados a la antología de García Martín, pese a su juventud, los autores seleccionados tienen ideas muy claras sobre la realidad poética desarrollada a lo largo de las últimas décadas, escriben de manera consciente y proponen formas innovadoras inspirándose en múltiples referentes nacionales e internacionales, desde los clásicos griegos y latinos hasta autores pertenecientes a la generación del 50. Como afirma el antólogo, en los poemas escogidos es evidente que “la mitología ‘camp’ y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo o [*sic*] lo largo de las décadas hasta prácticamente desaparecer. El culturalismo, en cambio, ha seguido plenamente vigente diversificándose y personalizándose”⁸⁶. En los textos de Carlos Clementson se delinea cierta “incontenible embriaguez verbal”⁸⁷, en Abelardo Linares se evocan los mitos clásicos con frialdad, y en las obras de Fernando Ortiz y de Eloy Sánchez Rosillo es frecuente el poema histórico⁸⁸. Víctor Botas y Miguel d’Ors cultivan de forma diferente “una poesía emocionada y contenida”⁸⁹, José Gutiérrez y Francisco Bejarano son los más apegados a la estética veneciana, Julio Alonso Llamazares presenta un

⁸² *Ibidem*.

⁸³ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 63.

⁸⁴ Luis Antonio DE VILLENA, “Introducción. Para una definición ‘postnovísima’”, en Id. (ed.), *Postnovísimos*, cit., p.16.

⁸⁵ Escribe Luis Antonio de Villena en *Postnovísimos*: “si los venecianos, aunque más maduros, hubieran seguido siendo venecianos en los finales años setenta, la aparición de los nuevos hubiera resultado rupturalista; pero como su estética auroral venía –en líneas generales– de la mano de los propios novísimos y de los otros poetas de la generación del 70, el nacimiento de los que serían postnovísimos tuvo que ser continuista. Si los novísimos rompieron, de entrada, con mucho de lo que les era inmediatamente anterior en poesía, no ocurre lo propio con sus sucesores. O por ser más exactos, su ruptura con el venecianismo (no estrepitosa, pero sí cierta) la habían hecho, más o menos ostensiblemente, los propios venecianos” (*ivi*, p. 17).

⁸⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 65.

⁸⁷ *Ivi*, p. 66.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 67.

ruralismo original⁹⁰ y en los textos de José Antonio Ramírez Lozano se vuelve al humanismo perdido a través de unos versos cada vez más barrocos⁹¹. García Martín incluye también a Villena y reconoce la evolución de su poesía hacia el componente autobiográfico, evidente en los poemas seleccionados de *Hymnica*. El estilo culto deja gradualmente espacio a un lenguaje más comprensible, aunque siempre rebuscado y complejo, el poeta revela al lector su intimidad. En “Labios bellos ámbar suave”⁹² y “Dominio de la noche”⁹³ cuenta la emoción de vivir una relación secreta; en “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena”⁹⁴ revela de forma más explícita su homosexualidad y se rebela ante las convenciones sociales vigentes; en “Un arte de vida” retoma el tema de “Vida de filósofos ilustres” en un tono más personal y sin adornos, canta a la vida desordenada y a la pasión desenfrenada:

Vivir sin hacer nada. Cuidar lo que no importa,
tu corbata de tarde, la carta que le escribes
a un amigo, la opinión sobre un lienzo, que dirás
en la charla, pero que no tendrás el torpe gusto
de pretender escrita. Beber, que es un placer efímero.
Amar el sol y desear veranos, y el invierno
lentísimo que invita a la nostalgia (¿de dónde
esa nostalgia?). Salir todas las noches, arreglarte
el foulard con cariño esmerado ante el espejo,
embriagarte en belleza cuanto puedas, perseguir
y anhelar jóvenes cuerpos, llanuras prodigiosas,
todo el mundo que cabe en tanta euritmia.
Dejar de amanecida tan fantásticos lechos,
y olerte las manos mientras buscas taxi, gozando
en la memoria, porque hablan de vellos y delicias
y escondidos lugares, y perfumes sin nombre,
dulces como los cuerpos. ¡Qué frío amanecer entonces,
qué triste es, qué bello! Las sábanas te acogerán
después, un tanto yermas, y esperarás el sueño.
Del día que vendrá no sabes nada [...]”⁹⁵.

La última de las líneas detectadas en *Las voces y los ecos* es la promovida por poetas como Andrés Sánchez Robayna y Manuel Neila, en cuyas obras “el culturalismo se

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 173.

⁹² Luis Antonio DE VILLENA, “Labios bellos ámbar suave”, en *ivi*, pp. 115-116.

⁹³ Luis Antonio DE VILLENA, “Dominio de la noche”, en *ivi*, p. 117.

⁹⁴ Luis Antonio DE VILLENA, “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena”, en *ivi*, pp. 121-122.

⁹⁵ Luis Antonio DE VILLENA, “Un arte de vida”, en *ivi*, p. 119.

manifiesta [...] en metapoesía”⁹⁶. Se trata de una escritura hermética en la que se observa un fuerte componente meditativo; la crítica la define mediante múltiples denominaciones, “con diferencias demasiado sutiles la mayoría de las veces”⁹⁷: entre otras, “poética minimalista, conceptualista u objetivista [...] y poesía del silencio”⁹⁸.

García Martín es el primero en antologar a Sánchez Robayna, quien, con menos de treinta años, tiene publicadas cinco *plaquettes*⁹⁹ y un solo poemario titulado *Clima*¹⁰⁰, en las librerías desde 1978. En los textos seleccionados de *Clima* y de *Tinta*, *plaquette* imprimida en 1979 y completada en 1981 con la edición del libro homónimo, se delinean los principales rasgos de la obra del autor canario: el yo lírico fragmentario contempla y reproduce de modo enigmático el paisaje que lo rodea, crea una atmósfera de tranquilidad aparente y lleva al lector a reflexionar sobre su existencia efímera, sobre los arcanos del mundo y sobre las verdades universales extraterrenales. Por lo que atañe a los poemas de *Clima*, en “El durmiente que oyó la más difusa música”, la “visión más intensa” e inefable se produce en la melodía de un sueño¹⁰¹; en “Platas” la voz poética indaga su intimidad buscando respuestas en un cielo inestable¹⁰²; en “Bandada sobre el mirador”¹⁰³ y en “Brisa gaviota nombres”¹⁰⁴ las aves rompen el estatismo del ambiente y el silencio en el que el yo lírico se halla y que es central en “Ausencia”, donde se reproduce una naturaleza sin vida, sin “presencia”: “A un lado / frutos secos // Del otro nubes blancas // en la isla desierta / patea el no ser // Allá lejos / arden los taginastes”¹⁰⁵. En los textos de *Tinta*, en cambio, emerge el juego metafórico naturaleza-escritura que el poeta propone a lo largo de la *plaquette*:

⁹⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 66.

⁹⁷ José Enrique MARTÍNEZ, “Experiencia y experimentación (res/verba) en la poesía española última”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 20, 1998, p. 217.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ En la entrevista que precede a la selección de poemas de *Las voces y los ecos* (*op. cit.*, p. 186), Sánchez Robayna solo nombra cuatro *plaquettes*: *Fragmentos nocturnos* (Las Palmas, Mafasca para Bibliófilos, 1975), *Miraje* (Madrid-Palma de Mallorca, “Papeles de Son Armadans”, 1977), *Abolida* (Madrid, JB, 1977) y *Tinta* (Las Palmas, Mafasca para Bibliófilos, 1979). En realidad, en 1970, ya había publicado otra titulada *Tiempo de efigies* (Las Palmas de Gran Canaria, El Ancla en la Ribera), cuyo texto reescrito en 1985 se inserta en 1987 y con el título de *Día del aire* en la obra completa *Poemas 1970-1985* (Barcelona, Edicions del Mall, 1986).

¹⁰⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Clima*, Barcelona, Edicions del Mall, 1978.

¹⁰¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “El durmiente que oyó la más difusa música”, en José Luis García Martín (ed.), *op. cit.*, p. 189.

¹⁰² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Platas”, en *ivi*, pp. 189-190.

¹⁰³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Bandada sobre el mirador”, en *ivi*, pp. 190-192.

¹⁰⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Brisa gaviota nombres”, en *ivi*, pp. 192-193.

¹⁰⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Ausencia”, en *ivi*, p. 193.

[...]
 el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo de palmeras se vierten se
 tienden se escriben la arboleda tamiza el ruido de los claxons lejanos apagado sonido
 respuesta escrita en el tejido de la ventisca hendedura invisible
 otro el texto que deconstruye y se agita y
 se enarca—
 cerca del rumor de los tilos
 la noche—
 la tinta—¹⁰⁶.

La obra de Villena y de Sánchez Robayna se reproduce también en 1982, en *Florilegium. Poesía última española*¹⁰⁷, de Elena de Jongh Rossel, quien corrobora el cambio detectado por García Martín. En su antología, la autora incluye poetas diferentes estilísticamente que coinciden en la producción de un “material literario transmisor de ideas, emociones, sentimientos, sin caer en una poesía intencionalmente didáctica en el orden ético-moral y mucho menos, por lo menos, en el ámbito sociopolítico”¹⁰⁸; según la estudiosa “la joven poesía no es ni la del alegato partidista que descuida el material con el que se ‘fabrica’ el poema, ni la del culturalismo gratuito o excesivo”¹⁰⁹. En la obra de los escritores escogidos hay una recuperación del intimismo y al mismo tiempo una extraordinaria atención al lenguaje. El universo interior de los poetas, quienes se concentran en las temáticas del amor, de la vida, de la muerte, del tiempo y de la soledad, se reconcilia con el exterior creando un equilibrio dinámico¹¹⁰. Aunque de forma distinta, estos rasgos son evidentes tanto en la selección de poemas de Sánchez Robayna como en la de Villena.

En el primer caso, la antóloga escoge dos textos sin título publicados en 1978 en *Espiral/Revista*; la composición “Miríada”, que aparece en 1979 en la revista mexicana *Vuelta*¹¹¹; y siete poemas de *Clima*¹¹². El autor traslada al lector a una sucesión de paisajes marinos, su ambientación favorita, y lo invita a meditar sobre la esencia de la luz, que es una entidad pura y superior, una fuente de conocimiento a través de la contemplación, de la que depende la vida de la humanidad. En “Círculos” leemos: “la luz desciende lenta /

¹⁰⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Lectura”, en *ivi.*, pp. 194-195.

¹⁰⁷ Elena DE JONGH ROSSEL (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

¹⁰⁸ Elena DE JONGH ROSSEL, “Introducción”, en *ivi.*, p. 20.

¹⁰⁹ *Ivi.*, p. 22.

¹¹⁰ *Ivi.*, p. 25.

¹¹¹ Los tres textos se publican posteriormente en el libro *Tinta* (Barcelona, Edicions del Mall, 1981).

¹¹² Para más información consúltense: Elena DE JONGH ROSSELL (ed.), *op. cit.*, pp. 158-169.

e implacable en la tierra / de Argaga [...] // Teme / la tierra / anegarse en lo oscuro // Solo existe / bajo los círculos de la luz [...]”¹¹³; en “Miríada” el yo poético busca significados en el brillo de unos fuegos artificiales¹¹⁴; en “Estancia” la visión de un “sol sangriento”¹¹⁵ despierta en el individuo preguntas que no logra responder: “¿Qué dice el sol? // ¿Qué alta claridad se anula aquí? / Cáscaras y cañas / y cenizas por toda respuesta [...]”¹¹⁶.

En la poesía de Villena, en cambio, el fulgor y el mar adquieren cierta carga erótico-sensual, despiertan el recuerdo de amores pasados y posibilitan la plenitud del deseo y del placer en la carne. Entre las composiciones seleccionadas, en “Iniciación a la oscuridad” de *Hymnica*, la noche seduce “con su dicha de abalorio / y brillos. Belleza de fuego y laserpicio”¹¹⁷; en “Fábula mitológica”, del mismo libro, la contemplación de “cuerpos jóvenes entre la espuma / blanca”¹¹⁸ –clara alusión sexual– no es fuente de conocimiento, sino de una forma de goce provisional que permite sentirse eternos; en “Un vano deseo de la belleza antigua”, de *Huir del invierno*¹¹⁹, el cuarto libro publicado en 1981, se describe el apetito carnal que surge en una noche de invierno:

Hay cinturas-gavilla
como la mies de Camelot. Violeta
vaho de bozo sobre hermosos y juveniles
labios. Tiene fuegos la noche del invierno
helado. Y creemos entonces, por el brillo
engañados, que es verdad tanta luz rubia,
y que puede una noche de invierno
ser cuerpo de playa en el mejor verano¹²⁰.

Si el poeta madrileño se presenta como un puente entre los novísimos y los diferentes registros de la nueva generación, Sánchez Robayna se confirma como uno de los principales exponentes de la línea metafísica-contemplativa que cobra importancia a partir del segundo lustro de los setenta.

¹¹³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Círculos”, en *ivi*, p. 167.

¹¹⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Miríada”, en *ivi*, p. 159.

¹¹⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Estancia”, en *ivi*, p. 165.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Luis Antonio DE VILLENA, “Iniciación a la oscuridad”, en *ivi*, p. 88.

¹¹⁸ Luis Antonio DE VILLENA, “Fábula mitológica”, en *ivi*, p. 90.

¹¹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Huir del Invierno*, Madrid, Hiperión, 1981.

¹²⁰ Luis Antonio DE VILLENA, “Un vano deseo de belleza antigua”, en Elena de Jongh Rossel (ed.), *op. cit.*, p. 96.

1.2.2. OTROS TRABAJOS SOBRE EL PANORAMA DE LOS AÑOS SETENTA

Si hasta este momento se han analizado antologías programáticas¹²¹, consideramos fundamental dedicar un apartado a una serie de volúmenes publicados en la segunda mitad de los años ochenta y dedicados al panorama de la década anterior, donde se confirma el valor de la poesía de Villena y de Sánchez Robayna, y se observan nuevos rasgos de su obra en continua evolución.

En 1986 se publica el número especial titulado *El estado de las poesías*, de la revista *Los Cuadernos del Norte*¹²², dirigida en aquella época por Juan Cueto Alas. Se trata de un volumen editado a partir de las ponencias y los coloquios que tuvieron lugar en el primer encuentro organizado el año anterior por Víctor García de la Concha en la Casona de Verines (Pendueles, Asturias), que recorre la creación lírica española desde los años sesenta hasta mediados de los ochenta en sus diferentes idiomas y que contiene una selección muy representativa. En la parte dedicada a la evolución de la poesía novísima, al lado de composiciones de Marcos Ricardo Barnatán, Guillermo Carnero, Antonio Colinas y Antonio Martínez Sarrión, aparecen tres composiciones de *Huir del invierno* de Villena. Como se observa a partir de los títulos, “Giovanni Antonio Bazzi, ‘il sodoma’”, “Opto por el suicidio” y “Retrato de Brunetto Latini”, se trata de textos en que se evidencia el carácter provocador del madrileño, que, a partir de este libro, se hace explícito y preponderante en la trayectoria del autor. Villena estrena un lenguaje menos barroco, son un canto a la libertad y a la eliminación de los tabúes a través de la novelización de personajes históricos. En el primero, la voz lírica es la del pintor italiano renacentista, quien afirma: “Lo que yo / amo, sobre todo, es la vida, el mundo, / la juventud irrepitable [...] / Poco me importa que ciertos familiares / no me saluden. O que de mí se diga / que bebo muchas tardes con mozos / de cuerda y pajes que se bañan / en el Tíber”¹²³. En “Opto por el suicidio” hay una representación fría del acto de quitarse la vida que no se condena, sino que se apoya: la voz poética sugiere al ser que encuentre el momento adecuado para irse del mundo y que lo haga “sin gestos ni teatro meditado”¹²⁴, sin emular a otros suicidas, como por ejemplo a Mishima, a Lucano o a “una famosa actriz

¹²¹ José Francisco RUIZ CASANOVA, *op. cit.*, pp. 132-139.

¹²² AA.VV. (ed.), *El estado de las poesías. Los Cuadernos del Norte*, Monografía, n. 3, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

¹²³ Luis Antonio DE VILLENA, “Giovanni Antonio Bazzi, «il sodoma»” en *ivi*, p. 46.

¹²⁴ Luis Antonio DE VILLENA, “Opto por el suicidio”, en *ivi*, p. 46.

alcoholizada”¹²⁵, en clara referencia a Marilyn Monroe, figura *camp* a la que, como otros novísimos, Villena dedica composiciones a lo largo de su trayectoria. En “Retrato de Brunetto Latini”, por último, hay una representación postmoderna del florentino que hace referencia al canto XV del primer volumen de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri¹²⁶, quien sitúa a su maestro en el séptimo círculo del infierno junto con los sodomitas:

Tapándose las bubas con lienzos de gasa,
entre olores de algalia y con los dientes negros
caminaba a su estudio, de mañana, en Florencia.
*(No aguantará ya mucho este mal viejo.
Parece un condenado roído por las chispas
del fuego griego). ¡Cuánto, cuánto tiempo!
Fértiles albores de los viajes, y los años
en Francia y en Castilla. Recuerda aquella
gruta de Toledo, y el sabor sarraceno de sus
[labios
pecando doblemente. (¿No es ese el güelfo
[ilustre
el autor del «Trésor»? Me asquea tal estirpe.
Tres años lleva enfermo con putos y latín.)
Y luego había aquellas tardes doradas por el sol
escuchando la voz de Marco Tulio y sus senten-
[cias,
inflamado en el ritmo de la frase y pensando
en el río, donde quebraría lanzas sobre la hierba
la mejor juventud itálica. Y los caballos piafando
entre el vapor del heno –¿de quién es ese nom-
[bre?
su cabello de oro junto a las calzas rojas. Agatón.
Y era la misma mano de las martas en las
[noches
ardientes del tinelo, o entre los documentos del
[Estado
y en los antiguos versos donde estaba aquel
[nombre ...
*(Degenerado, que trajo moros para quilar con él.
Mala higa le file. ¿Qué se me importa a mí que sea
clérigo? Yo usaría la espada. ¡Mi señor emi-
[-nente... !
Al Infierno ha de ir ese viejo aunque trate prínci-
[pes.)
Tabernas, libros, batallas, ¿en qué gastar mejor?
Las palabras que traen miel a los labios el dosel
entreabierto donde fulge su cuerpo como un
[marfil**

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Dante ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, ed. de Nicolás Besio Moreno, trad. de Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural “Latium”, 1922, pp. 83-87.

asiático, mientras oigo la voz nocturna pidiendo
por las benditas ánimas... Y morir ¿cuántas
[veces?
El fuego sobre todo. Concededme el fuego,
[como el canto¹²⁷.

Villena intercala la imagen decadente del güelfo con comentarios negativos expresados por otra voz que se puede interpretar de dos maneras diferentes. Por un lado, los versos en cursiva evocan en el lector la moral puritana dominante de los años setenta contra la cual lucha el autor, quien adelanta en este poema la exaltación del desenfreno consumada en 1998 en *Celebración del libertino*¹²⁸. Por otro, el yo lírico que expresa su indignación por las acciones de Brunetto, aludiendo a su hipocresía, podría coincidir con la voz de Dante. Aunque en el *Tesoretto*¹²⁹ se crítica la homosexualidad, D'Arco Silvio Avalle es el primero en detectar una relación entre Brunetto Latini y el poeta florentino Bondie Dietaiuti¹³⁰, y Massimiliano Chiamenti piensa que, en la *Divina Comedia*, Dante condena un acto de violencia sexual padecido en su juventud: los sodomitas se encuentran en el séptimo círculo, que corresponde a la cárcel de los violentos¹³¹. La referencia en el texto de Villena a la figura de Agatón, quien personifica la relación entre hombres de diferentes edades, corrobora esta última hipótesis: en la realidad florentina medieval las relaciones homosexuales entre profesores y alumnos eran muy comunes¹³².

Los poemas de Sánchez Robayna están recogidos en otro capítulo de *El estado de las poesías*, junto a los de Juan Manuel Bonet, Julia Castillo, Blanca Andreu, José Lupiáñez y Andrés Trapiello. Se trata de la sección dedicada a los jóvenes poetas que se alejan de la tradición novísima siguiendo un camino más metafísico, minimalista, neosurrealista o contemplativo. Los textos reproducidos del autor canario pertenecen a los tres libros publicados hasta este momento, *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984)¹³³, volumen que cierra la primera etapa de la trayectoria del poeta, donde resalta la experimentación formal que lleva al lector a reflexionar sobre la esencia y la función del signo. Como

¹²⁷ Luis Antonio DE VILLENA, "Retrato de Brunetto Latini" en AA. VV (ed.), *op. cit.*, p. 46.

¹²⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, Madrid, Visor, 1998.

¹²⁹ Brunetto LATINI, *Il tesoretto*, introducción y notas de Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 2002, p. 138.

¹³⁰ D'Arco Silvio AVALLE, "Spie linguistiche maschili in contesti femminili: il misterioso amico di Bondie Dietaiuti", en Maurizio Bettini (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Bari, Laterza, 1993, pp. 101-112.

¹³¹ Massimiliano CHIAMENTI, "Dante Sodomita", *Banca dati "Rinascimento"*, 9 febbraio 2009, pp. 4-8, en línea <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/sodoma.pdf>> [04/02/2020].

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La roca*, Barcelona, Edicions del Mall, 1984.

afirma Sánchez Robayna, “el poema es, en mi trabajo, un espacio del lenguaje hacia el metalenguaje, espacio en que tiene lugar el diálogo entre la imaginación fonológica y la indagación metafísica”¹³⁴. Además del cuidado estilístico, en las composiciones escogidas es evidente la herencia de la tradición mística que se desarrolla más explícitamente en los poemarios posteriores, el deseo de descubrir las verdades extraterrenales y, al mismo tiempo, la frustración por la imposibilidad de ascender. En “Escena”, del primer poemario, el yo lírico crea un paralelismo entre su situación y las representaciones del Trono de Ludovisi, como Afrodita quiere renacer purificado en la compenetración con el agua del mar¹³⁵. En “Voces atravesadas”, del segundo, la visión en el sueño del paisaje lleva a una sensación de plenitud fugaz y evoca en el corazón la música sagrada de Claudio Monteverdi: el “agua diáfana salta sobre la breve avenida de losetas de sol que irradia altas voces que cortan el agua atrás corvas montañas de pesantez de luz el bañista se para entre rocas animal acezante ego dormio ego dormio et cor meum vigilat”¹³⁶. “La ventana: estrellas”, de *La roca*, se cierra con los versos fragmentarios: “luz de / estrellas / el / brillo de // gotas // alcánzame // alcánzame // luz / negra”¹³⁷.

A finales de los años ochenta, se publican otros dos volúmenes que resumen con distintas fórmulas el panorama poético presentado hasta aquí: la antología académica *Poetas de los 70: antología de poesía española contemporánea*, de Mari Pepa Palomero, y *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*¹³⁸, de Pedro Provencio, quien recoge fragmentos de poéticas, artículos y poemas en los que los autores reflexionan sobre su propia creación literaria. Pese a presentar algunas carencias, como por ejemplo la poco acertada selección de los textos de Palomero¹³⁹ y la técnica del *collage* muy empleada por Provencio, que deviene en una mezcla de datos y dificulta la fluidez, los volúmenes proporcionan información relevante sobre Villena, ya que

¹³⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Poética”, en AA.VV. (ed.), *op. cit.*, p. 65.

¹³⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Escena”, en *ivi*, p. 66.

¹³⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Voces Atravesadas”, en *ibidem*.

¹³⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “La ventana: estrella”, en *ivi*, pp. 66-67.

¹³⁸ Pedro PROVENCIO (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.

¹³⁹ En su estudio preliminar, Palomero afirma que el objetivo de su antología es demostrar que el panorama de la poesía española de los años setenta estaba formado también por poetas que no se adherían a la estética novísima. Pese a este propósito, al lado de unos pocos autores que respetan este parámetro, la estudiosa escoge numerosos poetas venecianos, incluye a Ana Rossetti y Ramon Buenaventura, figuras cardinales de los ochenta, y a Carlos Piera, quien, con un solo libro publicado en 1972, no se considera un autor representativo de los años setenta (Mari Pepa PALOMERO, “1967-1982, Historia de los últimos años de la poesía española, a través de las antologías”, en *Id.*, ed., *op. cit.*, p. 21).

Palomero decide no incluir a Sánchez Robayna en su selección –aunque lo cita en los apéndices–, y Provencio dedica un capítulo al autor canario donde se observan los principales rasgos descritos en las recopilaciones anteriores sin aportar nada nuevo. Ambos estudiosos extienden su análisis a la producción de los años ochenta del poeta madrileño y explicitan el cambio en su trayectoria creativa detectado más tímidamente en la selección de *Los Cuadernos del Norte*. A partir de *Huir del invierno*, el poeta introduce una crítica a su época haciendo hincapié en temas como el deseo de libertad en un mundo donde proliferan la violencia, la injusticia y el dolor, la aspiración a demoler los paradigmas sociales impuestos y la deshumanización imperante. Palomero subraya “el abandono de cierto manierismo novísimo”¹⁴⁰ y la acentuación de un autobiografismo experiencial¹⁴¹, e inserta textos donde se observa muy claramente el progreso hacia la celebración manifiesta de la transgresión; mientras Provencio habla de una “actitud disidente” que “se dirige más a un tipo de cultura –muy arbitrariamente delimitada, por cierto– que a un tipo de poesía, o en todo caso, a la poesía derivada de la cultura establecida entre normas ‘frías’”¹⁴². Según el antólogo, el sentimiento de desilusión frustrada del poeta que lo empuja a luchar contra los modelos vigentes no se percibe exclusivamente en su obra, sino también en su aspecto físico y actitud: el madrileño se presenta como la reencarnación wildeiana del *dandy* homosexual, que se opone a la hipocresía de las convenciones sociales manteniendo su identidad¹⁴³. Esta consideración se delinea muy claramente en los textos seleccionados por Provencio: al lado de composiciones en las que se observa el espíritu subversivo de Villena, se insertan descripciones de su personalidad e inclinaciones, como por ejemplo el relato de Arturo Acebos sobre su primer encuentro con el poeta, donde se evidencian su exuberancia e inteligencia:

Luis Antonio de Villena me recibió una tarde en su casa, mientras bebía abundantemente zumo de papayas con ron negro de Haití. Llevaba una sortija enorme y lisa como un deseo y al extenderme una copa que brilló a la luz de las lámparas como un enigma extraño, me hablaba de las gigantescas cosmogonías perdidas de los Sasánidas persas, de los libros ocultos que André Breton leía en las noches relucientes de su transmundo, o de la barca de la Muerte que creía verse a

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 16.

¹⁴¹ Mari Pepa PALOMERO, Introducción a los poemas de Villena, en *ivi*, p. 438.

¹⁴² Pedro PROVENCIO, introducción a los textos escogidos de y sobre Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴³ *Ibidem*.

veces surcando el Nilo con el dios-chacal Anubis. Después se entretuvo en diferenciarme la música de Hopei del velado popularismo de la ópera pekinesa. Lo más moderno se entrecruzó así con lo antiguo y también con lo futurible. El hombre que tenía frente a mí –joven aún– era una especie de mago poderoso del Universo, al que no contenían las palabras de filósofo o vitalista o ‘gourmet’, y mucho se acercaba a su persona la de poeta volcado a los complejísimos enigmas y laberintos del mundo [...] ¹⁴⁴.

El desarrollo de la poesía de Villena hacia una lectura más crítica de la postmodernidad en los años ochenta no es casual; como veremos en los capítulos siguientes, a partir de esta década la poesía española experimenta una evolución hacia una escritura caracterizada por un realismo cada vez más exacerbado, que se centra en la indagación del contexto contemporáneo.

1.3. DE POESÍA ESPAÑOLA, 1982-1983 A POSTNOVÍSIMOS

En 1983, García Martín edita el volumen *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología* ¹⁴⁵, donde se refleja el panorama lírico de los primeros años ochenta en el que, según el crítico, se encuentran publicando cinco generaciones de poetas: “la generación del 27 (nacidos en torno a 1901), la primera generación de la posguerra (nacidos en torno a 1916), la generación del 50 o segunda de posguerra (nacidos en torno a 1931), los ‘novísimos’ o generación del 70 (nacidos en torno a 1946) y la generación juvenil (nacidos en torno a 1961)” ¹⁴⁶. En los años de la Transición democrática, la mayoría de los autores pertenecientes a las primeras tres generaciones citadas “no ofrecen ninguna sorpresa” ¹⁴⁷; los novísimos siguen avanzando hacia nuevas direcciones y, al mismo tiempo, se reconoce el valor de autores como Juan Luis Panero, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez o Aníbal Núñez, entre otros, cuyos primeros poemarios editados a finales de los sesenta y principios de los setenta recorren caminos estilísticos diferentes a los venecianos, alejándose del “culturalismo exacerbado” e introduciendo “nuevos presupuestos de rehumanización y vitalismo” ¹⁴⁸. Además, en las librerías aparecen poemarios de escritores de la talla de Sánchez Robayna, Eloy Sánchez Rosillo, Fernando

¹⁴⁴ Arturo ACEBOS, “primera imagen de Luis Antonio de Villena”, *apud: ivi*, p. 217.

¹⁴⁵ José Luis GARCÍA MARTÍN (ed.), *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983.

¹⁴⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Los contemporáneos”, en *ivi*, p. 13.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 14-15.

¹⁴⁸ José Enrique MARTÍNEZ, “Experiencia y experimentación (res/verba) en la poesía española última”, *cit.*, p. 213.

Ortiz, Francisco Bejarano, Amparo Amorós, Abelardo Linares y Miguel d'Ors que pertenecen a la misma generación de los anteriormente mencionados, pero empiezan a publicar –en su mayoría– bien entrados los años setenta¹⁴⁹.

Aunque no se representa atinadamente la joven poesía española del período analizado¹⁵⁰, *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología* es un volumen de interés notable en el panorama antológico de la época, ya que es el primero en reproducir el cambio que, como afirma Lanz, resulta evidente a partir de los resultados del premio Adonais de 1982:

La concesión del premio Adonais en 1982 a *El jardín extranjero*, de Luis García Montero, y de un accésit a *Ludia*, de Amparo Amorós, apuntaba las dos tendencias hegemónicas en la nueva poesía española, que habrían de dominar el panorama lírico durante la última década y que ambos autores se encargarían de teorizar y bautizar inmediatamente en dos manifiestos fundamentales: “La otra sentimentalidad” y “La retórica del silencio”¹⁵¹.

García Martín incluye tanto a los representantes de la vía metafísico-minimalista, ya canonizada, como a los fundadores de la otra sentimentalidad, movimiento o escuela que se autodefine desde el principio con suma compacidad: “al contrario de lo que ocurre en la mayoría de los casos, estos poetas no tratan de negar o de disimular su pertenencia a un grupo”¹⁵². Junto a “Paseo marítimo”¹⁵³, de *El jardín extranjero*¹⁵⁴, libro que “se acerca más a la generación del 50 que a los novísimos”¹⁵⁵, aparecen los versos “Te trajeron de golpe los violines / y eras algo más rubia de lo que yo esperaba / pero bella y letal como verano. / Y era una especie de traición tu cuerpo. // Mientras ibas tomando mi casa pieza a pieza, / para alcanzar los últimos rincones / te adelgazaste en besos, pasos, ecos”¹⁵⁶, de

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 212-214; Juan José LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007, pp. 127-129.

¹⁵⁰ Si bien García Martín reconoce en su estudio preliminar la existencia de una generación joven nacida en torno a 1961 (*Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología*, cit., p. 13), la mayoría de los autores incluidos en el apartado titulado “Una nueva generación” y en su ampliación “Los que se incorporan” nacieron antes de 1955 (*ivi*, pp.105-136). Además, el investigador selecciona un solo poema de cada escritor antologado.

¹⁵¹ Juan José LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, cit., p. 43.

¹⁵² José Luis GARCÍA MARTÍN, “Una nueva generación” en Id. (ed.), *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología*, cit., p. 111.

¹⁵³ Luis GARCÍA MONTERO, “Paseo marítimo”, en *ivi*, pp. 197-199.

¹⁵⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *El jardín extranjero*, Madrid, Adonais, 1983.

¹⁵⁵ Luis GARCÍA MARTÍN, “Una nueva generación” en Id. (ed.), *Poesía española, 1982-1983.*, cit., p. 113.

Javier EGEA, “Te trajeron de golpe los violines”, en *ivi*, pp. 196-197.

¹⁵⁶ Álvaro MONTERO, “Gacela del joven ignorante”, en *ivi*, pp. 196-197.

*Paseo de los tristes*¹⁵⁷ de Javier Egea, y “Gacela del joven ignorante” de Álvaro Montero¹⁵⁸, seudónimo bajo el cual Álvaro Salvador y Luis García Montero publican en 1982 el poemario *Tristia*¹⁵⁹.

Siguiendo la pista del antólogo asturiano, en 1986 Villena edita *Postnovísimos*, donde incluye a autores que, nacidos entre 1955 y 1962, empiezan a publicar a partir de la segunda mitad de los setenta participando activamente en el cambio estético¹⁶⁰ que refleja la transición político-social vivida por España. El madrileño detecta una pluralidad de líneas poéticas plasmadas primariamente en dos caminos: el primero consiste en “el uso personalizado de la tradición clásica”¹⁶¹ y el segundo es el de “la que por mal nombre se ha denominado poesía del silencio, y que debiera llamarse, mejor, poesía minimalista, o tradición (aunque a veces desde ángulos mentales diversos) de la poesía pura”¹⁶². Al lado de Julia Castillo y de José Gutiérrez, seguidores de la línea metafísico-minimalista, encontramos la obra neosurrealista de Blanca Andreu, la neorromántico-intimista de Miguel Mas y de Felipe Benítez Reyes¹⁶³, los textos de Julio Llamazares, quien retoma aspectos de la tradición del versículo (“bárdica o chamánica”¹⁶⁴), los de Ángel Muñoz Pestime y Leopoldo Alas, cercanos a la sensibilidad del rock¹⁶⁵. Además, se incluyen unos poemas inéditos de Rafael Rosado, los textos realistas de Luis García Montero, los de Jorge Riechmann, donde la realidad se mezcla con el irracionalismo, y unos versos en prosa escritos por Villena mismo y publicados bajo el nombre de Illán Paesa. En 2000, el madrileño recoge estos poemas en *Syrtes*¹⁶⁶, donde desvela haberlos compuestos entre octubre de 1971 y julio de 1972 y explica las razones por las que los publica bajo seudónimo:

¹⁵⁷ Javier EGEA, *El paseo de los tristes*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, 1982.

¹⁵⁸ Álvaro Montero, “Gacela del joven ignorante”, en José Luis García Martín (ed.), *Poesía española 1982-1983*, cit., p. 197.

¹⁵⁹ Álvaro MONTERO, *Tristia*, Melilla, Ayuntamiento de Melilla/Rusadir, 1982.

¹⁶⁰ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., pp. 63-66.

¹⁶¹ Luis Antonio DE VILLENA, “Introducción. Para una definición ‘postnovísima’”, en Id. (ed.), *Postnovísimos*, cit., p. 19.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Juan José LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, cit., pp. 136-137.

¹⁶⁴ Luis Antonio DE VILLENA, “Introducción. Para una definición ‘postnovísima’”, en Id. (ed.), *Postnovísimos*, cit., pp. 26-27.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 27-28.

¹⁶⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Syrtes*, Barcelona, DVD poesía, 2000.

Solo cuando preparaba la antología *Postnovísimos*, en el otoño de 1985 (la primera antología que recogió a los poetas jóvenes de este tiempo) me acordé, tangencialmente de *Syrtes*. Se me ocurrió incluir a un poeta falso en esa antología (o no tan falso). Pero también joven. Para ver qué efecto producía un poeta de otra década entre los jóvenes nuevos, me inventé como Illán Paesa, y le presté los poemas que ya había escrito con su misma edad (incluso algo más joven); le presté, se habrá adivinado ya, algunos poemas de *Syrtes*. Entonces, tan lejos. José Olivio Jiménez fue el único que –aparte de los cotilleos literarios– me argumentó que *Illán Paesa* (fuera quien fuese) no tenía el mismo tono epocal de los otros antologados [*sic*]¹⁶⁷.

En los textos recogidos en *Postnovísimos* se observan rasgos de la primera etapa del madrileño: en primer lugar, la atención al sonido del lenguaje, las múltiples citas cultas y el deseo de recrear mundos lejanos y fantásticos, dibujados en tono elegiaco, en los que refugiarse. En “Una cena de estío”, inspirándose en el libro XV de los *Anales*¹⁶⁸ de Tácito, Villena ofrece una lectura psicológica de la muerte de Séneca¹⁶⁹; en “Alabanza de Isis”, el poeta traslada al lector al Antiguo Egipto¹⁷⁰ y, en “Laude del cisne”, hay un juego transtextual¹⁷¹ con los versos “Dulcia defecta modulatur carmina lingua cantator cyncus funeris ipse sui”, de Marco Valerio Marcial, y “Cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la hierba verde”, de Garcilaso de Vega, citados como epígrafe¹⁷².
Escribe Villena:

[...] Apenas deja señales en el agua al navegar, su pulmón es suave y sus pequeños ojos de un carmín metálico prefieren al sol los sosegados imperios de la luna. Próximo a la muerte es más bello su andar, su cuerpo curvilíneo más preciso y más blanda la pluma, dócil al agua y al viento. En el instante final el majestuoso pájaro canta su propia muerte. Y sobre el verde estanque o el fluido río, como dormido queda; en el aire un eco de nostalgia y una perfecta elegía. [...] ¹⁷³.

En “Bucólica marina”, el sentimiento lleva a los enamorados a un universo paralelo de gracia y plenitud¹⁷⁴, y en “Poetria nova”, mediante el elogio a Don Luis Carrillo y

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 10-11.

¹⁶⁸ Cornelio TÁCITO, *Anales. Libros XI-XVI*, trad. y nota de José L. Moralejo, Madrid, Gredos, 1980, pp. 258-262.

¹⁶⁹ Luis Antonio DE VILLENA (Illan PAESA), “Una cena de estío”, en Id. (ed.), *Postnovísimos*, cit., p. 113.

¹⁷⁰ Luis Antonio DE VILLENA (Illan PAESA), “Alabanza de Isis”, en *ivi*, p. 112.

¹⁷¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado (Palimpsestes [1962])*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

¹⁷² Luis Antonio DE VILLENA (Illan PAESA), “Laude del cisne”, en Id. (ed.), *Postnovísimos*, cit., p. 114

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Luis Antonio DE VILLENA (Illan PAESA), “Bucólica marina”, en *ivi*, p. 118.

Sotomayor, predecesor del conceptismo y del culteranismo, se entona un canto a la poesía elegante y erudita, atemporal y universal¹⁷⁵.

Por lo que concierne a los textos de García Montero contenidos en *Postnovísimos*, el antólogo selecciona unos poemas de *El jardín extranjero* y de *Diario cómplice*¹⁷⁶, libro en aquel momento inédito, e ignora el ya citado *Tristia* y las obras que el granadino mismo reconoce como marginales años después¹⁷⁷, caracterizadas por la experimentación formal o por el juego literario y por la casi absoluta ausencia de la indagación histórica propia de la poética del autor. Se trata de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*¹⁷⁸, *Rimado de ciudad*¹⁷⁹, las *plaquettes Égloga de los dos rascacielos*¹⁸⁰ y *En pie de paz*¹⁸¹, obra de la que, probablemente, Villena no tiene noticia cuando compone su antología, ya que, a diferencia de las demás, no aparece en la lista introductoria de los trabajos de García Montero. Tanto en las palabras preliminares donde el granadino expone su poética como en las composiciones seleccionadas se deslizan las premisas de la otra sentimentalidad que, en los años siguientes, converge o desemboca en la “poesía de la experiencia”¹⁸², término que, como atestigua Iravedra, ha tenido más éxito que la propuesta “poesía de tradición o sesgo clásico” de Villena¹⁸³, la expresión “poesía figurativa” acuñada por García Martín¹⁸⁴ y la etiqueta “poesía realista” empleada, entre otros, por German Yanke¹⁸⁵. En los poemas escogidos, mezclando el componente autobiográfico con la invención, la voz poética recrea en tono coloquial la realidad cotidiana contemporánea para expresar una nueva sentimentalidad que estimula en el receptor una reflexión sobre el período histórico en el que se halla¹⁸⁶. Además, destaca la compleja relación sensual-

¹⁷⁵ Luis Antonio DE VILLENA (Illan PAESA), “Poetria nova”, en *ivi*, p. 111.

¹⁷⁶ Luis GARCÍA MONTERO, *Diario cómplice*, prólogo de Rafael Alberti, Madrid, Hiperión, 1987.

¹⁷⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “Trazado de fronteras”, en Id., *Además*, Madrid, Hiperión, 1994, pp. 12-14.

¹⁷⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, Granada, Zumaya, 1980.

¹⁷⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Rimado de ciudad*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1983.

¹⁸⁰ Luis GARCÍA MONTERO, *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Colección Romper el Cerco, 1984.

¹⁸¹ Luis GARCÍA MONTERO, *En pie de paz*, Granada, Ediciones del Comité de Solidaridad con Centroamérica, 1985.

¹⁸² Francisco DÍAZ DE CASTRO, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ Luis Antonio DE VILLENA, “Prólogo. La respuesta clásica”, en Id. (ed.), *Fin de siglo*, Madrid, Visor, 1992, pp. 9-34.

¹⁸⁴ José Luis GARCÍA MARTÍN, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

¹⁸⁵ German YANKE (ed.), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial, 1996.

¹⁸⁶ Giuliana CALABRESE, *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*, Milano, Di/Segni, 2016, p. 45.

sentimental entre el sujeto poético, el tú al que se dirige y la metrópoli, símbolo del poder capitalista deshumanizador postmoderno. En “Conversaciones”, los enamorados se aman “bajo el primer bostezo de la ciudad, su aviso, / su arrogante protesta”¹⁸⁷, y en “Figuración” leemos: “Y yo soy la ciudad mientras te miro, / este calor de plástico y cuerpos / que quisiera de pronto poseerte / con su brazo manchado”¹⁸⁸. En “Sonata triste para la luna de Granada”¹⁸⁹, el yo poético se siente observado por la localidad andaluza que le recuerda a García Lorca¹⁹⁰, a quien homenajea en otro poema seleccionado de *El jardín extranjero*, “A Federico con unas violetas”¹⁹¹, donde se rememora el período neoyorquino del poeta, su muerte y el valor de su obra, que es una importante fuente de inspiración para el autor.

Aunque *El jardín extranjero* no quiere ser una reivindicación explícita del poeta de la generación del 27, el hecho de que gane en 1982 un premio tan prestigioso como el Adonais es muy significativo: después de décadas de dictadura, hay un gesto de rescate por parte de la comunidad intelectual. A lo largo de los años, García Lorca se convierte en el símbolo de la libertad; a partir de la segunda mitad de los cuarenta, cuando la obra completa del granadino todavía está censurada, se organizan homenajes excepcionales y clandestinos, entre ellos, la publicación de un monográfico dedicado al poeta en la revista *Sendas*, y, solo a finales de los sesenta, se consigue un permiso para una primera conmemoración oral y pública en Sevilla¹⁹². Los años setenta son un período de continuas contradicciones, como relata en primera persona Antonio Jiménez Millán: “no habían desaparecido ni la censura ni la represión policial, pero en las librerías contábamos con un repertorio muy amplio de la teoría marxista en todas sus variantes, mientras que aún debíamos buscar ciertas ediciones de autores españoles en la trastienda [...]”¹⁹³. Después de 1975 se organizan homenajes en Berja controlados por las autoridades, que censuran

¹⁸⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “Conversaciones”, en Luis Antonio de Villena (ed.) *Postnovísimos*, cit., p. 84.

¹⁸⁸ Luis GARCÍA MONTERO, “Figuración”, en *ivi*, p. 85.

¹⁸⁹ Luis GARCÍA MONTERO, “Sonata triste para la luna de Granada”, en *ivi*, pp. 76-79.

¹⁹⁰ Cfr. Giuliana CALABRESE, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹¹ Luis GARCÍA MONTERO, “A Federico con unas violetas”, en Luis Antonio de Villena (ed.), *Postnovísimos*, cit., pp. 80-83.

¹⁹² Julio Alfredo EGEA, “Primeros homenajes a Federico García Lorca”, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA*, n. 16, 1998, pp. 263-266.

¹⁹³ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, *Amnistía y libertad (algunas notas sobre la poesía española en la transición)* [conferencia], 2019, p. 1, en línea

<<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/17981?show=full>> (26/02/2020)

unos poemas que deberían haberse leído durante el recital¹⁹⁴ y, siete meses después de la muerte de Francisco Franco, se celebra por primera vez el conocido “Cinco a las cinco”, donde la intervención de Nuria Espert, Aurora Bautista, Víctor Erice, Blas de Otero y José Agustín Goytisolo es sancionada “con una multa de un millón de pesetas por el entonces gobernador civil de la ciudad”¹⁹⁵.

En *Postnovísimos* encontramos a otro poeta cuya obra se analiza en nuestro estudio: Jorge Riechmann. Cuando se publica la antología, el joven madrileño aún no ha publicado ningún texto; Villena lee sus composiciones durante un certamen literario de cuyo jurado forma parte¹⁹⁶ y lo incluye en su trabajo, considerándolo uno de los autores más representativos de la última generación. Los textos seleccionados reflejan la primera etapa de la escritura del autor, quien, durante los años ochenta, está en una fase de experimentación continua en busca de su propia voz lírica. Las imágenes oníricas y surrealistas, no siempre presentes a lo largo de la trayectoria del escritor, se alternan con representaciones nerudianas de una realidad impura, codiciosa y decadente, de dolor y muerte, cada vez más frecuentes en los libros posteriores. Entre las composiciones escogidas en *Postnovísimos*, en “Un corazón de provecho”, los males del mundo se representan a través del retrato de una “rasposa lengua / de ausencia y sombra” que lama el corazón y lo amamanta con “orina roja”¹⁹⁷; en “Ascensión del camino de La Larri” el yo lírico combate contra la deshumanización “con escudos de vidrio y puños de sudor”¹⁹⁸; en “El amante, con humildad mañanera, se asoma al apocalipsis”, el fin del universo que comienza con la pérdida de la persona amada encuentra su máxima expresión en los versos:

Cuando nos deshilvane pulcramente la extrañeza,
cuando vomitemos vencejos vivos,
cuando por la ventana
del patio transparente
atisbemos a la fiera escarlata
que tiene siete cabezas y diez cuernos. [...]

¹⁹⁴ Julio Alfredo EGEA, *op. cit.*, pp. 266-267.

¹⁹⁵ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 1.

¹⁹⁶ Noemí MONTETES, “Entrevista a Jorge Riechmann”, *The Barcelona Review: revista internacional de narrativa breve contemporánea*, n. 9, 2001, en-línea <http://www.barcelonareview.com/25/s_ent_jr.htm> [04/04/2020].

¹⁹⁷ Jorge RIECHMANN, “Un corazón de provecho”, en Luis Antonio de Villena (ed.), *Postnovísimos*, cit., p. 147.

¹⁹⁸ Jorge RIECHMANN, “Ascensión del camino de La Larri”, en *ivi*, pp. 144-146.

No saber reconocerte
no querer olvidarte”¹⁹⁹.

Tanto Riechmann como García Montero tienen el deseo de concienciar al lector sobre las problemáticas contemporáneas, aunque lo hacen de manera muy diferente, logrando al principio una repercusión desigual. Por un lado, el granadino funda un grupo compacto basado en un proyecto común, que promueve una poesía en la que el público se reconoce más fácilmente: el lenguaje empleado es sencillo y coloquial y el yo se mueve en escenarios urbanos cotidianos. Por otro, el madrileño avanza solo en el complejo paisaje lírico de las últimas décadas del siglo pasado, ofreciendo una voz única y más difícil de descifrar. La poesía de la experiencia tiene cada vez más éxito y se convierte en hegemónica: García Montero sigue apareciendo en las antologías de gran resonancia donde se delinea la “generación de los ochenta”²⁰⁰, mientras que Riechmann se incluye exclusivamente en las “antologías” de los noventa²⁰¹, término inventado por Mario Benedetti para referirse a las selecciones cuya intención es elaborar “un contracanon”²⁰². Con el paso de los años, la trayectoria del madrileño evoluciona hacia un “nuevo compromiso postmoderno”²⁰³, y en el siglo XXI se observa una inversión de papeles: la poesía de la experiencia decae (sin que lo hagan, no obstante, sus voces más reputadas), mientras que la de Riechmann se convierte en canónica.

1.4. LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA, DOS ANTOLOGÍAS: LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA Y FIN DE SIGLO

En 1988, García Martín publica *La generación de los ochenta*, donde se evidencia que, a lo largo de esta década, la estética experiencial se consolida y cobra cada vez más importancia en el panorama poético español. Como Villena en *Postnovísimos*, el investigador y poeta reconoce una pluralidad de líneas –tradicionalismo métrico, neosurrealismo, realismo, minimalismo o conceptualismo, poesía elegíaca y metafísica,

¹⁹⁹ Jorge RIECHMANN, “El amante, con humildad mañanera, se asoma al apocalipsis”, en *ivi*, p. 152.

²⁰⁰ José Luis GARCÍA MARTÍN (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988.

²⁰¹ Cfr. Araceli IRAVEDRA, “*Feroces* o la provocación de lo real: en busca de un canon del compromiso”, en Miguel Ángel García (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2018, pp. 261-285.

²⁰² Mario BENEDETTI, “El olimpo de las antologías”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, n. 25, 1987, pp. 133-138.

²⁰³ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 127.

simbolismo/impressionismo— y, en su selección, favorece a los jóvenes autores que recuperan a escritores de la generación del 50 y escriben una poesía figurativa, alejándose definitivamente del estilo novísimo²⁰⁴. Junto con una selección de textos de Jon Juaristi, Juan Manuel Bonet, Justo Navarro, y Andrés Trapiello, “poetas que, por su fechas de nacimiento y lo tardío de la aparición impresa, se encuentran a medio camino entre la generación del setenta y la que vendrá después”²⁰⁵, García Martín presenta composiciones de “once poetas nacidos entre 1955 y 1965”²⁰⁶: Julio Martínez Mesanza, Juan Lamillar, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, José Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal, Amalia Iglesias Serna, Vicente Gallego, Leopoldo Sánchez Torre, Álvaro García y Luis García Montero.

El antólogo escoge algunos de los textos del recorrido marginal del granadino, sin crear ninguna duda en el lector sobre cuál es el predominante. Dos sonetos de *Rimado de ciudad*, donde se observa una extraordinaria capacidad compositiva tanto a nivel métrico como formal y cierta ironía en describir los ambientes urbanos marginales imitando a Góngora²⁰⁷, acompañan múltiples textos realistas de *Tristia*, *El jardín extranjero*, *Diario cómplice* y un poema inédito titulado “Nocturno”²⁰⁸, que se publica en 1991 en *Las flores del frío*²⁰⁹. Además de los rasgos delineados en *Postnovísimos*, destaca otro aspecto que se desarrolla en la obra de García Montero: la reflexión sobre el poder del amor. A lo largo de su trayectoria, y sobre todo en los últimos libros, el poeta medita sobre la dicotomía presencia-ausencia y llega a la conclusión de que, aunque el final de una relación causa sufrimiento, el sentimiento amoroso verdadero salva al ser del paso del tiempo, de sus miedos y de la pérdida de los vínculos que prolifera en la contemporaneidad, tema presentado muy claramente en “Canción”, de *Diario cómplice*:

Bajo una lluvia fría de polígono,
con un cielo drogado de tormenta
y nubes de extrarradio.

Porque este amor de llaves prestadas nos envuelve

²⁰⁴ Cfr. José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *La generación de los ochenta*, cit., pp. 17-49.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 10.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Cfr. *Ivi*, p. 24.

²⁰⁸ Luis GARCÍA MONTERO, “Nocturno”, en *ivi*, pp. 179-181.

²⁰⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Hiperión, 1991.

en una intimidad provisional,
paredes que no hacen compañía
y objetos como búhos en la sombra.

Son
las sábanas más tristes de la tierra.
Mira
cómo vive la gente²¹⁰.

Los mismos rasgos de la poesía de García Montero se observan en 1992 en *Fin de siglo* de Villena, donde la producción lírica del granadino se considera como “la que cumple más rigurosamente y al fin con más personalidad, los postulados de una renovada poética de la experiencia”²¹¹, aunque hay un distanciamiento gradual del tono de Jaime Gil de Biedma y una evolución hacia una poesía cada día más comprometida, cercana a los conflictos de la contemporaneidad²¹². Villena incluye tres poemas de *Las flores del frío* y “Life vest under your seat”, publicado posteriormente en 1994 en *Habitaciones separadas*²¹³, libro que, merecedor del Premio Loewe y del Premio Nacional de Poesía, confirma el valor de la obra del granadino²¹⁴. En “Canción 19 horas”, la voz lírica es la de un ser deshumanizado que no quiere tener ningún contacto con la realidad que lo rodea²¹⁵; “Barriada del Pilar” es una alabanza de los que se alejan del frenesí del mundo consumista postmoderno y no se olvidan de los verdaderos valores, el amor en primera instancia²¹⁶; y en “Tienda de muebles” se describe el sentimiento de dos jóvenes enamorados que están construyendo su futuro. Los muebles en una tienda evocan los momentos de convivencia que permanecen en el recuerdo y la complicidad familiar que se construye con compromiso y que no se puede comprar²¹⁷. Por último, en “Life vest under your seat”, la evocación melancólica de una relación fugaz en Nueva York es el salvavidas que mantiene activo el corazón del yo lírico en un avión²¹⁸.

²¹⁰ Luis GARCÍA MONTERO, “Canción”, en José Luis García Martín (ed.), *La generación de los ochenta*, cit., pp. 173-174.

²¹¹ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en *ivi*, p. 25.

²¹² *Ivi*, pp. 25-26.

²¹³ Luis GARCÍA MONTERO, *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.

²¹⁴ Luis Antonio DE VILLENA (ed.), *La Poesía Plural*, Madrid, Visor, 1998, p. 14.

²¹⁵ Luis GARCÍA MONTERO, “Canción 19 horas” en Luis Antonio de Villena (ed.), *Fin de siglo*, cit., p. 65.

²¹⁶ Luis GARCÍA MONTERO, “Barriada del Pilar” en *ivi*, pp. 66-67.

²¹⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “Tienda de muebles” en *ivi*, pp. 68-69.

²¹⁸ Luis GARCÍA MONTERO, “Life vest under your seat” en *ivi*, pp. 75-76.

Consideramos *Fin de siglo* una antología fundamental para entender el desarrollo de la poesía contemporánea, ya que, en este volumen, Villena demuestra otra vez su olfato crítico. Aunque está de acuerdo con el triunfo de la poesía de la experiencia, detecta una convergencia gradual entre la poesía realista de la generación de los ochenta y la propensión metafísico-meditativa, evidente en autores como Juan Lamillar, quien escribe una poesía “sensorial”, caracterizada por una “mayor propensión metafísica”²¹⁹; Carlos Marzal, que se distingue por un tono “parnasiano y vitalista”²²⁰; Leopoldo Alas y Esperanza López Parada, que escriben una poesía de la experiencia más meditativa que, en el segundo caso, desemboca en lo abstracto²²¹; Álvaro García, quien rememora lo vivido mediante una escritura íntima y minimalista²²²; Vicente Gallego, que mezcla la melancolía con el misterio, la metafísica y el erotismo²²³; Luis Muñoz, representante de “una poesía esencialmente de la pérdida”²²⁴. Además, en las últimas páginas del estudio preliminar, Villena prevé la intensificación en los años noventa de una actitud de compromiso en la poesía realista, y escribe:

[...] esta no es una antología de inicio sino de cierre. O en otras palabras, los poetas que pretendan perseverar en alguna forma de la *tradición clásica* se verán, muy pronto, forzados a un giro. Los más perspicaces y alertas ya lo saben. Siempre es difícil adivinar hacia donde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal), acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdicos [*sic*] de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva. Una poesía que se plantee la renovación de los *topoi* literarios [...] O [...] una indagación en la plural e inquietante condición psíquica del hombre, que abra nuevos caminos a la expresión –razonada, brillante, comunicable– de la interioridad²²⁵.

²¹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, “Prólogo. La respuesta clásica”, en Id. (ed.), *Fin de siglo*, cit., p. 25.

²²⁰ *Ivi*, p. 27.

²²¹ *Ivi*, pp. 28-29.

²²² *Ivi*, p. 29-30.

²²³ *Ivi*, p. 30.

²²⁴ *Ivi*, p. 31.

²²⁵ *Ivi*, p. 33.

1.5. NUEVAS FORMAS DE “COMPROMISO POSTMODERNO”²²⁶

Aunque en la segunda mitad de los noventa proliferan las antologías que celebran la poesía de la experiencia –entre las más conocidas recordamos *Selección nacional. Última poesía española*²²⁷, de García Martín y *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, de Germán Yanke–, Villena sigue su camino y, como señala Iravedra²²⁸, corrobora la teoría avanzada tímidamente en *Fin de siglo* en una selección posterior publicada en 1997 y titulada *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*²²⁹. El autor recoge a poetas nacidos entre 1965 y 1975 que se alejan del conformismo de la poesía de la experiencia recuperando una palabra propia tendente a la metafísica: Álvaro García, Ángel Paniagua, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Juan Bonilla, José Luis Piquero, Alberto Tesán, José Luis Rendueles, Juan Carlos Abril, Carlos Pardo. Estos autores demuestran que, al margen del debate estéril de los “poetas de la diferencia”²³⁰, se desarrollan nuevas voces combativas cuyo valor es incuestionable.

Creemos que *10 menos 30* es un intento de superar *La prueba del nueve (antología poética)*²³¹, una recopilación de Antonio Ortega publicada en 1994 donde, al lado de poetas como Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñen, Esperanza López Parada y Vicente Valero, se observa la evolución de la obra de Jorge Riechmann. A lo largo de los años noventa, el madrileño se aleja de los primeros textos irracionalistas presentados en *Postnovísimos* y define su proyecto con la expresión “poesía del desconsuelo”, rechazando el marbete “feísmo” atribuido por la crítica²³². Como los demás poetas de *La prueba del nueve*, propone una obra personal e invita “a una reflexión crítica sobre la realidad, sin concesiones a la

²²⁶ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 127.

²²⁷ José Luis GARCÍA MARTÍN, *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Llibros de Pexe, 1995.

²²⁸ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit. pp. 118-123.

²²⁹ Luis Antonio DE VILLENA (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

²³⁰ Los poetas de la diferencia son un grupo formado a finales de los noventa en torno al suplemento literario del *Diario de Córdoba*, dirigido por Antonio Rodríguez Jiménez. Su unidad se basa únicamente en la oposición a la poesía de la experiencia, aunque, en realidad, la diferencia no es tan palpable. Sin una base ideológica estable y una identidad de grupo bien definida, se han venido leyendo como un intento de autopromoción a cargo de una serie de poetas que han permanecido al margen de la escena, explotando el rastro mediático de los escritores de la experiencia (Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id., ed., *Hacia la democracia. La nueva poesía [1968-2000]*, cit., pp. 115-116).

²³¹ Antonio ORTEGA (ed.), *La prueba del nueve (antología poética)*, Madrid, Cátedra, 1994.

²³² Jorge RIECHMANN, *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 7.

versión socialmente concordada de la misma, pero tampoco a su versión literariamente armonizada”²³³. El lenguaje de los textos escogidos se halla alejado “de cualquier forma de consuelo o seducción”, se distancia “de concepciones mitológicas y tradicionales de género”²³⁴ y “trata de escapar de lo trivial, del lugar común, y a la vez del discurso ‘poetizante’”²³⁵. En “Alabanza de los poetas”²³⁶ de *Baila con un extranjero*²³⁷, Riechmann celebra la escritura que procede de “lo más vulgar: / los encuentros / el hábito / las caricias / las palabras”²³⁸; en la breve sección de poemas titulada “Tanto abril en octubre”²³⁹, publicada por primera vez en el número 5 de la revista *El signo del gorrión* (primavera-verano 1994)²⁴⁰ y posteriormente en *Amarte sin regreso: poesía amorosa 1981-1994*²⁴¹, el yo lírico describe sin rodeos la enfermedad de su pareja que lucha entre la vida y la muerte, el dolor físico y psíquico que se padece en estas situaciones cuando el tiempo se para y las prioridades cambian: la “orina huele mal”, el “hermoso pelo negro” cae, las piernas no la sostienen, “las heridas no cicatrizan” y la morfina palia el dolor de “las llagas de la boca”²⁴². El tono directo con que el poeta comunica sus sentimientos y preocupaciones y las imágenes elaboradas, crudas e impactantes, producen conmoción en el lector, quien se identifica con la voz lírica y reflexiona sobre el valor de la vida. Como afirma Alberto García Teresa:

Riechmann [...] utiliza especialmente metáforas e imágenes que poseen como referencia lo corporal. Por tanto, se pone en comunicación el dolor del mundo con experiencias físicas concretas del individuo, del “yo poético”, materializando el horror y la injusticia y facilitando la empatía del lector con todo ello”²⁴³.

Para el autor, muy lejos de ser una forma de desahogo personal, la escritura se concibe como una herramienta para estimular a los lectores al compromiso activo, a pararse en un mundo gobernado por la rapidez y el individualismo y a pensar en los que sufren y en los

²³³ Antonio Ortega, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 10.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. 14.

²³⁶ Jorge RIECHMANN, “Alabanza de los poetas”, en *ivi*, p. 110-111.

²³⁷ Jorge RIECHMANN, *Baila con un extranjero*, Madrid, Hiperión, 1993.

²³⁸ Jorge RIECHMANN, “Alabanza de los poetas”, en Antonio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 110.

²³⁹ Jorge RIECHMANN, “Tanto abril en octubre”, en *ivi*, pp. 106-107.

²⁴⁰ *Ibidem*

²⁴¹ Jorge RIECHMANN, *Amarte sin regreso: poesía amorosa 1981-1994*, Madrid, Hiperión, 1995.

²⁴² Jorge RIECHMANN, “Tanto abril en octubre”, en Antonio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 106.

²⁴³ Alberto GARCÍA TERESA, *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid, Tierra de nadie, 2013, p. 171.

valores morales; escribe Riechmann: “Estas enfermedades se llevan muchas cosas. / Lo que queda / me atrevo a llamarlo esencial. / Por ejemplo: estás viva. Te amo”²⁴⁴. La misma voluntad de cambiar la realidad del momento se aprecia en “Blues del racionalista finisecular”, de *El corte bajo la piel*²⁴⁵, donde se expresa la dificultad de luchar contra un sistema injusto y violento mediante cuatro imágenes impactantes que describen el horror de la sociedad actual:

Predicando la razón
como una puta pobre
a quien acaban de violar y tirar de un coche en marcha
y se ha quedado muerta
hablando sola

Predicando la razón
como un enfermo terminal de sida
a quien van a retirar los fármacos
por razones más bien presupuestarias

Predicando la razón
como un borracho viejo que masculla
suplica impreca regaña gorgotea
antes de caer abatido por disparos accidentales
de la policía

Predicando la razón
como res que en el matadero
segundos antes de que el mazazo le reviente la testuz
suda y orina de pánico

Predicando
predicando
predicando la razón
a los infieles inquilinos
del mejor de los mundos posibles²⁴⁶.

Compartiendo con *La prueba del nueve* una misma oposición a la “versión literariamente armonizada” de la realidad, Isla Correyero edita en 1998 el volumen *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*²⁴⁷, que

²⁴⁴ Jorge RIECHMANN, “*Tanto abril en octubre*”, en Antonio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁵ Jorge RIECHMANN, *El corte bajo la piel*, San Fdo. de Henares, Bitácora, 1994.

²⁴⁶ Jorge RIECHMANN, “Blues del racionalista finisecular”, en Antonio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 109-110.

²⁴⁷ Isla CORREYERO (ed.), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD, 1998.

confirma el desarrollo de una nueva “actitud vital comprometida”²⁴⁸. La antóloga reúne a los principales representantes de las múltiples tendencias realistas que comparten el distanciamiento de la mentalidad burguesa tardocapitalista²⁴⁹. Entre las cardinales recordamos: el realismo sucio, cuyos representantes se inspiran en narradores y poetas norteamericanos promotores de un “realismo descarnado”²⁵⁰ y elaboran una poesía autobiográfica, caracterizada por voces líricas que se aíslan de la sociedad actual y describen, sin artificios, con desencanto y crudeza las lacras de nuestra individualista realidad urbana²⁵¹; el Colectivo Alicia Bajo Cero, grupo valenciano que propone la deconstrucción del sistema vigente a partir de la ruptura de las expectativas del lector y que recoge sus planteamientos en el ensayo *Poesía y poder*²⁵², publicado en 1997²⁵³; la poesía de la conciencia, nucleada en torno a una serie de poetas onubenses que enarbolan una “estética de la resistencia”²⁵⁴, caracterizada por la voluntad de desenmascarar los mecanismos del poder a través de una palabra poética “de extraordinaria claridad referencial, directa y desnuda de imágenes [...]”²⁵⁵, en algunos casos ofreciendo peligrosamente una lectura unidimensional y panfletaria²⁵⁶. Entre los poetas seleccionados por Correyero encontramos a Pablo García Casado, David González, Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, Eladio Orta e Isabel Pérez Montalbán, Violeta C. Rangel (seudónimo de Manuel Moya), Jesús Aguado, Graciela Baquero, Javier Bello, Niall Binns, María Eloy García, Juan Antonio González Iglesias, Marjiatta Gottopo, Jesús Llorente, Juan Carlos Reche Cala, Myriam Reyes, Antonio Rigo, Alberto Tesan, Jesús Urceloy, Juan Manuel Villalba y Jorge Riechmann. La antóloga ofrece una amplia selección de poemas del madrileño, sin disponerlos en orden cronológico, e indica en página aparte los títulos de los libros en los que se encuentran recogidos. Se trata de más de veinte textos que trazan las claves de una década de

²⁴⁸ Isla CORREYERO, “Presentación”, en *ivi*, p. 8.

²⁴⁹ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., pp. 127-141.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 51.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 50-58.

²⁵² Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y Poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997.

²⁵³ Araceli IRAVEDRA, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED, 2010, pp. 58-67.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 67.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 70.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 67-73.

escritura, desde *Cántico de la erosión*²⁵⁷ hasta *El día que deje de leer El País*²⁵⁸. Su peculiar organización resalta el mensaje del autor y lleva al lector a concentrarse en la interpretación de los textos que reproducen las principales temáticas abarcadas a lo largo de la obra de Riechmann. El autor trata de concienciarnos sobre la importancia de la igualdad, de la paz y del amor, censura sarcásticamente todo tipo de poder, milita contra las diferencias de clase y de género y ofrece una visión internacional de los problemas causados por el sistema capitalista postmoderno. Entre los textos seleccionados, los más impactantes son: “Es mucho más importante desenterrar a una corneja que mandarle una petición al presidente”²⁵⁹, de *Cuaderno de Berlín*²⁶⁰, donde el yo lírico describe la realidad dicotómica de la Prusia de las VEB y de los países occidentales consumistas; “Mañana de primavera en Barcelona”²⁶¹, de *Baila con un extranjero*, en el que se rememora a los campesinos envenenados por pesticidas en Rajtapura, a los niños esclavos en Sierra Leona y a los emigrantes marroquíes explotados por los gitanos madrileños; “Menina da rua, 1994”²⁶², de *El día que dejé de leer El País*, que se centra en la tortura y en la prostitución infantil en Brasil.

1.6. BREVE RESUMEN DE LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS: EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO (1968-1998)

Antes de concluir nuestro recorrido y analizar las antologías publicadas en la década de 2000, consideramos imprescindible profundizar en *El último tercio del siglo (1968-1998)*. Antología consultada de la poesía española²⁶³, un volumen que resume el panorama de la poesía española de las últimas décadas del siglo pasado y confirma la centralidad de los autores que hemos elegido en nuestro trabajo. Se trata de la integración de tres antologías editadas unos años antes: *La nueva poesía (1975-1992)*²⁶⁴, de Miguel García-Posada, el volumen de carácter pedagógico²⁶⁵ *Antología de la poesía española*

²⁵⁷ Jorge RIECHMANN, *Cántico de la erosión*, Madrid, Hiperión, 1987.

²⁵⁸ Jorge RIECHMANN, *El día que deje de leer El País*, Madrid, Hiperión, 1997.

²⁵⁹ Jorge RIECHMANN, “Es mucho más importante desenterrar a una corneja que mandarle una petición al presidente”, en Isla Correyero (ed.), *op. cit.*, pp. 329-330.

²⁶⁰ Jorge RIECHMANN, *Cuaderno de Berlín*, Madrid, Hiperión, 1989.

²⁶¹ Jorge RIECHMANN, “Mañana de primavera en Barcelona”, en Isla Correyero (ed.), *op. cit.*, p. 332.

²⁶² Jorge RIECHMANN, “Menina da rua, 1994”, en *ivi*, p. 344.

²⁶³ Jesús GARCÍA SÁNCHEZ (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998)*. Antología consultada de la poesía española, prólogo de Juan Carlos Mainer, Madrid, Visor, 1998.

²⁶⁴ Manuel GARCÍA POSADA (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.

²⁶⁵ Cfr. José Francisco RUIZ CASANOVA, *op. cit.*, p. 136.

(1975-1995), de José Enrique Martínez y *Treinta años de poesía española (1965-1995)*²⁶⁶, de José Luis García Martín²⁶⁷. En los primeros dos trabajos, aunque el objetivo es proponer una selección de los autores “más representativos de las tendencias y corrientes”²⁶⁸ del período histórico sin tomar partido, cada antólogo incluye una pequeña porción del canon construido a lo largo de las décadas anteriores, observando parámetros subjetivos y basándose en su propia enciclopedia y gustos. En cuanto a los poetas analizados en nuestro estudio, solo encontramos a Sánchez Robayna y a García Montero, presentados sin añadir más información que en las antologías anteriores. Aunque aparece Luis Alberto de Cuenca, Villena no se incluye²⁶⁹, y en lugar de Riechmann se elige a otro tipo de poesía con ciertas dosis de compromiso: la de Roger Wolfe. En el volumen de García Martín, en cambio, el propósito es representar la obra de los autores que el antólogo considera más interesantes entre los nacidos después de la Guerra Civil y que publican durante un período de tiempo más extenso. El estudioso mantiene una visión más tradicional, privilegia la poesía veneciana y, sobre todo, sus posteriores derivaciones, entre las que aparece la obra de Villena así como la de otros sesentayochistas no asimilables al modelo novísimo, y la poesía de la experiencia fundamentalmente representada por García Montero, sin incluir a ningún otro cultivador de la corriente realista comprometida que, aunque está cobrando impulso, en 1996 aún no ha sido debidamente reivindicada como propuesta canónica.

Por lo que concierne a *El último tercio del siglo (1968-1998)*, aunque Jesús García Sánchez es consciente de que toda clasificación está sujeta a criterios personales junto a determinadas condiciones histórico-sociales, ambicionan aumentar la objetividad de su

²⁶⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN (ed.), *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996.

²⁶⁷ Somos conscientes de que en 1991 Fernando de Diego, Antonio Garrido y Francisco Ruiz Noguera editan *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)*, otro volumen donde se observa el panorama lírico de las últimas décadas del siglo pasado y en el que se recogen tanto a Villena, incluido en el capítulo dedicado a los autores que surgen entre 1960 y 1975, como a Sánchez Robayna y a García Montero, que aparecen en el siguiente apartado, titulado “La dispersión y salvarse quien pueda. Poetas con posterioridad a 1975” (Fernando DE DIEGO, Antonio GARRIDO y Francisco RUIZ NOGUERA, eds., *Antología de la poesía española contemporánea [De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna]*, New York / Ottawa / Toronto, Legas, 1991, pp. 279-284; 318-323; 371-375). No consideramos que *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española* suponga una integración de esta antología porque se trata de obras diferentes no solo a nivel organizativo-estructural, sino también en lo que se refiere al período considerado: Diego, Garrido y Ruiz Noguera incluyen también a autores de la generación del 50.

²⁶⁸ Miguel GARCÍA POSADA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 30.

²⁶⁹ En aras de la exhaustividad, señalamos que el volumen de José Enrique Martínez es una continuación de la ya mencionada selección *Antología de la poesía española (1939-1975)*, en la que Villena se incluye entre los novísimos.

trabajo retomando la fórmula propuesta en la *Antología consultada de la joven poesía española*²⁷⁰, de Francisco Ribes. Jesús García Sánchez envía una encuesta a unas trescientas personas que se relacionan habitualmente con el género lírico y les pide que indiquen entre diez y veinte de los autores más representativos del panorama de los últimos treinta años, excluyendo a los que publican mucho antes de 1970²⁷¹. La selección se basa en los datos obtenidos y resume la evolución de la poesía española postfranquista más fielmente que las tres antologías anteriores. Como escribe García Sánchez en la nota preliminar, por orden de votos recibidos, de mayor a menor, figuran: “Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Felipe Benítez Reyes, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Carlos Marzal, Jon Juaristi, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, Jaime Siles, Eloy Sánchez Rosillo, Pere Gimferrer, Andrés Trapiello, Guillermo Carnero, Ana Rossetti, Antonio Martínez Sarrión igualado con Julio Martínez Mesanza y Miguel d’Ors, Andrés Sánchez Robayna, Antonio Carvajal, Vicente Gallego, Aníbal Núñez, Blanca Andreu, Olvido García Valdés, Jorge Riechmann y finalmente, igualados, José Miguel Ullán, Jenaro Talens y Juan Carlos Suñen”²⁷². Si, por un lado, se confirma la hegemonía de la poesía de la experiencia y la fuerza de los novísimos, que siguen entre los más valorados a pesar del generalizado giro hacia el realismo, por otro, se encuentran las nuevas voces surgidas en los setenta, y a poetas como Riechmann y García Valdés, que representan de forma diferente el cambio de rumbo de los ochenta y noventa.

El último tercio del siglo (1968-1998) corrobora la relevancia de los cuatro poetas elegidos en nuestro estudio y, reproduciendo algunos de los textos más representativos de sus libros publicados hasta el momento, aclara la evolución de sus trayectorias, que se produce de forma independiente y manteniendo la propia identidad. Por lo que concierne a Villena, en las composiciones escogidas²⁷³ se delinea claramente la transición desde un tipo de poesía artificiosa y preciosista hacia una tendencia cada vez más intimista-realista.

²⁷⁰ Francisco RIBES (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.

²⁷¹ Jesús GARCÍA SÁNCHEZ, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 7.

²⁷² *Ivi*, p. 9.

²⁷³ Los textos elegidos de Luis Antonio de Villena son: “Navegando hacia Bizancio”, de *El viaje a Bizancio*; “Piscina”, “El ciruelo Blanco y el ciruelo rojo”, “Hechizo de presencia viva” y “Otros querubens”, de *Hymnica*; “Giovanni Antonio Bazzi, ‘il sodoma’”, “Parusia impura, “La mort de l’artiste” y “Esa querida atmosfera de tango hacia las tres”, de *Huir del Invierno*; “Kawbata”, “¿Qué sabes de la noche, centinela?”, “Buonarroti” y “Atis-Adonis”, de *La muerte únicamente* (Madrid, Visor, 1984); “Comptentus mundi” y “Celebrando delicia y ternura”, de *Como a lugar extraño*; “Héroes” de *Marginados*; “Amor en tiempos sombríos” y “La nave del crepúsculo” de *Asuntos de delirio* (en *ivi*, pp. 521-548).

De los primeros poemarios, donde se divisan misteriosas bellezas tentadoras en mundos lejanos, se pasa al canto explícito del goce físico y de la transgresión en *Huir del invierno*, a la celebración del inframundo y del desengaño en *La muerte únicamente*, y a la representación costumbrista de los ambientes de “la movida” y de los males relacionados –en primer lugar, la droga y el sida– en los poemarios editados en los años noventa²⁷⁴: *Como a lugar extraño*²⁷⁵, *Marginados*²⁷⁶ y *Asuntos de delirio*²⁷⁷. En cuanto a Sánchez Robayna²⁷⁸, la continua experimentación metalingüística de los primeros libros, caracterizados por una palabra depurada y fragmentaria que aspira a la unión con el mundo insular, da gradualmente paso a una voz poética hermética, aunque narrativa, que comunica a través de un denso simbolismo místico su deseo de elevación y superación de los límites para alcanzar verdades extraterrenas. Además de textos de *Clima*, *Tinta* y *La roca*, se reproduce una composición de *Palmas sobre la losa fría*²⁷⁹ titulada “La estrella”, donde la contemplación de la calma del mundo evoca unos recuerdos y estimula una reflexión sobre el concepto de “inminencia”; unos textos de *Fuego blanco*²⁸⁰, en los que se celebran los múltiples significados de la luz en sus distintas formas; y unos poemas de *Sobre una piedra extrema*²⁸¹, donde el yo medita sobre el origen y el fin de la existencia y busca respuestas en la naturaleza a su alrededor. De Luis García Montero²⁸², junto a

²⁷⁴ Señalamos que esa evolución de la trayectoria creativa de Villena se observa también en otras antologías publicadas en los mismos años de *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española: la ya citada Treinta años de poesía española*, de García Martín; la *Antología de la poesía española (1960-1975)*, de Juan José Lanz (Madrid, Espasa Calpe, 1997), donde se seleccionan textos que describen el progreso de los principales autores de la “generación del 68”, término bajo el que el crítico reúne a todos los autores españoles nacidos después de la guerra civil, independientemente de su estilo y rasgos poéticos, y que participan en la vida literaria durante el fervor de los años sesenta y de la primera mitad de los setenta; el volumen *Antología de la poesía española del siglo XX (1940-1980)*, de José Paulino Ayuso (vol. II, Madrid, Castalia, 1996), donde se observa la evolución de la poética de los principales autores de la segunda mitad del siglo pasado.

²⁷⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, Madrid, Visor, 1990.

²⁷⁶ En *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española (op. cit., pp. 544-545)*, el poema “Héroes” del libro *Marginados* (Madrid, Visor, 1993), se cita erróneamente como perteneciente a *Como lugar extraño*.

²⁷⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, Madrid, Visor, 1996.

²⁷⁸ Los poemas seleccionados de Sánchez Robayna son: “El durmiente que oyó la más difusa música”, de *Clima*; “[Fluye, fluye sin fin...], de *Tinta*; “El vaso de agua”, “Mesa y naranjas” y “Paréntesis” de *La roca*; “Una hoguera, y el centro de la muerte”, “Una piedra, memoria” y “Las primeras lluvias”, de *Fuego blanco*; “Las nubes”; “Más allá de los árboles” y “Deseo de verano”, de *Sobre una piedra extrema* (en Jesús García Sánchez, ed., *op. cit.*, pp. 549-572).

²⁷⁹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Palmas sobre la losa fría*, Madrid, Cátedra, 1989.

²⁸⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, Barcelona, Ambit, 1992.

²⁸¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una piedra extrema*, Madrid, Ave del Paraíso, 1995.

²⁸² Los poemas seleccionados de Luis García Montero son: “Sonata triste para la luna de Granada”, de *El jardín extranjero*; “Recuerdo de una tarde de verano”, de *Diario cómplice*; “Canción asesinato” y “Canción 19 horas”, de *Las flores del frío*; “Nocturno”, de *Rimado de ciudad*; “Life vest under your seat”, “Mujeres”,

textos de los ya citados *El jardín extranjero*, *Diario cómplice*, *Las flores del frío* y *Habitaciones separadas*, donde se observa la progresión de la crítica a la contemporaneidad a través de un yo poético cada vez más maduro y la gradual difuminación de los límites entre la ficción y la realidad, aparecen por primera vez dos textos de *Completamente viernes*²⁸³, donde se aprecia un nuevo vitalismo ausente en las obras anteriores. Finalmente, observamos también la evolución de la poesía de Jorge Riechmann²⁸⁴: la experimentación formal de los primeros poemarios da paso a una voz lírica en cada libro más agresiva, que arremete contra los males de la postmodernidad intentando remover la conciencia de los lectores. Los textos seleccionados proceden de los mismos libros incluidos en *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, aunque, en este caso, están dispuestos en orden cronológico, con el añadido de un par de piezas inéditas publicadas en 2001 en *Desandar lo andado*²⁸⁵, donde se advierte un tono menos rabioso y más meditativo.

Somos conscientes de que existen recopilaciones posteriores a *El último tercio del siglo (1968-1998)* que se centran en las tres últimas décadas del siglo pasado sin incluir a los cuatro autores examinados en nuestro estudio. Entre ellas recordamos *El hacha y la rosa (tres décadas de poesía española)*²⁸⁶, de José Pérez Olivares, en la que se presenta la opinión de un único investigador con su propia enciclopedia, gustos y parámetros y, en nuestra opinión, incorpora algunos nombres que son menos representativos que los incluidos en la selección de García Sánchez. Entre los publicados en el nuevo milenio, el florilegio que respeta mayormente *El último tercio del siglo (1968-1998)*, confirmándolo y ampliándolo, es la recopilación de Irujo *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, en la que la investigadora demuestra su dominio del tema y representa

“Fotografías veladas de la lluvia” y “Primer día de vacaciones”, de *Habitaciones separadas*; “Confesiones” y “El coche”, de *Completamente viernes* (en Jesús García Sánchez, ed., *op. cit.*, pp. 666-684).

²⁸³ Luis GARCÍA MONTERO, *Completamente viernes*, Barcelona, Tusquets, 1998.

²⁸⁴ Los textos seleccionados de Riechmann son: “Abolir la nostalgia” y “Una rendija de luz para desayunarnos hoy...” de *Cántico de la erosión*; “Encuentro con el ángel”, “Escena de infancia” y “Postmodernidad” de *Cuaderno de Berlín*; “Servicios mínimos” y “Otro ritmo posible” de *Poesía practicable*; el poema 23 de 27 maneras de responder a un golpe; “Este sordo acezar” de *Material móvil* (Madrid, Libertarias Ediciones, 1993), “Blues del racionalista finisecular” y “Bienvenido al club” de *El corte bajo la piel*; “Alabanza de los trenes verdaderos” y “Con los ojos abiertos” de *Baila con un extranjero*; “Manifestantes, 1996” y “Amantes embrollados, 1995” de *El día que dejé de leer El País*; “No tiene doble fondo” y “Brassai en el Reina Sofía” de *Desandar lo andado* (en Jesús Sánchez García, ed., *op. cit.*, pp. 760-775).

²⁸⁵ Jorge RIECHMANN, *Desandar lo andado*, Madrid, Hiperión, 2001.

²⁸⁶ José PÉREZ OLIVARES (ed.), *El hacha y la rosa (tres décadas de poesía española)*, Sevilla, Renacimiento, 2000.

atinadamente la evolución de la trayectoria de nuestros cuatro poetas y, más en general, el desarrollo de la poesía española de las últimas décadas del siglo pasado.

1.7. EL CAMBIO DE SIGLO: LOS AÑOS 2000

Analizar la evolución del panorama poético en el siglo XXI es una tarea compleja, tanto por la inseguridad que produce la corta distancia temporal como por la proliferación de autores y antologías diferentes que salen a la luz de forma desordenada y que, en muchos casos, no ofrecen una muestra clara y representativa de la situación lírica contemporánea. Además, la continua alternancia entre la publicación de recopilaciones programáticas²⁸⁷ que solo incluyen a los poetas más jóvenes y de volúmenes que contienen también a la generación anterior dificulta ulteriormente la sistematización. Como se observa en las selecciones examinadas, el nuevo milenio se caracteriza por un horizonte lírico policéntrico, movedido y complejo que Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil describen mediante la metáfora del desierto:

Primero, porque este es un paisaje en permanente y rápida (re)construcción cuyo ecosistema resulta análogo al funcionamiento del campo poético, esto es: un espacio habitualmente considerado como un lugar inhóspito e inexplorado por unos pocos sujetos que en realidad se rige por unas dinámicas vertiginosas de visibilización / invisibilización que ocultan bajo la arena un gran registro de especies. En segundo lugar, porque, si cambiamos el foco de observación, la crítica (tanto por su cercanía temporal a los más recientes creadores como por la avalancha indiscriminada de publicaciones, editoriales y antologías de nuevos nombres, entre otros muchos motivos) todavía no ha abordado las dunas de la poesía actual con una visión global y panorámica. Sí ha dado constancia de su presumible diversidad, sobre todo a través de estudios parciales, aunque sin adentrarse en sus detalles²⁸⁸.

Lo cierto es que la mayoría de las antologías publicadas en los primeros años del 2000 se apoyan en el último florilegio del siglo pasado, *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*²⁸⁹ de García Martín, que, por un lado, es la continuación de recopilaciones anteriores y, por otro, presenta por primera vez autores nacidos después

²⁸⁷ José Francisco RUIZ CASANOVA, *op. cit.*, pp. 132-139.

²⁸⁸ Álvaro LÓPEZ FERNÁNDEZ, Ángela MARTÍNEZ FERNÁNDEZ y Raúl MOLINA GIL, “Cartografiar el desierto”, en Id. (eds.), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España. Poetas nacidos a partir de 1982*, anexo al monográfico *Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España*, Valencia, Kamchatka. Revista de Análisis Cultural, 2018, p. 7, en línea <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663>> [05/06/2021].

²⁸⁹ José Luis GARCÍA MARTÍN (ed.), *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999.

de la muerte de Franco. A pesar del título, el antólogo describe el panorama poético de su tiempo escogiendo a autores venidos al mundo entre 1960 y 1980, sin aspirar “a concretar las claves de una generación poética”²⁹⁰ y, sin admitirlo explícitamente, corrobora la tesis expuesta por Villena en *10 menos 30*. Sin una ruptura drástica, la poesía de la experiencia avanza por múltiples caminos diferentes mediante voces heterogéneas: algunos poetas retoman la narración meditativa; otros se acercan a la búsqueda metafísica; otros al irracionalismo y, algunos, continúan en la línea del realismo exacerbado descrito por Correyero. Junto con Amalia Bautista, José Antonio Mesa Toré, Angela Vallvey, Pelayo Fueyo y Eduardo García –en cuyas obras la fantasía se mezcla con la cotidianidad–, los textos neorrománticos de Marcos Tramón, el monólogo reflexivo de Ana Merino y los poemas humorísticos y eclécticos de figuras más jóvenes como Carlos Martínez Aguirre, Carmen Jodra Davó y Andrés Neuman²⁹¹, en *La generación del 99* encontramos composiciones de autores ya antologados anteriormente. García Martín incluye a Álvaro García y a Vicente Gallego, que, ya incorporados a *La generación de los ochenta*²⁹², representan a aquellos poetas que transitan desde la poesía de la experiencia más canónica hacia una escritura más honda y minimalista; a los “feroces” Juan Manuel Villalba, Jesús Aguado, Pablo García Casado y Juan Antonio González Iglesias²⁹³; a poetas incluidos en *10 menos 30*²⁹⁴, como el neosimbolista Luis Muñoz, un José Luis Piquero cultivador de un realismo descarnado²⁹⁵ y Benjamín Prado, autor de una obra ingeniosa y narrativa en la que se observan numerosas referencias transtextuales²⁹⁶. Por último, el antólogo selecciona a escritores que había incorporado en 1995 a *Selección nacional*, centrándose en su evolución. Aurora Luque propone un singular “epicureísmo heterodoxo”²⁹⁷; Javier Almuzara se define por un tono horaciano; José Mateos y Lorenzo Oliván se acercan a la

²⁹⁰ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 142.

²⁹¹ Cfr. José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, cit., pp. 20-29.

²⁹² *ivi*, pp. 257-270; 285-294.

²⁹³ Isla CORREYERO, *op. cit.*, pp. 15-32; 125-138; 165-182; 391-402.

²⁹⁴ Luis Antonio DE VILLENA (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*, cit., pp. 121-133; 165-180; 254-265.

²⁹⁵ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “Introducción. Los poetas zurdos”, en Id. (ed.), *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, materiales didácticos de Susana Rodríguez Rosique, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, p. 30.

²⁹⁶ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, cit., p. 20.

²⁹⁷ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “Introducción. Los poetas zurdos”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 19.

metafísica y Javier Rodríguez Marcos al minimalismo²⁹⁸. José Manuel Benítez Ariza compone una “poesía analítica” caracterizada por una extraordinaria “frialidad inteligente”²⁹⁹; Antonio Manilla expresa la “emoción del paisaje” con técnica simbolista³⁰⁰; Martín López Vega guía al lector a través de itinerarios fantásticos y, por último, Silvia Ugidos es la que más respeta el realismo de los poetas de los ochenta³⁰¹.

El panorama heterogéneo presentado por García Martín y la tendencia de las nuevas generaciones a mezclar los postulados de la poesía de la experiencia con las estrategias características de otras líneas se corroboran posteriormente en *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*³⁰², una selección de autorretratos publicada en 2001 por Josep María Rodríguez; en *La lógica de Orfeo*³⁰³, donde Villena reitera en 2003 sus teorías; y en *Última poesía española (1990-2005)*³⁰⁴, de Rafael Morales Barba que, integra a poetas de *Yo es otro* con autores de la antología *La otra joven poesía española*³⁰⁵ de Alejandro Krawietz y Francisco León. En estas recopilaciones aparecen numerosos poetas de *La generación del 99*, con la adición de autores como Lorenzo Plana, Alberto Tesán, Ada Salas, Rafael José Díaz, David Mayor, Vanesa Pérez Saquillo, Fruela Fernández, Antonio Lucas, Josep María Rodríguez, Abraham Gragera, Carlos Pardo y Elena Medel, protagonistas del cambio de siglo.

El nombre de la autora cordobesa aparece por primera vez en la recopilación *Inéditos, 11 poetas*³⁰⁶, de Ignacio Elguero, que, junto con *25 poetas españoles jóvenes*³⁰⁷, al cuidado de Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato, son los únicos intentos a principios de la década de 2000 de representar exclusivamente a poetas con menos de treinta años³⁰⁸, excluyendo el “segundo tramo de la promoción de los

²⁹⁸ José Luis GARCÍA MARTÍN, “Introducción”, en Id. (ed.), *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, cit., pp. 22-23; 26-27.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 22.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 26.

³⁰¹ *Ivi*, pp. 20-30.

³⁰² Josep María RODRÍGUEZ (ed.), *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001.

³⁰³ Luis Antonio DE VILLENA (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.

³⁰⁴ Rafael MORALES BARBA (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Marenostrum, 2006.

³⁰⁵ Alejandro KRAWIETZ y Francisco LEÓN (eds.), *La otra joven poesía española*, Montblanc, Igitur, 2003.

³⁰⁶ Ignacio ELGUERO (ed.), *Inéditos, 11 poetas*, Murcia, Huerga y Fierro, 2002.

³⁰⁷ Ariadna G. GARCÍA, Guillermo LÓPEZ GALLEGO y Álvaro TATO (eds.), *25 poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003.

³⁰⁸ La única autora que no respeta esta condición es Herminia Luque Ortiz, incluida en *Inéditos, 11 poetas* (op. cit., pp. 93-106). Aunque es unos años mayor que los demás antologados, Elguero reconoce el valor de sus composiciones nunca publicadas y decide seleccionarla.

ochenta”³⁰⁹. Se trata de borradores que, si bien no proponen ninguna sistematización del panorama de su tiempo, son fundamentales al reconocer un cambio hacia la celebración de la individualidad en la poesía española joven. Medel es antologada por primera vez con apenas dieciséis años mientras está preparando su primer poemario³¹⁰, *Mi primer bikini*. La poeta tiene un éxito inmediato y se convierte con el paso del tiempo en una de las figuras canónicas del complejo panorama del nuevo milenio. Como señala Jesús Aguado en *Fugitivos*³¹¹, su posición es peculiar en comparación con la de sus compañeros: es una joven “prodigio” que, nacida a mediados de los ochenta, empieza a publicar junto a autores de décadas anteriores. Su talento, unido a este factor, hace que su nombre sea el que más insistentemente aparece entre los más de doscientos poetas recogidos en las antologías del siglo XXI, que, como veremos, tienden a incorporar a autores cada vez más jóvenes, arrinconando a los nacidos en los setenta³¹².

En todos los florilegios de los primeros años 2000 arriba citados, excepto en *La otra joven poesía española*, se reproducen las creaciones iniciales de la trayectoria de Medel: junto a poemas como “Mi primer bikini”, “Candy” y “I will survive”, en los que la cordobesa describe a través de una sucesión de imágenes irracionalistas el descubrimiento de su propia sexualidad, la dificultad de abandonar la infancia y los primeros enamoramientos y desengaños, hay composiciones de carácter más meditativo e inspiradas en acontecimientos históricos como “Irène Némirovsky”, dedicada a la escritora francesa víctima del Holocausto³¹³. Además, en *Última poesía española (1990-2005)* aparecen dos textos inéditos del tercer poemario, en los que se divisa un giro a nivel

³⁰⁹ Juan Carlos ABRIL, “Afinidades discursivas”, en Id. (ed.), *Deshabitados*, Granada, Diputación de Granada, 2008, p. 18.

³¹⁰ El proceso de composición de *Mi primer bikini* (Barcelona, DVD Ediciones, 2002) es evidente en la selección de Elguero. Además de incluir poemas que la autora publica en su primer libro, en el que “Happy girl” cambia de título y se convierte en “Candy”, el antólogo inserta unos poemas que la escritora decide no incorporar a ninguna de las obras posteriores y se observa la fragilidad e inexperiencia de la voz poética: “Futuro imperfecto”, “Exilio” y “La que se amanecer...” (Ignacio ELGUERO, ed., *op. cit.*, pp. 69-73).

³¹¹ Jesús AGUADO, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Fugitivos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 9-10.

³¹² Como veremos, además de estar presente en las selecciones de poetas nacidos en los ochenta, Medel se incluye como “excepción” en las antologías en las que aparecen autores nacidos en las décadas anteriores que comienzan a publicar a finales de los noventa y principios del nuevo siglo.

³¹³ Los poemas arriba citados son los más seleccionados y representativos de esta primera fase de la trayectoria de Medel. Consúltense: *Inéditos, 11 poetas* (*op. cit.*, pp. 63-66; 73-74); *25 poetas españoles jóvenes* (*op. cit.*, pp. 446-450; 454-455); *La lógica de Orfeo* (*cit.*, pp. 328-333); *Última poesía española* (*op. cit.*, pp. 273-276).

temático y estilístico³¹⁴. *Tara*³¹⁵ es un libro, escrito a partir del fallecimiento de la abuela, donde las estrategias típicas del esteticismo empleadas hasta este momento confluyen con una tonalidad intimista que se fortifica a medida que avanza la trayectoria de la autora. La memoria, la superación del duelo y la reflexión sobre la condición femenina son ahora temas centrales.

En 2007, Domingo Sánchez-Mesa Martínez edita *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*³¹⁶, otro florilegio que integra a autores de la nueva generación con otros nacidos en los sesenta, lo cual es importante porque permite constatar como certezas³¹⁷ las intuiciones presentadas menos explícitamente en las antologías anteriores. El estudioso observa muy claramente un cambio en la historia de la poesía española reciente, protagonizada por escritores que buscan individualmente una voz poética original y propia, sin pensar en un proyecto común e inspirándose en una variedad de tradiciones literarias a nivel mundial sin precedentes³¹⁸. Además de resumir el panorama presentado hasta este momento, sin incluir a Medel, que el antólogo considera demasiado joven, Sánchez-Mesa selecciona a una serie de nuevos nombres cuya presencia no se confirma en los volúmenes posteriores, así como a Jorge Riechmann³¹⁹, incluido en el mismo año en otra selección titulada *Once poetas críticos en la poesía española reciente*³²⁰, de Enrique Falcón³²¹. Se trata de un volumen donde se reproducen algunos de los textos más representativos de la “literatura de voluntad crítica

³¹⁴ Elena MEDEL, “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches” y “Tritanopía”, en Rafael Morales Barba, *op. cit.*, 279-280.

³¹⁵ Elena MEDEL, *Tara*, Barcelona, DVD Ediciones, 2006.

³¹⁶ Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ (ed.), *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, Madrid, Hiperión, 2007.

³¹⁷ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 145.

³¹⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, “Prólogo”, en Id. (ed.), *op. cit.*, pp. 29-60.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 165-188.

³²⁰ Enrique FALCÓN (ed.), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tegueste, Tenerife, Baile del Sol, 2007.

³²¹ Esta antología pertenece a un proyecto más amplio del autor, constituido por otros dos libros que muestran el desarrollo de una poesía comprometida que en el nuevo siglo se convierte en multigeneracional. En *No doblar las rodillas (1991-2006)*, Falcón intercala una atinada selección de textos y acciones de los poetas comprometidos con los principales hechos históricos desde la Primera Guerra del Golfo hasta 2007 (*ivi*, pp. 243-297); en el libro *11/01: Poesía y desorden. Once poéticas críticas* (Contratiempos, Centro de Documentación Crítica, Madrid, 2007), aparecen ensayos teóricos publicados en 2001 por los escritores incluidos en *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Falcón ordena a los autores según la fecha de nacimiento: Jorge Riechmann es el mayor y abre la antología, seguido por Daniel Bellón, Isabel Pérez Montalbán, David González, Antonio Orihuela, Antonio Méndez Rubio, el mismo Enrique Falcón, Miguel Ángel García Argüez –nacidos en los años sesenta– y David Franco Monthiel, David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, nacidos en 1976.

y pulso resistente en tiempos [...] de macdonalizada pacificación e innegable injusticia social”³²², y que se puede considerar como una continuación (más coherente) del proyecto de Correjero. En estas dos antologías, Riechmann se presenta como un autor versátil que alterna temas y estilos diferentes, desde el poema en prosa hasta el verso hermético y fragmentario. Se privilegian los libros publicados en los primeros años del siglo XXI, donde el poeta opta por vivir “en reflexión, no en reflejo”³²³ y desarrolla una inédita meditación metapoética y filosófica basada en el concepto de “ahí”, es decir, en la búsqueda de la dimensión primordial perdida, del vínculo desinteresado y puro que el poeta desea alcanzar a través de la escritura.

En 2008 aparece *Deshabitados*, de Juan Carlos Abril, definido por Iravedra como la “verdadera primera antología fundacional”³²⁴ de la nueva generación. El estudioso corrobora la teoría de la superación pacífica³²⁵ de la estética experiencial expuesta en *Cambio de siglo* y afirma que, en el nuevo milenio, las múltiples estéticas de los jóvenes poetas se pueden resumir en tres vías: el “recrudescimiento del realismo”; la “contemplación metafísica y el ensimismamiento especulativo y ‘espiritual’”³²⁶; y un tercer camino más reciente que es el de poetas que, caracterizados por voces diferentes, comparten el deseo de combinar “la herencia de las vanguardias con algunos rasgos narrativos tradicionales y de corte clásico, quedando la meditación siempre elíptica, lo cual no significa que no exista, puede existir con la misma profundidad, pero la forma de plantearse [...] es diversa, frente a otra poesía más plana [...]”³²⁷. Los principales representantes de esta nueva tendencia, confirmados en otra antología posterior del mismo Abril titulada *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI*³²⁸, son: Abraham Gragera, Alberto Santamaría, Ana Gorriá, Andrés Navarro, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Fruela Fernández, Guillermo López Gallego, Josep María Rodríguez, Juan Andrés García Román, Juan Antonio Bernier, el mismo Juan Carlos Abril, Julieta Valero,

³²² *Ivi*, p. 8.

³²³ Jorge RIECHMANN, “Poema 27”, en Domingo Sánchez-Mesa Martínez (ed.), *op. cit.*, p. 181.

³²⁴ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id., *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., p. 146.

³²⁵ Juan Carlos ABRIL, “Afinidades discursivas”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 12.

³²⁶ *Ivi*, p. 23.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ En esta antología Abril confirma sus teorías y su selección. Solo desaparecen Abraham Gragera, Juan Andrés García Román, Marcos Canteli y Yolanda Castaño, sustituidos por Juan Manuel Romero, Luis Bagué Quílez, Luis Marina, Milena Rodríguez y Paulino Lorenzo (Juan Carlos ABRIL, ed., *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI*, Ciudad de México, Granises, Servicios Editoriales y de Comunicación [La otra] / Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011).

Marcos Canteli, Mariano Peyrou, Miriam Reyes, Rafael Espejo, Yolanda Castaño y la más joven Elena Medel. De la cordobesa el antólogo elige poemas de *Tara*, donde es evidente el deseo de la autora de sobrepasar la realidad mediante imágenes surrealistas, recreando una dimensión onírica a través de figuras literarias de muerte como Salomón y Ofelia y, al mismo tiempo, de indagar en su intimidad haciendo hincapié en el funcionamiento del subconsciente³²⁹. Además, “Pez”³³⁰, donde recuerda su infancia y las tardes transcurridas frente a la televisión con la abuela, es una representación de la época en la que se educa la generación de Medel. Abril se adentra en este aspecto y reconoce en la nueva poesía un diálogo continuo entre el legado de los movimientos estéticos españoles anteriores, las tradiciones literarias de otras naciones, a las que se accede fácilmente en la época globalizada de las telecomunicaciones, y los estímulos procedentes de la publicidad, de internet y del material audiovisual cotidiano³³¹; como afirma el estudioso, “evidentemente hablamos de postmodernidad e intertextualidad y no de la conocida ‘angustia de las influencias’”³³². Para Abril, el regreso a las vanguardias, en los poetas seleccionados, no es una demostración de conformidad con la época en la que vivimos, determinada por el consumismo que intensifica el lado lúdico de la realidad, sino un nuevo tipo de crítica autorreferencial al mismo³³³.

El panorama presentado hasta este momento se resume en dos antologías posteriores que, incluyendo a los ganadores *ex ecquo* del XXI premio Hiperión Ben Clark y David Leo³³⁴, actúan como puente con las siguientes selecciones panorámicas en las

³²⁹ Elena MEDEL, “Tara”, en Juan Carlos Abril (ed.), *Deshabitados*, cit., pp. 156-159.

³³⁰ Elena MEDEL, “Pez”, en *ivi*, p. 161.

³³¹ El tema de la influencia del material audiovisual en la poesía española actual también se aborda en la antología *Serial. Antología sobre series televisivas*, de Luna Miguel, que recoge textos de jóvenes poetas inspirados por series de televisión. En este volumen se incluye la composición inédita “Mi vida como Hannah Horvath” de Elena Medel, dedicada a la protagonista de la serie *Girls* (Elena MEDEL, “Mi vida como Hannah Horvath”, en Luna Miguel, ed., *Serial. Antología sobre series televisivas*, Almería, El Gaviero, 2014, pp. 53-54).

³³² Juan Carlos ABRIL, “Afinidades discursivas”, en Id. (ed.), cit., p. 12.

³³³ *Ivi*, p. 32.

³³⁴ La obtención del XXI Premio Hiperión por parte de dos jóvenes como David Leo y Ben Clark se considera un acontecimiento que muestra la entrada efectiva en la escena poética de la más joven generación. Escriben Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil: “Así las cosas, en el año 2006 tiene lugar un hecho que posibilita la apertura del campo poético a una nueva juventud creadora con garantías de continuidad: la concesión *ex aequo* del XXI Premio ‘Hiperión’ de Poesía a los noveles Ben Clark y David Leo (con 22 y 17 años respectivamente). Si bien los poetas, pronto renombrados, Fernando Valverde (1980) y Elena Medel (1985) habían conseguido hacerse con un pequeño espacio en 2002 gracias a la publicación (y repercusión) de los libros *Viento favorable* (Accésit del Premio Hispanoamericano de Poesía “Juan Ramón Jiménez”) y *Mi primer bikini* (Premio “Andalucía Joven”), son Clark y Leo (con *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi*) quienes verdaderamente abrirán ese definitivo hueco que poco a poco se irá agrandando con la incursión de nuevas voces o relevos –al menos,

que la media de edad es cada vez más baja. En 2010, Villena confirma el papel central de Medel sin añadir nueva información sobre la autora en *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación del 2000)*³³⁵, donde trata de difundir una denominación, “generación del 2000”³³⁶, que consideramos ineficaz porque se emplea para definir tanto a los poetas de la segunda ola de la poesía de la experiencia como a los más jóvenes que, como demuestra Abril, buscan una voz propia y pertenecen a una generación distinta; en 2012 Luis Bagué Quílez da a la luz *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, florilegio en el que se profundiza en la relación entre el género poético y los diferentes aspectos sociales, económicos y culturales de la postmodernidad. Al lado de poetas aparecidos en *Deshabitados* –entre otros, Medel–, reaparece Jorge Riechmann. Junto a los textos escogidos de la cordobesa, Bagué Quílez ofrece un resumen de su trayectoria y señala la presencia de elementos característicos del realismo mágico en algunos poemas de *Tara*³³⁷, como por ejemplo en “Pelecanus”, donde leemos:

Una mujer entra en mi casa. Camina con pesadez, formando tras de sí un camino de arena, vestíbulo de baldosas amarillas. Se sienta frente a mi escritorio. El contacto con el respaldo de la silla transforma a la mujer en una catarata: de sus brazos, de sus piernas, mana el agua con olor a estancado, quien sabe si venida de la orilla del mar. Mi espía: unas como lenguas menguantes, quiero saber qué estás buscando en mí. Durante un rato observo sus rasgos conocidos, juego a trasladarlos a mí misma, me fijo en su vestido blanco manchado de rojo a la altura del pecho. Golpe. Sé lo que buscas en mí. Y ella responde: soy el pelícano, te beberás mi sangre, te comerás mi carne cuando no tengas nada³³⁸.

Con referencia a Riechmann, en cambio, se subraya la cohesión conceptual y filosófica que se mantiene a lo largo de su poética, pese a las diversas formas líricas empleadas³³⁹, y los ejes temáticos de su obra, que Iravedra resume en la “conciencia de la precariedad histórica”, el “instinto de resistencia” y la “proclamación del vitalismo y del principio de esperanza”³⁴⁰, aún más evidentes en otra antología de 2015 titulada *Disidentes: antología*

en los nombres; ya veremos si también en sus prácticas literarias–” (Álvaro LÓPEZ FERNÁNDEZ, Ángela MARTÍNEZ FERNÁNDEZ y Raúl MOLINA GIL, “Cartografiar el desierto”, en Id., eds., *op. cit.*, p. 7).

³³⁵ Luis Antonio DE VILLENA (ed.), *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación del 2000)*, Madrid, Visor, 2010.

³³⁶ Luis Antonio DE VILLENA, “Prólogo. La inteligencia y el hacha (un panorama de la generación del 2000)”, en *ivi*, pp. 7-36.

³³⁷ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “Introducción. Los poetas zurdos”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 31.

³³⁸ Elena MEDEL, “Pelecanus”, en *ivi*, p. 215.

³³⁹ Alberto GARCÍA TERESA, *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, cit., p. 153.

³⁴⁰ Araceli IRAVEDRA, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, cit., p. 41.

*de poetas críticos españoles (1990-2014)*³⁴¹, de Alberto García-Teresa. Este volumen puede considerarse una especie de continuación de los trabajos de Correyero y, sobre todo, de Falcón arriba citados, analizados en profundidad por el antólogo en su tesis doctoral publicada en 2013, donde propone la expresión “Poesía de la conciencia crítica” para definir la poética de autores que escriben con la esperanza de despertar el espíritu crítico de los lectores ante los problemas derivados del capitalismo y mejorar el mundo³⁴². En sus trabajos, García-Teresa consagra al madrileño como una de las principales figuras del compromiso postmoderno, que prolifera en el siglo XXI bajo nuevas formas; por lo tanto, Riechmann consigue mantener activo el interés de la crítica y se convierte en una fuente de inspiración para los más jóvenes³⁴³.

³⁴¹ Alberto GARCÍA TERESA (ed.), *Disidentes: antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Madrid, La Oveja Roja, 2015.

³⁴² En *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, García-Teresa analiza atinadamente el desarrollo de la poesía comprometida centrándose en la obra de sesenta y tres autores que subdivide en dos grupos: los pertenecientes propiamente a la que llama “poesía de la conciencia crítica” y “la producción poética de discurso crítico de este período fuera de la corriente”. En el primero, el investigador sitúa a los escritores incluidos en *Once poetas críticos en la poesía española reciente* y a otros autores nacidos entre 1939 y 1983: Antonio Martínez i Ferrer, Salustiano Martín, Antonio Crespo Massieu, Matías Escalera Cordero, Eladio Orta, Patricio Rascón, Ángel Calle, Ángel Padilla, Carlos Durá, Juan Antonio Bermúdez, Pedro del Pozo, Jesús Bonilla, Pedro L. Verdejo, David Refoyo, María José Pastor, María Ángeles Maeso, Cristina Morano, Julia López de Briñas, Mercedes Cebrián y María Eloy-García. Se trata de un grupo heterogéneo tanto a nivel estilístico como de edad del que se excluye a los poetas del realismo sucio. Pese a que numerosos autores de la poesía de la conciencia crítica empleen en los textos un lenguaje coloquial y callejero y reproduzcan imágenes crudas de la realidad, parecidas a las del realismo sucio, García-Teresa encuentra numerosas diferencias, con las que estamos de acuerdo, entre las dos tendencias. Las principales estriban en la finalidad: los poetas seleccionados por el estudioso tienen el objetivo de denunciar los conflictos socioeconómicos y políticos de la realidad postmoderna a través de una actitud “humanista”, “humilde” y “que busca lo colectivo”, mientras que los poetas del realismo sucio solo representan “una realidad social extremada para construir un personaje antiheroico que sobrevive en ella” a través de un yo lírico misántropo, soberbio, narcisista e individualista. Según el investigador, los autores de la conciencia crítica van más allá de la simple descripción negativa de la realidad, la penetran analizándola en profundidad. A través de una poesía que “se niega a participar en una dinámica cultural exclusiva de intelectuales”, partiendo de la esperanza y sin paternalismos, estos escritores dan voz a los “de abajo” y tienen como objetivo concienciar a la colectividad sobre las injusticias del sistema contemporáneo para empujar a la resistencia y producir una transformación social (Alberto GARCÍA TERESA, *Poesía de la conciencia crítica [1987-2011]*, pp. 37-62).

³⁴³ También señalamos que, en 2016, Vicente Luis Mora publica *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, otra antología en la que, al igual que en *Cambio de Siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, se consideran autores nacidos en las décadas de 1960 y 1970 y, obviamente, hay una variación en los nombres incluidos debido al gusto personal, a que el antólogo cordobés considera también a los poetas extranjeros nacionalizados españoles y al espacio temporal entre ambas selecciones, lo que permite a Mora tener una visión más completa del panorama. Consideramos que el hecho de que Riechmann sea incluido es significativo, una confirmación más de lo dicho hasta ahora (Vicente Luis MORA (ed.), *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea [1978-2015]*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2018, pp. 195-212)

Volviendo al camino troncal de las antologías panorámicas, en 2011, Luna Miguel publica *Tenían veinte años y estaban locos*³⁴⁴, un volumen experimental donde se incluye a escritores incluso más jóvenes que los de las antologías de Abril, muchos de los cuales se han dado a conocer gracias a internet, sin tener todavía ningún libro publicado. Son jóvenes menores de veintisiete años “que luchan en la calle, en la red y en el papel con la poesía como estandarte”³⁴⁵: además de participar en los múltiples premios literarios dedicados a las nuevas generaciones, promocionan sus textos a través de sus blogs, los nuevos medios sociales y las revistas digitales. Estos autores reflejan el cambio de las reglas de producción y fruición literaria debido al ciberespacio, que, como observa Luna Miguel en el prólogo, caracterizado por un tono coloquial y juvenil, favorece el desarrollo de un panorama cada vez más heterogéneo, casi anárquico, que juega a mezclar la tradición con la innovación, sobre todo desde el punto de vista lingüístico-sintáctico y temático:

Tenían veinte años y estaban locos reúne a poetas de muy distinta índole, no solo por sus estilos, también por sus trayectorias. [...] Los hay con libros publicados, los hay con libros por publicar. Los hay traductores, críticos, ensayistas, narradores, músicos, científicos, pintores. Los hay brutos, salvajes: Marina Ramón Borja y Judit del Río, que tienen sangre entre las piernas y los sesos, muy dulces y muy salidos... Los hay surrealistas: Enrique Morales, que habla desde el desierto, o Álvaro Guijarro que salta y ríe y salta... Los hay infantilmente crueles: Emily Roberts, Sara R. Gallardo u Odile L’Autremonde, que tienen sonrisas de lolitas diabólicas hablando de sus sentimientos y de sus cuerpos blanquísimos... Los hay que juegan con las palabras: Cristina Fernández Recasens y Eba Reiro, con su particular rayuela... También hay quien prefiere la experiencia, la descripción exacta del momento: Alberto Acerete, Miguel Rual o Cristian Alcaraz... Quien prefiere la concisión, la suavidad, el canto: Laura Rosal, Raúl E. Narbón, Bárbara Butragueño... Quien prefiere el cerebro, el habláblabla fluido y deslumbrante: David Leo García, Ernesto Castro, Ángel de la Torre... Hay quien reivindica: Alberto Guirao... Hay quien, por la palabra, se hace superhéroe: Unai Velasco... Hay quien sabe de música y, a su manera, reconstruye lo clásico: María M. Bautista, Javier Gato... Los hay, decía que ríen: Constantino Molina... Los hay, decían, que vuelan: Laura Casielles, María Salvador... Los hay, en este libro, que saben construir: Ruth Llana... Y los hay (en este libro, si, joder, los hay) que nunca rezan: Berta García Faet... Que nunca rezan porque saben que están locos. Que estando locos todo es posible. Que aún queda mucho, pero, oye, lo hacen bien. Lo saben hacer. Lo están haciendo. Nunca por un Dios. Sí por la Poesía [...] ³⁴⁶.

³⁴⁴ Luna MIGUEL (ed.), *Tenían veinte años y estaban locos*, Madrid, La Bella Varsovia, 2011.

³⁴⁵ Luna MIGUEL, “Future for us”, en *ivi*, p. 10.

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 12-14.

Entre los nombres seleccionados, los de David Leo, Berta García Feaet, Unai Velasco, Emily Roberts, Laura Rosal, Constantino Molina, Ruth Llana, Álvaro Guijarro, y Laura Casielles se encuentran en recopilaciones posteriores donde se incluyen poetas nacidos en los años ochenta y noventa y se sigue mostrando la heterogeneidad de la poesía actual. Entre ellas, *Réquiem por Lolita*³⁴⁷, de Almudena Vega, publicada en 2014, pone a los primeros cinco poetas arriba mencionados al lado de otros escritores, de los que solo Elena Medel, Juan Bello, Ben Clark y David Refoyo tienen éxito. La estudiosa detecta en la poesía joven cierto deseo de alejarse de “la vieja idea de amor y flores de almendro”³⁴⁸ para acercarse a una escritura donde “la belleza llega también, de lo amorfo, de la muerte y el cadáver. Del sexo real que no es idílico. Del lenguaje coloquial que copula con el clásico. Un lenguaje que abraza la dualidad del bien y el mal”³⁴⁹. Estos rasgos se delinean perfectamente en los cuatro textos escogidos de Medel, sobre todo en el inédito “Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia”, en el que, a través de imágenes impactantes, se describe la desolación y el fracaso del yo poético, obligado a un matrimonio infeliz:

Madurar
era esto:
no caer al suelo, cochar contra el suelo, contemplar el
pudrirse de la piel
igual que un fruto antiguo.
Colchón justo para los dos;
años que cochan las lenguas
contra los dientes una y otra vez que se tambalean
en la boca
años de sentido incorrecto.
Con tres hilos de cabeza he tejido mi tiempo:
piensa en vosotros a mi edad, piensa en tres hilos de
cabeza que te falta, que te queda; piensa en tres
hilos. [...]
Pensad en diez caídas: pensad en
diez hilos de cabeza. ¿Aquello? ¿La madurez? Márchate,
olor a lavavajillas, déjame con mi sueño?
¿O quizá en la boca uvas para el postre de color,
de la rodilla que cae al suelo,
de la rodilla que cocha contra el suelo? Me tambaleo. Y
era yo zumo de la garganta, y era yo el frío, era yo
las unas y el estómago, quien era yo en mis años
con tres, en mi tiempo con diez hilos de cabeza. Hasta mi

³⁴⁷ Almudena VEGA (ed.), *Réquiem por Lolita*, Málaga, Fundación Málaga, 2014.

³⁴⁸ Almudena VEGA, “Nota al lector”, en *ivi*, p. 8

³⁴⁹ *Ibidem*.

habitación
por la escalera de incendios un hombre
y su sentido contrario. Diez hilos de cabeza, veinte hilos
de su pecho atados a mi pecho,
juro que amé
los golpes de sus piernas. Digo que
madurar era esto: que no pude negarme, digo que más
tres hilos de nada entre los dedos, y juré chocar y el
suelo
lo juré [...] ³⁵⁰.

Este poema se incluye en el último libro de la cordobesa, *Chatterton*³⁵¹, cuyas composiciones aparecen antologadas en *Re-Generación: antología de poesía española (2000-2015)*³⁵², de José Luis Morante, volumen donde se sigue indagando en los rasgos de la nueva generación, se mantiene la perspectiva pluralista dominante y se profundiza en la influencia de internet en la poesía contemporánea, tema retomado en otras recopilaciones de diferente naturaleza como *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española*³⁵³, coordinada por Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina y prologada por Álvaro Valverde, y *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI*³⁵⁴, de José Andújar Almansa, en la que reaparecen poemas de Medel ya presentados en otras antologías³⁵⁵ junto a los de poetas nacidos en los setenta. Según los antólogos, “el soporte digital canaliza estudios y antologías”, el ciberespacio “permite la lectura de predecesores no integrados en la tradición habitual” y facilita “las necesidades de expresión y la difusión inmediata de la identidad del autor” potenciando la subjetividad³⁵⁶. En la red, donde se producen cada día nuevos contenidos, no existen “grupos bien alineados” como en las generaciones anteriores y conviene recordar que la cantidad no es sinónimo de calidad³⁵⁷. Aunque hay intentos innovadores de valor, como por ejemplo los videopoemas de Myriam Reyes, las nuevas generaciones corren el peligro

³⁵⁰ Elena MEDEL, “Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia”, en *ivi*, pp. 114-115.

³⁵¹ Elena MEDEL, *Chatterton*, Madrid, Visor, 2014.

³⁵² José Luis MORANTE (ed.), *Re-Generación: antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso, 2016.

³⁵³ Miguel FLORIANO y Antonio RIVERO MECHINA (eds.), *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española*, prólogo de Álvaro Valverde, Sevilla, Renacimiento, 2016.

³⁵⁴ José ANDÚJAR ALMANSA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI. (Una antología)*, Valencia, Pre-Textos, 2018, pp. 9-57.

³⁵⁵ *Ivi*, pp. 270-289.

³⁵⁶ José Luis MORANTE (ed.), *op. cit.*, p. 41.

³⁵⁷ Fernando VALVERDE, “Poetas reunidos”, en Miguel Floriano y Antonio Rivero Mechina (ed.), *op. cit.*, pp. 9-10.

de dejarse absorber por los mecanismos de mercado, y de producir una poesía caracterizada por “un lirismo trillado, lleno de estereotipos de nuevo cuño, compitiendo (o confundándose) con los *lyrics* de la música rock, el rap, o los cantautores”³⁵⁸; no hay más que ver el éxito de los *slams*, competiciones en las que se da importancia no solo a la escritura, sino también a la *performance*.

Considerando lo dicho, en la complejidad de la contemporaneidad, descubrir nuevos talentos requiere mucha paciencia: bajo la “morralla” se esconden excelentes poetas³⁵⁹ que no siempre se revelan fácilmente, sobre todo cuando no aprovechan el potencial del mundo web y de las relaciones con otros autores. Aunque cueste admitirlo, tras la habilitación de internet como campo de divulgación, que se ha convertido en el motor del consumismo en el que se basa la sociedad contemporánea, para entrar y permanecer en el canon no basta con el talento –que sigue siendo un factor determinante cuando se habla de recopilaciones de calidad–, sino que es necesario también formar parte activa de los nuevos canales mediáticos, cada vez más usados incluso por el mundo académico y editorial, y entrar en las dinámicas del mercado actual. Así lo han entendido no solo los jóvenes poetas, sino también escritores de generaciones anteriores, incluso los de la Transición. A pesar de su crítica feroz al sobredesarrollo tecnológico, todos los autores considerados en nuestro estudio manejan la web: editan páginas personales, escriben en blogs, participan en eventos grabados y compartidos en plataformas en línea, establecen relaciones virtuales o usan las nuevas redes sociales para mantener activa la atención del público, difundir sus ideas y dar a conocer sus libros, que se venden cada vez más a través de las plataformas de los grandes gigantes del comercio en línea.

En 2018 Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil editan *Lecturas del desierto*, un volumen que, publicado gratuitamente en la red como complemento crítico del número monográfico homónimo de *Kamchata. Revista de Análisis Cultural*, contribuye en gran medida a la difusión de la obra de poetas jóvenes. Además de entrevistas a escritores de las décadas anteriores, los antólogos proponen unos textos de autores nacidos después de 1982 que empiezan a publicar sobre todo en la segunda década del siglo XXI –esta puede ser la razón por la que Medel no aparece–, y que participan activamente en el panorama literario español de los últimos años. Por

³⁵⁸ Cfr. José ANDÚJAR ALMANSA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *op. cit.*, pp. 22-23.

³⁵⁹ Álvaro VALVERDE, “Poetas reunidos”, en Miguel Floriano y Antonio Rivero Mechina (ed.), *op. cit.*, pp. 9-10.

primera vez se explicita el fenómeno de la migración y sus efectos, ya presente de forma implícita en antologías anteriores: en *Lecturas del desierto* encontramos a españoles que han permanecido en su país, a españoles que han migrado a otros y a extranjeros que se han movido a España como La Conirina, Gabriela Contreras, Eduardo Fariña Poveda, Yeison García López o Angelo Nestore, y que “han desarrollado buena parte de su trayectoria literaria dentro de sus márgenes, e influido en consecuencia”³⁶⁰. Además de seleccionar a los autores arriba citados, López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil confirman la presencia en el canon de poetas como Unai Velasco, Berta García Faet, Ruth Llana, Álvaro Gujarro, y Laura Casielles, de *Tenían 20 años y estaban locos*³⁶¹; Ben Clark y David Refoyo, promocionados en *Requiem por Lolita*³⁶²; Verónica Aranda, María Alcantarilla, Javier Vicedo Alós, Martha Asunción Alonso, Luna Miguel, Diego Álvarez Miguel y Xaime Martínez, recogidos por primera vez en *Re-Generación: antología de poesía española (2000-2015)*³⁶³; Gema Palacios, de *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española*³⁶⁴; Yasmin C. Moreno y Sara Torres, incluidas en *La poesía posnoventista española en 15 voces*³⁶⁵, de Luna Miguel, y Hasier Larretxea, Laila Lopez Manrique y Pablo López Carballo, seleccionados en *Identikit. Muestra de poesía española reciente*³⁶⁶, de Rafael José Díaz. En estas dos últimas antologías, publicadas en versión e-book en la red y completadas en 2019 por *Piel fina. Poesía joven española*³⁶⁷, de Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega, el foco de la atención se desplaza a los nacidos en los noventa. Sin duda, no es difícil saber cuáles de los poetas seleccionados por estas últimas antologías se consolidarán en la escena literaria y cómo progresará la poesía en las próximas décadas, lo que dependerá también y en importante medida de la web, que complica el paisaje poético del nuevo milenio. El panorama se hace cada vez más intrincado y muta vertiginosamente, uno de los efectos principales de

³⁶⁰ *Ivi*, p. 15.

³⁶¹ Luna MIGUEL (ed.), *Tenían veinte años y estaban locos*, cit., pp. 37-40; 61-63; 73-76; 91-94; 175-177.

³⁶² Almudena VEGA (ed.), *op. cit.*, pp. 44-55; 124-131. Especificamos que, aunque la estudiosa se olvida incluir a Ben Clark en el índice, el poeta aparece en la antología en las páginas indicadas.

³⁶³ José Luis MORANTE (ed.), *op. cit.*, pp. 113-117; 129-133; 175-179; 193-199; 229-246; 293-299.

³⁶⁴ Miguel FLORIANO y Antonio RIVERO MECHINA (eds.), *op. cit.*, pp. 199-201.

³⁶⁵ Luna Miguel (ed.), *La poesía posnoventista española en 15 voces*, ebook, pp. 24-27; 44-46 <https://issuu.com/lunamiguel6/docs/selecci_n_poetas_1990> [05/07/2021].

³⁶⁶ Rafael José DÍAZ (ed.), *Identikit. Muestra de poesía española reciente*, Vallejo & Co, e-book, pp. 35-57; 69-78 <<https://rafaeljosediaz.blogspot.com/2016/04/identikit-muestra-de-poesia-espanola.html>> [05/07/2021]

³⁶⁷ Juan DOMINGO AGUILAR, Rosa BERBEL y Mario VEGA (eds.), *Piel fina. Poesía joven española*, Oviedo, Ediciones Maremágnun, 2019.

una época caracterizada por la continua transformación y la licuefacción de cualquier tipo de vínculo.

Para concluir, siguiendo con el tema de la influencia de internet y la importancia de tejer redes, consideramos oportuno mencionar una última antología completamente diferente a las anteriores: *El canon abierto. Última poesía en español*³⁶⁸, editada en 2015 por Remedios Sánchez García. La investigadora sigue el ejemplo de *El último tercio del siglo (1968-1998)* y envía una encuesta a casi doscientos eruditos de diferentes partes del mundo, solicitando los cinco nombres más representativos de autores que escriben en español, “nacidos a partir de 1970, a ser posible no todos de la misma nacionalidad”³⁶⁹. Por orden de votos recibidos aparecen: “Fernando Valverde (España), Raquel Lanseros (España), Jorge Galán (El Salvador), Elena Medel (España), Alí Calderón (México), Andrés Neuman (Argentina), Federico Díaz Granados (Colombia), Andrea Cote (Colombia), Ana Merino (España), Lucía Estrada (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Álvaro Solís (México), Carlos Aldazábal (Argentina), Sergio Arlandis (España), Antonio Lucas (España), José Luis Rey (España), David Cruz (Costa Rica), Victoria Guerrero (Perú), Yolanda Castaño (España), Pablo García Casado (España), Josep María Rodríguez (España), Daniel Rodríguez Moya (España), Frank Báez (República Dominicana), Javier Bello (Chile), Luis Enrique Belmonte (Venezuela), Hernán Bravo Varela (México), Gabriel Chávez (Bolivia), Catalina González Restrepo (Colombia), Roxana Méndez (El Salvador), Julián Hérbert (México), Héctor Hernández Montecinos (Chile), Aleyda Quevedo (Ecuador), Erika Martínez (España), Francisco Ruiz Urdiel (Nicaragua), Javier Alvarado (Panamá), Luis Felipe Fabre (México), Mijail Lamas (México), Mario Meléndez (Chile), Urayoán Noel (Puerto Rico) y Luis Bagué Quílez (España)”³⁷⁰.

Aunque la antología no refleja el panorama poético español del nuevo milenio, factor que depende del conocimiento no siempre exhaustivo de los estudiosos consultados³⁷¹ y de los parámetros propuestos por Sánchez García –la investigadora se centra en la lengua de los poetas y no en su nacionalidad–, es un trabajo digno de consideración, ya que por

³⁶⁸ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA (ed.), *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor, 2015.

³⁶⁹ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “El canon abierto”, en *ivi*, p. 75.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 81.

³⁷¹ Araceli IRAVEDRA, “Prólogo”, en Id. (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, cit., pp. 166-167.

primera vez se subraya la presencia en España de la “Poesía ante la incertidumbre”. La expresión da nombre a un grupo bien estructurado de escritores de diferentes países que cultivan la herencia de la otra sentimentalidad, proponiéndose como su evolución más intimista y revitalizando la mayoría de sus postulados. El movimiento encuentra sus raíces en el manifiesto “Defensa de la poesía”, publicado en 2011 en la antología *Poesía ante la incertidumbre*, editada en España por Visor y de la que existen numerosas reediciones en diversos países de Hispanoamérica, Europa y Norteamérica³⁷². Como se lee en dicho manifiesto, los firmantes se proponen investigar poéticamente los problemas sociales del nuevo siglo, “marcado por la incertidumbre en todos los sentidos”³⁷³ debido al desarrollo constante y a la consiguiente falta de estabilidad.

Pese a que los poetas españoles de este movimiento, Raquel Lanseros, Fernando Valverde y Daniel Rodríguez Moya, no han sido tenidos en cuenta por los antólogos de la última década, se han ido abriendo paso en la escena actual al ir ganando premios, publicando en destacadas editoriales, participando activamente en eventos literarios y en la vida académica y, como muestra el trabajo de Sánchez García, alcanzando una extraordinaria resonancia en múltiples partes del mundo, lo que se debe no solo a la impronta internacional del grupo, sino también a la eficaz publicidad de su poesía en internet y al apoyo obtenido por Visor, la editorial española de poesía que tiene una más poderosa red de distribución. El hecho de que Lanseros sea la mujer de *El canon abierto* que ha recibido más votos y aparezca antes que Medel, que es la poeta más antologada de la década de 2000, es un factor indicativo y que, para nosotros, no se puede desestimar. Tanto la posición ocupada por estas dos autoras en la antología de Sánchez García como el hecho de que dicha selección incluya un componente femenino mayor que en *El último tercio del siglo (1968-1998)* confirman la entronización de la mujer en el panorama poético, tema muy complejo que esperamos explorar en estudios futuros. Aunque todavía queda mucho camino por recorrer para conseguir la plena paridad de género –de hecho, Lanseros ocupa el segundo lugar en *El canon abierto. Última poesía en español*, tras Fernando Valverde–, después de la muerte de Franco se produce una transformación gradual de la condición de la mujer a nivel económico, social y cultural; se observa un

³⁷² Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Poesía ante la incertidumbre”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 743, mayo 2012, p. 110.

³⁷³ Alí, CALDERÓN, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEROS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK, *Poesía ante la incertidumbre*, Madrid, Visor, 2011, p. 7.

“cambio de percepción y recepción” de la poesía femenina que se concreta en el nuevo siglo cuando, como detecta Vicente Luis Mora, la producción de las poetas abandona “el lugar secundario a que fue injustamente relegada para colocarse en su lugar natural y propio”³⁷⁴.

³⁷⁴ Vicente Luis MORA, “Introducción”, en Id. (ed.), *op. cit.*, p. 39.

2. LA POSTMODERNIDAD: UN ENFOQUE TEÓRICO

Se trata de un mundo repleto de riesgos y peligros al que se aplica de modo particular la palabra ‘crisis’, no como una mera interrupción, sino como un estado de cosas más o menos continuo³⁷⁵

2.1. ¿ESTAMOS EN UNA NUEVA ÉPOCA?

En las últimas décadas del siglo pasado, prolifera en el mundo occidental el debate sobre el inicio de una nueva época: la *postmodernidad*. Como señala Perry Anderson, este término circula en los ambientes intelectuales angloamericanos desde los años cincuenta para nombrar “un mundo que estaba más allá de la edad imperial de los descubrimientos y de la revolución industrial”³⁷⁶, hipótesis con la que no todos los investigadores están de acuerdo.

Por un lado, estudiosos como Jürgen Habermas y Marshall Berman –seguidos en tiempos más recientes por Alex Callinicos³⁷⁷– rechazan este concepto y opinan que el “proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado”³⁷⁸. Según Habermas, vivimos en un período histórico en continua evolución que toma forma a partir de las teorías de la Ilustración y desarrolla, a mediados del siglo XIX, una estética basada en la “oposición abstracta entre tradición y presente” de la que “somos, de algún modo, los contemporáneos”³⁷⁹. En la misma línea, Berman afirma que la modernidad comienza en el siglo XVI, se consolida con la Revolución Francesa y, a partir de 1900, se aprecia una “tercera y última fase” en la que “el proceso de modernización se expande para abarcar todo el mundo, y la cultura mundial del modernismo logra triunfos espectaculares en el

³⁷⁵ Anthony GIDDENS, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea (Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, [1991]), trad. de José Luis Gil Arístu, Barcelona, Ediciones Península, 1995, p. 23.

³⁷⁶ Perry ANDERSON, *Los orígenes de la postmodernidad (The Origins of Postmodernity* [1998]), trad. de Luis Andrés Bredlow, Madrid, Akal, 2016, p. 11.

³⁷⁷ En su libro *Against Postmodernism. A Marxist Critique*, Alex Callinicos detecta una clara continuidad a nivel artístico, económico y social con la modernidad, acepta las teorías de los filósofos postestructuralistas, que considera una ampliación de las ideas ya planteadas en el siglo anterior, y condena su empleo en los años ochenta para apoyar la tesis del desarrollo de una nueva época, la postmodernidad, que define como una caricatura y exageración de postulados modernos (*op. cit.*, pp. 1-8).

³⁷⁸ Jürgen HABERMAS, “Modernidad: un proyecto incompleto”, *Punto de Vista. Revista de Cultura*, año VII, n. 21, agosto 1984, p. 31.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 28-31.

arte y el pensamiento”³⁸⁰. Aunque el académico reconoce cierto progreso de la realidad, ensalza la importancia de la continuidad histórica y del mantenimiento de las raíces³⁸¹.

Por otro lado, se formulan numerosos estudios que promueven desde diferentes perspectivas y disciplinas³⁸² la teoría del cumplimiento de la modernidad y la consecuente evolución hacia una nueva época fundada sobre sus restos. Esta hipótesis tiene cada vez más éxito y, con el paso de las décadas, se convierte en predominante.

Aunque Alain Touraine es partidario de las teorías de Habermas y considera los estudios sobre la postmodernidad como la prolongación de “la crítica destructora del modelo racionalista [...] lanzada por Marx, Nietzsche y Freud”³⁸³, reconoce que “la fuerza principal de la modernidad [...] se agota a medida que se intensifican los intercambios y aumenta la densidad de hombres, capitales, bienes de consumo”³⁸⁴. Se genera una nueva realidad que “debe entenderse como el conjunto de los fragmentos descompuestos de la modernidad”³⁸⁵ que se autoextingue gradualmente:

Cada uno de los fragmentos estallados de la modernidad lleva en sí la marca de la modernidad y también de su crisis. En nuestra cultura y en nuestra sociedad, todo está marcado por esa ambigüedad. Todo es moderno y antimoderno, hasta el punto de que no exageraríamos diciendo que el signo más seguro de la modernidad es el mensaje antimoderno que ella emite. La modernidad es autocrítica y autodestructora [...]³⁸⁶.

Harry Levin³⁸⁷ y Remo Ceserani³⁸⁸ aclaran que la idea de ruptura radical entre las eras, patrocinada por los pensadores de la Ilustración, ya no existe: el legado de las épocas anteriores en la contemporaneidad es innegable y una realidad tan compleja como la nuestra ya no se puede analizar por compartimentos estancos. El presente es el resultado de la evolución de la modernidad, aunque no es la continuación de su proyecto, sino la

³⁸⁰ Marshall BERMAN, “Brindis por la modernidad”, en Nicolas Casullo (ed.), *El debate modernidad-postmodernidad*, segunda edición ampliada y actualizada, Buenos Aires, Retórica, 2004, p. 88.

³⁸¹ Cfr. *Ivi*, pp. 87-105; Marshall BERMAN, “Las señales en la calle (respuesta a Perry Anderson)”, en Nicolas Casullo, *op. cit.*, pp. 127-137.

³⁸² Para más información sobre la evolución del concepto de “postmodernidad”, los diferentes enfoques y las escuelas de pensamiento que se desarrollan en las últimas décadas del siglo pasado, consúltense Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino Bollati Boringhieri, 2013, pp. 29-66.

³⁸³ Alain TOURAINE, *Crítica de la modernidad (Critique de la modernité* [1992]), trad. de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 1994, p. 186.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 93.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 96.

³⁸⁶ *Ivi*, pp. 102-103.

³⁸⁷ Harry LEVIN, “What was Modernism?”, *The Massachusetts Review*, vol. 1, n. 4, 1960, p. 618.

³⁸⁸ Remo CESERANI, *op. cit.*, pp. 108-110.

liquidación del mismo y, según afirma Lyotard, de sus “Grandes Relatos”³⁸⁹. La postmodernidad se caracteriza por nuevos retos y objetivos: presenta una identidad propia fundada en el triunfo del capital, en la imposibilidad de otros órdenes sociales³⁹⁰ y en la universalización de sus prácticas, que generan “nexos genuinamente mundiales” y hacen que “nadie puede ‘desentenderse’ de las transformaciones generadas”³⁹¹. Marshall McLuhan describe la constante interconexión producida por el desarrollo electrónico, que reduce el tamaño del mundo favoreciendo la instantaneidad, y describe el planeta como una “aldea global” que, a nivel espaciotemporal, “no puede sostener la marcha muy inferior de una estructura centro-margen, como la que asociamos a los últimos dos mil años de civilización occidental”³⁹². En la misma línea, Zygmunt Bauman funda la expresión “modernidad líquida” para describir el paso de una realidad moderna “pesada / sólida / condensada / sistémica” a una contemporaneidad “liviana” / “fluida” / “liquida” o “licuada” / “difusa” o “capilar” / “retificada”³⁹³, donde nada permanece fijo y todo se transforma.

En aras de la exhaustividad, antes de profundizar en las características de esta nueva era, es necesario señalar que, aunque las obras sobre la postmodernidad coinciden a nivel conceptual, sobre todo en los estudios pioneros, existe una gran confusión terminológica. Como se observa en el trabajo de Bauman que acabamos de citar –y que es solo uno de los múltiples ejemplos que se encuentran en la literatura sobre nuestra época–, algunos investigadores, aun reconociendo el cambio de período histórico, siguen empleando el término “modernidad”. Por otra parte, otros académicos como, por ejemplo, Fredric Jameson en *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, o Ihab Hassan en el conocido artículo “POSTmodernism. A Paracritical Bibliography”, confunden el vocablo “postmodernidad” con “postmodernismo”. Ambos estudiosos subrayan las diferencias a nivel artístico, social, económico y tecnológico entre la era contemporánea y la anterior empleando los dos términos como sinónimos. En realidad, como subraya Jameson autocorrigiéndose en un trabajo posterior, el primer término designa el período que

³⁸⁹ Jean-François LYOTARD, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (*Le Postmoderne expliqué aux enfants* [1986]), trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, pp. 29-32.

³⁹⁰ Perry ANDERSON, *op. cit.*, p. 97.

³⁹¹ Anthony GIDDENS, *op. cit.*, p. 35.

³⁹² Marshall MCLUHAN, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano (Understanding Media. The Extensions of Man)*, [1964], trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 1996, p. 110.

³⁹³ Zygmunt BAUMAN, *op. cit.*, p. 30-31.

coincide con la última fase del capitalismo y que, por ende, hay que investigar a través de un enfoque interdisciplinario, mientras que “postmodernismo” remite al movimiento artístico y arquitectónico que se desarrolla como “síntoma” del “cambio sistémico” actual, y que ofrece al mismo tiempo “una serie de claves respecto a los cambios sociales y globales”³⁹⁴.

2.2. EL DESARROLLO TECNOLÓGICO Y LA TRANSICIÓN ECONÓMICA: EL SISTEMA DE LA SOBREPDUCCIÓN Y DEL SOBRECONSUMO

A partir de la segunda mitad del siglo XX en los Estado Unidos antes, y en los demás países avanzados después³⁹⁵, se asiste a una transformación gradual de la estructura del sistema de mercado debida según Daniel Bell a los siguientes factores: la presencia de “expectativas institucionalizadas de crecimiento económico y un nivel de vida en ascenso” que se han convertido “en la sensación de tener derechos a ellas”³⁹⁶; el alejamiento de la idea de la Ilustración que suponía “que hay una respuesta única a toda cuestión única”; la comprensión de que hay múltiples deseos y valores incompatibles³⁹⁷; la conciencia de que “el crecimiento económico tiene enormes efectos ‘colaterales’”; el descubrimiento de que la inflación es un componente permanente en la economía mundial³⁹⁸ y, por último, la creciente intervención de la esfera política en las cuestiones socioeconómicas³⁹⁹.

El sociólogo estadounidense define la contemporaneidad con el término de “era postindustrial” y la describe como una época orientada hacia el futuro, caracterizada por el desarrollo del ámbito de los servicios, la vigorización de la “competencia administrativa”⁴⁰⁰, el continuo progreso tecnológico y “la organización del *conocimiento*”⁴⁰¹ en empresas multinacionales que, como detecta Alain Touraine, ya no

³⁹⁴ Fredric JAMESON, *El postmodernismo revisado (Postmodernism Revisited [2010])*, ed. y trad. de David Sánchez Usanos, Madrid, Abada Editores, 2012, pp. 19-21.

³⁹⁵ Alain Touraine subraya que “solo a partir de 1968, fecha que recordamos por su carga simbólica, los países de Europa Occidental comienzan a imitar a Estados Unidos para crear una sociedad de consumo en la que aquel país había entrado mucho antes, sobre todo después de la grande depresión y la guerra” (*op. cit.*, p. 143).

³⁹⁶ Daniel BELL, *Las contradicciones culturales del capitalismo (The Cultural Contradictions of Capitalism [1976])*, trad. de Néstor A. Míguez, Azcapotzalco, Alianza Editorial / Editorial Patria, 1994, p. 34.

³⁹⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 35.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 38.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 27.

representan la lucha del movimiento obrero, sino que se definen cada vez más como entidades estratégicas en una organización compleja de compraventa competitiva a nivel mundial: “lo que mejor la[s] define es el manejo de los mercados y de las tecnologías y no la racionalización ni la dominación de clase”⁴⁰².

En la postmodernidad se asiste al abandono del modelo fordista-keynesiano y a la transición hacia una economía basada en la investigación teórica⁴⁰³. Nace un diálogo continuo entre la comunidad académica, la política financiadora y la sociedad entera: varían las modalidades de transmisión del conocimiento científico que se normaliza, miniaturiza y comercializa⁴⁰⁴. Como aseveran Michel Aglietta y Thomas Brand: “una innovación socialmente aceptada estimula una nueva demanda que mantiene los rendimientos crecientes permitiendo que la innovación se difunda según una curva de aprendizaje”⁴⁰⁵. El saber ya no se considera como la transmisión de ideales, sino como el resultado de la adquisición de competencias⁴⁰⁶ para superar los obstáculos con los que se topa la sociedad⁴⁰⁷. Del conocimiento depende la performatividad productiva y la consiguiente competición internacional por el poder⁴⁰⁸, que, en un mercado global, se define por la capacidad de un país de exportar productos nacionales de alto valor al mercado mundial y de importar bienes de realidades extranjeras donde el trabajo cuesta menos, cuando hay una misma unidad contable para expresar estos valores⁴⁰⁹. Escribe David Harvey:

[...] en un mundo de gustos y de sistemas de producción flexibles (entendidos como opuestos al mundo relativamente estable del fordismo estandarizado), el acceso a la última técnica, al último producto, al último descubrimiento científico, entraña la posibilidad de apoderarse de una gran ventaja competitiva. El conocimiento mismo se convierte en una mercancía clave, producida y vendida al mejor postor, en condiciones que están cada vez más organizadas sobre una base competitiva. Las universidades y los institutos de investigación compiten ferozmente por el personal, así como por ser los primeros en patentar los descubrimientos científicos [...]. La

⁴⁰² Alain TOURAINE, *op. cit.*, pp. 141-142.

⁴⁰³ Alex CALLINICOS, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁰⁴ Jean François LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere (La condition postmoderne [1979])*, trad. de Carlo Formenti, Bergamo, Feltrinelli, 2014, p. 12.

⁴⁰⁵ Michel AGLIETTA, *Un New Deal para Europa (Un New Deal pour l'Europe [2013])*, trad. de Ana Useros Martín, Quito, IAEN. Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador / Madrid, Traficantes de Sueños 2015, p. 215.

⁴⁰⁶ Jean François LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, cit., p. 88.

⁴⁰⁷ Michel AGLIETTA, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁰⁸ Jean François LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, cit., pp. 13-14.

⁴⁰⁹ Michel AGLIETTA, *op. cit.*, p. 208.

producción de conocimiento organizada se ha expandido notablemente en las últimas décadas, al mismo tiempo que se ha planteado cada vez más sobre bases comerciales [...] ⁴¹⁰.

Ernest Mandel está de acuerdo con los estudiosos arriba citados en considerar la tercera revolución científica basada en la evolución en el ámbito de la electrónica y del nuclear como la clave de lectura de la postmodernidad ⁴¹¹, aunque rechaza la expresión “era postindustrial” de Bell, ya que la actualidad se define por una “industrialización universal generalizada” donde “la mercantilización, la estandarización, la superespecialización y la parcelación del trabajo, que en el pasado determinó solo el dominio de la producción de mercancías en la industria propiamente dicha, penetra ahora en todos los sectores de la vida social” ⁴¹². Basándose en teorías marxistas, el investigador alemán habla de “capitalismo tardío” ⁴¹³, profundiza en la interacción entre ciencia, tecnología y sociedad ⁴¹⁴ y llega a la conclusión de que la obtención “de plusvalía, la realización de ganancias y la acumulación del capital siguen siendo los objetivos finales” ⁴¹⁵ del sistema, en detrimento de los individuos que lo alimentan sin darse cuenta, cayendo en la trampa del consumismo.

La automatización de los procedimientos productivos, la consiguiente abreviación del tiempo de rotación del capital y la volatilidad del mercado global requieren trabajadores cada vez más cualificados, aunque reduce la cantidad de la mano de obra ⁴¹⁶. Esta es una de las muchas contradicciones del sistema contemporáneo, que pretende aumentar el número de compradores sin ofrecerles garantías laborales y al mismo tiempo manteniendo los salarios “por debajo del nivel necesario para cubrir todas las nuevas necesidades de consumo” ⁴¹⁷. Como señala Harvey, en las últimas décadas se asiste a una imparable transición “del empleo regular hacia los contratos o subcontratos de trabajo temporario o de medio tiempo”, destinados principalmente a determinadas categorías de personas que tienen que construir identidades dúctiles, regidas “por el principio de

⁴¹⁰ David HARVEY, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural (The condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change [1990])*, trad. de Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998, pp. 183-184.

⁴¹¹ Ernest MANDEL, *op. cit.*, p. 118.

⁴¹² *Ivi*, p. 378.

⁴¹³ *Ivi*, *passim*.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 212.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 383.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 212-213.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 383.

mantener abiertas todas las opciones”⁴¹⁸. Permanecen los grupos vulnerables en desventaja en la modernidad, en primer lugar, las mujeres⁴¹⁹. Según Castells:

El aumento del trabajo flexible está directamente relacionado con la feminización de la mano de obra remunerada, una tendencia fundamental en la estructura social de las tres últimas décadas. La organización patriarcal de la familia obliga a la mujer a valorar la organización flexible de su trabajo profesional como única manera de compaginar familia y obligaciones laborales. Por esta razón, una amplia mayoría de los trabajadores eventuales y a tiempo parcial en gran parte de los países son mujeres. Además, a la vez que la mayoría de las mujeres son empleadas como mano de obra genérica, su nivel educativo ha aumentado considerablemente en comparación con el de los hombres, mientras que sus salarios y condiciones laborales no han cambiado al mismo ritmo. Por esto, las mujeres se han convertido en los trabajadores ideales de la economía capitalista global en red: por una parte, pueden trabajar eficientemente y adaptarse a los requerimientos cambiantes de las empresas; por otra, reciben menor compensación por el mismo trabajo y tienen menos oportunidades de promoción a causa de la ideología y la práctica de la división genérica del trabajo en la sociedad patriarcal⁴²⁰.

En un mundo globalizado, la situación profesional se hace aún más difícil por las acciones de numerosas multinacionales que trasladan sus establecimientos a países en que hay ventajas fiscales y donde es posible explotar la mano de obra barata. Se trata de realidades en las que “las terribles exigencias de la lucha por la vida bastan y sobran. No hace falta inventar deseos siempre nuevos que reclaman satisfacción; tampoco pagar sueldos elevados para que esos deseos se conviertan en necesidades universales”⁴²¹.

El *marketing* mantiene estable el sistema de los países industriales avanzados, ya que lleva a la formación de una sociedad de masa globalizada, hedonista y superficial, caracterizada por la proliferación de exigencias que distraen a los individuos. En la actualidad, “solo existe el deseo de lo nuevo o el aburrimiento de lo viejo y de lo nuevo”⁴²², concepto retomado por Touraine, quien considera la colectividad contemporánea como un conjunto utilitarista que se aleja del culto de la racionalidad. El ser “ya no es razón o tradición, como pensaba Weber; es búsqueda de sí mismo y seducción”⁴²³.

⁴¹⁸ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres (Work, consumerism and the new poor, [1998])*, trad. de Victoria de los Ángeles Boschioli, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000, pp. 49-50.

⁴¹⁹ David HARVEY, *op. cit.*, p. 173-179.

⁴²⁰ Manuel CASTELLS, *Comunicación y poder (Comunicació i poder [2009])*, trad. de María Hernández, Madrid, Alianza editorial, 2009, p. 58.

⁴²¹ *Ivi*, p. 85.

⁴²² *Ivi*, p. 62.

⁴²³ Alain TOURAINE, *op. cit.*, p. 144.

La sobreproducción conlleva un cambio de perspectiva: el valor de las personas no se determina por su capacidad productiva, como en la modernidad, sino por su voluntad y posibilidad de consumir⁴²⁴ productos que ya no son *objetos*, sino *gadets*, es decir, bienes que “entran en una lógica de la moda y del prestigio o en una lógica fetichista”⁴²⁵. Como detecta Fredric Jameson, ya no es el tiempo de la realidad pintada por Van Gogh en su conocido cuadro *Los zapatos*, donde se refiguran las botas consumidas de una campesina sin embellecerlas, sino que es la época de las *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol, obra que se centra en la adoración de la mercancía y expresa el vacío de la comunidad actual⁴²⁶, donde todo –incluso el arte– es *business*⁴²⁷. Cada día se estrenan nuevos productos efímeros, en muchos casos “inservibles” o incluso “dañinos para la salud”⁴²⁸, creados para sustituir a sus predecesores y cuyo destino es dejar paso a otros bienes en un ciclo de producción y destrucción continuo⁴²⁹, con el fin de mantener vivo el interés del consumidor:

Toda forma de consumo lleva su tiempo: esta es la maldición que arrastra nuestra sociedad de consumidores y la principal fuente de preocupación para quienes comercian con bienes de consumo. La satisfacción del consumidor debería ser instantánea en un doble sentido: los bienes consumidos deberían satisfacer en forma inmediata, sin imponer demoras, aprendizajes o prolongadas preparaciones; pero esa satisfacción debería terminar en el preciso momento en que concluyera el tiempo necesario para el consumo, tiempo que debería reducirse a su vez a su mínima expresión. La mejor manera de lograr esta reducción es cuando los consumidores no pueden mantener su atención en un objeto, ni focalizar sus deseos por demasiado tiempo; cuando son impacientes, impetuosos e inquietos y, sobre todo, fáciles de entusiasmar e igualmente inclinados a perder su interés en las cosas⁴³⁰.

El consumismo lleva al desarrollo de los servicios cuyo tiempo de vida es más corto que el de los bienes materiales y no hay límites espaciotemporales para su rotación y

⁴²⁴ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.*, cit., p. 41.

⁴²⁵ Jean BAUDRILLARD, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus escrituras (La société de consommation. Ses mythes, ses structures* [1970]), trad. de Alcira Bixio, estudio introductorio de Luis Enrique Alonso, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009, p. 131.

⁴²⁶ Fredric JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo (Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism* [1989]), trad. de Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989, pp. 18-25.

⁴²⁷ Herry LEVIN, *op. cit.*, pp. 614-615.

⁴²⁸ Ernest MANDEL, *op. cit.*, p. 385.

⁴²⁹ Escribe Jean Baudrillard: “Para ser, la sociedad de consumo tiene necesidad de sus objetos o, más precisamente, tiene necesidad de destruirlos [...] el valor creado es mucho más intenso cuando se produce su pérdida violenta. Por ello, la destrucción continúa siendo la alternativa fundamental a la producción; el consumo no es más que un término intermedio entre ambas” (*op. cit.*, p. 35).

⁴³⁰ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres.*, cit., p. 46.

acumulación⁴³¹. El objetivo de los mercados es conseguir que el comprador supere las restricciones impuestas por sus necesidades, no se comprometa definitivamente con nada y siga asociando la compra a la sensación de sentirse vivo en un mundo cada día más deshumanizado: “La regla del juego consumista no es la avidez de obtener y poseer, ni la de acumular riqueza en el sentido material y tangible, sino la emoción de una sensación nueva e inédita. Los consumidores son, ante todo, acumuladores de *sensaciones* [...]”⁴³². Por esta razón, hace falta mantener a los adquirentes en un “estado de ebullición continua, de permanente excitación y, en verdad, de sospecha y recelo”⁴³³. La compra se convierte en una droga instantánea que seduce y confiere al sujeto una sensación de superioridad y plenitud. Los compradores están convencidos de que tienen la oportunidad de elegir voluntariamente entre un número infinito de posibilidades, aunque, en realidad, como detecta Michel Foucault, la libertad de acción es solo una sensación aparente. Según el investigador francés, la postmodernidad se rige sobre una organización estatal, ideológica y económica, abstracta y violenta, “que ignora quiénes somos individualmente”, y sobre una “inquisición científica o administrativa que determina quién es uno”⁴³⁴. Se trata de una forma de gobierno individualizador y totalizador⁴³⁵ que origina múltiples subrelaciones de disparidad arraigadas en el tejido social; categoriza cotidianamente a los seres y les impone un paradigma comportamental: una “ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos”⁴³⁶. Este sistema, que se propone asegurar la salvación de los individuos en el mundo terrenal, se mantiene multiplicando sus objetivos y funcionarios. Numerosas instituciones como la familia, los colegios, las empresas privadas, los hospitales, la policía, entre otros, se convierten inconscientemente en medios de propagación que contribuyen a la transformación de los individuos en sujetos⁴³⁷, es decir, en seres que han perdido su espíritu crítico, y al mantenimiento de este tipo de poder.

⁴³¹ David HARVEY, *op. cit.*, p. 315.

⁴³² Zygmunt BAUMAN, *La globalización. Consecuencias humanas (Globalization. The Human Consequences*, [1998]). Trad. de D. Zadunaisky, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 110.

⁴³³ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, cit., p. 47.

⁴³⁴ Michel FOUCAULT, “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología* (“The Subject and Power”, *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 4, [1982]), trad. de Corina de Iturbe, vol. 50, n. 3, julio - septiembre 1988, p. 7.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 8.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 7.

⁴³⁷ *Ivi*, pp. 7-10.

En las últimas décadas, con la llegada de los medios de comunicación de masas, la publicidad se ha convertido en un elemento clave de este proceso manipulador de domesticación; según Jean Baudrillard, es “el medio masivo más notable de nuestra época”, ya que “al hablar de tal o cual objeto, glorifica virtualmente todos los objetos, así como [...] apunta, a través de cada consumidor, a todos los demás”⁴³⁸. El *marketing* determina las acciones de los individuos en la compleja jungla del mercado, guiándolos a través de un número variable, aunque limitado, de posibilidades fugaces que se proponen como la vía para alcanzar la perfección promovida por el sistema. El individuo se convence de que nada es para siempre y se sacrifica en un proceso de “autoinstrucción” y “autodomesticación”⁴³⁹. La principal consecuencia de este sistema es la pérdida de la capacidad de establecer vínculos persistentes: el ser humano se aleja del ambiente al que pertenece, de sí mismo y de los demás, provocando poco a poco su deshumanización, la destrucción de su entorno, y su consecuente extinción.

2.3. LA CRISIS MEDIOAMBIENTAL: ¿ANTROPOCENO O CAPITOCENO?

Aunque los primeros estudios sobre las problemáticas medioambientales se remontan a hace más de un siglo⁴⁴⁰, el panorama académico actual que se ocupa de este tema sigue siendo muy complejo y fragmentario. En las últimas décadas, ha habido importantes cambios en la investigación y una continua sucesión de hipótesis transdisciplinarias, diferentes y en muchos casos contradictorias. Entre las múltiples posturas⁴⁴¹ surgidas para definir la actual relación del género humano con el hábitat en el que se encuentra, dos son las que han tenido más éxito en el nuevo milenio: el antropocentrismo y el consiguiente capitalocentrismo. Se trata de puntos de vista complementarios y, al mismo tiempo, opuestos sobre la relación causa-efecto entre la evolución del sistema tardocapitalista arriba descrito y el deterioro progresivo de la Tierra.

⁴³⁸ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 148.

⁴³⁹ Zygmunt BAUMAN, *Vida Líquida (Liquid Life [2005])*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, p. 18.

⁴⁴⁰ Miguel EQUIHUA ZAMORA, Arturo HERNÁNDEZ HUERTA, Octavio PÉREZ MAQUEO, Griselda BENÍTEZ BADILLO y Sergio IBAÑEZ BERNAL, “Cambio global: el Antropoceno”, *CIENCIA ergo-sum*, vol. 23, n. 1, marzo-junio 2016, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, p. 72; Helmuth TRISCHLER, “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, *Desacatos*, vol. 54, mayo-agosto 2017, p. 42.

⁴⁴¹ Cfr. Donna HARAWAY, Noboru ISHIKAWA, Scott F. GILBERT, Kenneth OLWIG, Anna L. TSING and Nils BUBANDT, “Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene”, *Ethnos*, vol. 81, n. 3, 2016, pp. 535-564.

En el primer caso, en 2000, Paul Crutzen y Eugene Filmore Stoermer⁴⁴² publican el artículo “The ‘Anthropocene’” en la revista *Global Change NewsLetter*, donde por primera vez se reconoce un cambio de era geológica desde la revolución industrial, cuando los efectos negativos sobre el ambiente se vuelven más evidentes. Del Holoceno se pasa al Antropoceno, una época caracterizada por el creciente impacto de las actividades humanas en el planeta y por la necesidad de encontrar nuevas estrategias sostenibles⁴⁴³. No todos los investigadores coinciden con estos estudiosos en definir que el giro se produce en el siglo XVIII: la corriente ecofeminista⁴⁴⁴ crea el término “Faloceno” y considera “que un punto de quiebre fundamental en la interacción humana con su entorno ocurre con el origen y diseminación de la agricultura y el pastoreo”⁴⁴⁵; otros estudiosos emplean el término “plantationocene” y se centran en el período de las grandes plantaciones y de la explotación de los territorios y de los esclavos⁴⁴⁶; los demás afirman que el inicio del Antropoceno se debe a “la gran aceleración después de la Segunda Guerra Mundial” o al “comienzo de la era nuclear”⁴⁴⁷.

A pesar de las opiniones divergentes, el mundo académico coincide en observar frecuentes cambios en la biosfera a nivel global, provocados por el progreso de la humanidad, la metropolización⁴⁴⁸ y su gradual alejamiento del mundo natural, que se

⁴⁴² Ya en la década de 1980, Stoermer usa el vocablo “Antropoceno” de manera informal. Durante una conferencia en Cuernavaca (México), Crutzen tiene la misma intuición que el académico estadounidense y emplea el mismo término para definir la era geológica actual. Tras conocer lo que ha pasado, el investigador holandés se pone en contacto con Stoermer y escriben juntos el artículo “The ‘Anthropocene’”, publicado en la revista *Global Change NewsLetter* (Helmuth TRISCHLER, *op. cit.*, p. 41).

⁴⁴³ Paul CRUTZEN y Eugene F. STOERMER, “The ‘Anthropocene’”, *Global Change NewsLetter*, n. 41, 2000, pp. 17–18.

⁴⁴⁴ Desde los años setenta, se ha desarrollado una corriente de pensamiento ecofeminista transdisciplinaria que analiza “el estrecho vínculo entre la subordinación de las mujeres y la destrucción de la naturaleza” y ubica “cronológicamente el origen del patriarcado occidental en el surgimiento de las sociedades agropastoriles”. Según estas investigadoras, “el dominio de las mujeres, contemporáneo a la aparición de la agricultura, fue el modelo sobre el que se practicó la opresión de otros grupos humanos y, por extensión, de todos los seres vivos”. Por esta razón, prefieren hablar de Faloceno, en lugar de Antropoceno. (LA DANTA LASCANTA, “El Faloceno: Redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista”, *EcologíaPolítica. Cuadernos de debate internacional*, n. 53, 2017, Barcelona, Fundació ENT / Icaria editorial, pp. 29-32.).

⁴⁴⁵ Miguel EQUIHUA ZAMORA, Arturo HERNÁNDEZ HUERTA, Octavio PÉREZ MAQUEO, Griselda BENÍTEZ BADILLO y Sergio IBAÑEZ BERNAL, *op. cit.*, pp. 69.

⁴⁴⁶ Donna HARAWAY, Noboru ISHIKAWA, Scott F. GILBERT, Kenneth OLWIG, Anna L. TSING and Nils BUBANDT, *op. cit.*, pp. 555-562.

⁴⁴⁷ Miguel EQUIHUA ZAMORA, Arturo HERNÁNDEZ HUERTA, Octavio PÉREZ MAQUEO, Griselda BENÍTEZ BADILLO y Sergio IBAÑEZ BERNAL, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴⁸ Ramón FERNÁNDEZ DURÁN, *El antropoceno. La crisis ecológica se hace mundial*, Barcelona, Virus editorial, 2011, p. 95.

considera cada vez más una mercancía que aumenta su valor a medida que escasea⁴⁴⁹. A partir de un estudio del AGW (*The Anthropocene Working Group*), Helmuth Trischler señala la presencia de:

- nuevos materiales, como aluminio elemental, concreto, plástico y partículas esféricas carbonáceas;
- alteraciones en los procesos de creación de sedimentos, por ejemplo la eutrofización por los fertilizantes, la captura de sedimentos en las presas, la erosión por la minería o la deforestación;
- señales geoquímicas alteradas en los sedimentos y capas de hielo, por ejemplo, aumentos en los hidrocarburos aromáticos policíclicos, metales pesados, residuos de plaguicidas, aumento del nitrógeno y fósforo;
- presencia en los sedimentos y hielo de radionucleidos naturales y artificiales liberados por las pruebas de bombas nucleares;
- cambios en el ciclo del carbono sobre la base de datos de muestras de núcleos de hielo;
- aumento de la temperatura global y elevación del nivel del mar;
- alteraciones en la biodiversidad, por ejemplo, la desaparición acelerada de especies, la homogeneización debido a la agricultura y la cría de animales, y la suplantación de la biota establecida por las especies invasoras introducidas por humanos⁴⁵⁰.

Si la teoría antropocéntrica sitúa al hombre en el centro de la existencia de todo el ecosistema destacando su papel preponderante, la corriente capitalcéntrica se enfoca en las relaciones de interdependencia entre las diferentes especies, que se consideran igualmente responsables de los cambios de la biosfera.

El pionero del Capitaloceno es Jason W. Moore, quien, en 2016, reúne sus ideas en el volumen *¿Anthropocene Or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*⁴⁵¹. A su juicio, el enfoque antropocéntrico es demasiado simplista: en sus estudios, los partidarios del Antropoceno no consideran la complejidad de las relaciones de poder entre los seres y describen el cambio geográfico-histórico de los últimos siglos de forma lineal, sin reflexionar sobre las múltiples variaciones a nivel cultural, económico y social. Para el geógrafo estadounidense, no todos los individuos están igualmente implicados en las transformaciones de la biosfera: las poblaciones que tienen

⁴⁴⁹ *Ivi*, pp. 81-82.

⁴⁵⁰ Helmuth TRISCHLER, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁴⁵¹ Jason W. MOORE, *Anthropocene Or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 2016.

mayor riqueza son las más responsables⁴⁵² y al mismo tiempo las menos expuestas a sus consecuencias. Por esta razón, según Elena Bugleux, son las menos concienciadas⁴⁵³. Además, no es correcto considerar la naturaleza exclusivamente como un recurso separado y explotable: el ambiente es una fuerza matriz que determina las relaciones del género humano, sus acciones y el desarrollo de la mentalidad capitalista destructora que se origina en el siglo XV⁴⁵⁴. En opinión de Moore, el poder y el capital no actúan sobre el ecosistema, sino que se desarrollan a través de él: la naturaleza y la sociedad deben estudiarse como un único campo conceptual⁴⁵⁵.

Lo que tiene que cambiar no es la relación entre el hombre y el hábitat en el que se encuentra, sino el sistema de producción. Hace falta avanzar hacia un “capitalismo verde”⁴⁵⁶ que, según James O’Connor, es “ante todo, una cuestión ideológico y política, antes que un problema ecológico o económico”⁴⁵⁷. El académico reclama el desarrollo de una reforma socioeconómica en favor del medio ambiente que : 1) incluya “presupuestos nacionales que obligaran a pagar impuestos elevados sobre insumos de materias primas (por ejemplo, carbón, petróleo, nitrógeno) y sobre ciertos productos (automóviles, productos plásticos, envases desechables)”; 2) prevea “una política de etiqueta verde” y

⁴⁵² Jason W. MOORE, en Joseph CONFAVREUX y Jade LINDGAARD, “Jason W. Moore: «Nous vivons l’effondrement du capitalisme»” [entrevista], *Mediapart*, 13 de octubre de 2015, en línea <<https://www.mediapart.fr>> [25/05/2021].

⁴⁵³ Elena BUGLEUX, “Incertezza e cambiamento climatico nell’era dell’Antropocene”, *EtnoAntropologia*, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 8-10.

⁴⁵⁴ Según el estudioso, “en el periodo que va de 1450 a 1750, vemos una revolución en la producción del medio ambiente (*environment-making revolution*) sin precedentes desde la revolución neolítica, con el amanecer de las primeras ciudades. Esa revolución estuvo marcada (e incrementada en escala, alcance y velocidad) por el cambio ambiental que emanó del capitalismo atlántico-céntrico. Una transformación de paisajes y ambientes muy rápida que afectó una región del planeta tras otra. En estos siglos vemos no solo una nueva dominancia de la producción e intercambio de mercancías en la transformación del ambiente global, sino también nuevas formas de ver y entender la naturaleza con mayúscula –es decir, la Naturaleza como algo “ahí fuera”, fuera de la sociedad, pero que incluye mucha gente no blanca, muchas mujeres, quizás incluso la mayor parte de la humanidad–. El Capitaloceno en sentido amplio va más allá de la máquina de vapor y entiende que el primer paso en esta industrialización radical del mundo empezó con la transformación del medio ambiente global en una fuerza de producción para crear algo a lo que llamamos la economía moderna y que es mucho más grande de lo que puede contener el término economía” (Jason MOORE, en Jonah WEDEKIND y Felipe MILANEZ “Entrevista a Jason Moore: Del Capitaloceno a una nueva política ontológica” [“Jason W. Moore: Political Ecology or World-Ecology?”], *Entitle blog*, 2016], trad. de Joaquim Muntané Puig, *ecologíaPolítica. Cuadernos de debate internacional*, p. 109, en línea, <<https://www.ecologiapolitica.info/?p=9795>> [21/05/2021]).

⁴⁵⁵ Jason W. MOORE, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecología-mondo nell’era della crisi planetaria (Anthropocene Or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism* [2016]), introducción y trad. de Alessandro Barbero y Emanuele Leonardi, Verona, Ombre Corte, 2017, pp. 35-50.

⁴⁵⁶ Jason W. MOORE, en Joseph CONFAVREUX e Jade LINDGAARD, *op. cit.*, s. p.

⁴⁵⁷ James O’CONNOR, “¿Es posible el capitalismo sostenible?”, *Papeles de Población*, vol. 6, n. 24, abril-junio, 2000, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, trad. de Guillermo Castro Herrera, p. 28.

exima “de impuestos a los productos genuinamente verdes, definiendo ‘verde’ en términos del impacto ecológico en cada etapa del proceso de producción, distribución y consumo”; 3) subsidie “masivamente la energía solar y otras fuentes alternativas y benignas de energía” y “la investigación tecnológica encaminada a eliminar productos químicos tóxicos y otras sustancias en su fuente de origen”⁴⁵⁸.

Aunque la comunidad académica sigue elaborando propuestas para cambiar el sistema y hacerlo más sostenible, la mayoría de los investigadores son pesimistas respecto al futuro de nuestro planeta, sobre todo por el hecho de que el ser humano parece no querer renunciar al desarrollo tecnológico. La casi totalidad de los productos electrónicos, que están cada vez más presentes en la cotidianidad, contribuyen al agotamiento de los recursos y a la contaminación que lleva a la extinción del ecosistema. Por un lado, su producción, difusión y consumo requieren cantidades considerables de energía y materias primas; por otro, en los medios de comunicación de masas no hay ningún intento real de concienciar a las personas sobre la cuestión medioambiental. El nuevo mundo virtual distrae a los individuos y presenta “el crecimiento económico no como una amenaza, sino como la verdadera solución a todos los problemas”⁴⁵⁹. Escribe Ramón Fernández Durán:

En suma, los impactos ambientales de Internet y de la llamada nueva economía se dan tanto en la fabricación de las infraestructuras (cables, satélites, antenas, etc.) y productos de las NTIC, como en los “efectos rebotes” generados por las mismas, que transforman la eficiencia y el ahorro, que en teoría promueven, en un mayor consumo posterior de recursos, autocancelando la llamada eficiencia y generando huellas ecológicas nada despreciables (Murray 2009). Este hecho choca con la cultura del “gratis total” que promueve Internet, y que muchos manipulan y magnifican, pues no hay ninguna actividad humana que sea “gratis” en términos energéticos y ambientales. De esta forma, la sociedad de la imagen y la información ayuda a ocultar aún más la gravísima crisis ecológica que enfrentamos, sobre todo porque incentiva el desplazamiento de la atención de la biosfera a la infoesfera (cibespacio, realidad virtual), invisibilizando todavía más el deterioro de la Primera Piel, de la Madre Naturaleza. Así pues, no es solo la expansión de la Segunda Piel –es decir, el espacio construido o alterado por el sistema urbano-agro-industrial– lo que supone una agresión directa a la biosfera; sino que la Tercera Piel, o infoesfera, contribuye también de forma importante al deterioro ecológico del planeta, y especialmente a su enmascaramiento, por la tremenda capacidad de seducción y atontamiento de la sociedad de la imagen. Además, la sociedad de la información parece que puede procesar una enorme cantidad de información, pero ésta es de un volumen bastante limitado si lo comparamos con el que puede procesar Gaia, capaz de retener la energía del sol, impulsar la vida sobre el planeta y regular los ciclos de materiales de forma sostenible y, por lo tanto, generar orden en

⁴⁵⁸ *Ivi*, pp. 13-14.

⁴⁵⁹ Ramón FERNÁNDEZ DURÁN, *op. cit.*, p. 94.

contraposición a la tremenda capacidad de generar desorden ecológico (entropía) del sistema urbano-agro-industrial⁴⁶⁰.

La humanidad aún tiene que recorrer un largo camino para alcanzar lo que Donna Haraway define como “Chthulucene”, es decir, una dimensión postcapitolocéntrica donde la convivencia entre los seres es tan armónica que supera el concepto de especie⁴⁶¹. Hace falta una evolución solidaria de los individuos con las demás criaturas del ecosistema, mediante un uso correcto de las tecnologías cuyo poder no se debe ignorar.

2.4. LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS, LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y EL DESMORONAMIENTO DE LA IDENTIDAD

Como asevera Albert Sáez Casas, a partir de la revolución francesa, se asiste a la gradual difusión de un público que quiere ““estar informado””⁴⁶² y que conduce a la creación y evolución de los medios de comunicación de masas. Se trata de instrumentos que se dirigen a un número ilimitado de personas⁴⁶³, y no necesitan conocerse para utilizar sus servicios⁴⁶⁴, con el objetivo de favorecer la transmisión de mensajes para “informar, vender y entretener”⁴⁶⁵. De la impresión de los primeros panfletos y publicaciones periódicas se pasa, en los años veinte del siglo pasado, a la radio, al cine y, más tarde, a la televisión. Este medio transmisor se difunde en la mayoría de los hogares occidentales tras la Segunda Guerra Mundial⁴⁶⁶, evoluciona a lo largo de las décadas “desarrollando nuevas formas de difusión por cable y satélite”⁴⁶⁷ y, hasta la llegada de Internet, se considera “como la culminación del proceso de distribución masiva de conocimiento”⁴⁶⁸. A finales de los años sesenta, “al fin de alcanzar la superioridad tecnológica militar sobre la Unión Soviética”⁴⁶⁹, se producen los primeros experimentos de conexión informática

⁴⁶⁰ *Ivi*, pp. 89-90.

⁴⁶¹ Donna HARAWAY, “Anthropocene, *Capitalocene*, *Plantationocene*, *Chthulucene: Making Kin*”, *Environmental Humanities*, n. 6, 2016, pp. 159-165.

⁴⁶² Albert SÁEZ CASAS, *La comunicación de masas*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, p. 16, en línea <<https://static1.squarespace.com>> [23/05/2021].

⁴⁶³ *Ivi*, p. 18.

⁴⁶⁴ Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *La sociedad. Lecciones de sociología, (Soziologische Exkurse [1956])*, trad. de Floreal Marzía e Irene Cusien, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969, p. 77.

⁴⁶⁵ María TRINIDAD BRETONES, *La comunicación política mediática y sus dimensiones sociales*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, p. 67, en línea <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/667534>> [22/05/2021].

⁴⁶⁶ Albert SÁEZ CASAS, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴⁶⁷ Manuel CASTELLS, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁸ Albert SÁEZ CASAS, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶⁹ Manuel CASTELLS, *La Galaxia Internet*, Madrid, Areté, 2001, p. 24.

que dan lugar a Arpanet, una red que conecta los ordenadores de diferentes centros de investigación universitarios. Con el paso del tiempo, los nodos aumentan, se asiste a una proliferación de “red de redes”⁴⁷⁰ y, después de la creación de un protocolo de comunicación estandarizado, Arpanet se convierte en Arpa-Internet⁴⁷¹ y sucesivamente en Internet, que, a principio de los años noventa, se privatiza, progresa gracias a la invención de otros sistemas alternativos de interconexión⁴⁷² y se comercializa. Con la llegada del *Word Wide Web*, Internet se difunde capilarmente en los hogares de todo el mundo⁴⁷³ convirtiéndose en una parte esencial de la vida humana y cambiando totalmente el modo de actuar y de comunicar.

La rápida evolución de los medios de comunicación en la postmodernidad se debe al hecho de que se convierten en las principales formas de propaganda y control⁴⁷⁴ del capitalismo tardío, sistema que, por un lado, se fortalece confundiendo a las personas con un exceso de información artefactual⁴⁷⁵ y globalizada y, por otro, gana consenso mediante la continua producción y rotación dinámica de imágenes⁴⁷⁶ que transforman los “intereses y valores en normas orientadoras del comportamiento humano”⁴⁷⁷.

Umberto Eco critica la exuberancia y la superficialidad del mundo digital fundado en el olvido y en la abundancia de noticias procedentes de fuentes que en muchos casos son desconocidas o poco fiables⁴⁷⁸ y afirma que, en el frenesí mediático, el receptor selecciona

⁴⁷⁰ Ivi, p. 25.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² Ivi, pp. 26-31.

⁴⁷³ Ivi, pp. 25-29.

⁴⁷⁴ Ivo Quartiroli recuerda que, tras la llegada de internet, hay un mayor control sobre la sociedad y la abolición de la privacidad. A través de nuestras acciones en la red, se pueden detectar nuestros intereses, hábitos, estado de ánimo, ideas, habilidades, los procesos mentales que ponemos en marcha y su cambio (Ivo QUARTIROLI, *Internet e l'io diviso: la consapevolezza di sé nel mondo digitale [The Digitally Divided Self: Relinquishing our Awareness to the Internet]*, 2011], trad. de Bernardo Parrella, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 102). La misma cuestión es abordada por Andrew Keen, que añade a la lista de Quartiroli el hecho de que las nuevas tecnologías también registran nuestra ubicación y lo que hacemos en tiempo real (Andrew KEEN, *Internet non è la risposta [Internet Is Not the Answer]*, 2012], trad. de Bernardo Parrella, Milano, Egea, 2015, p. 51).

⁴⁷⁵ En una entrevista de Bernard Stiegler, Jaques Derrida señala que, aunque los medios de comunicación de masas producen en los espectadores una sensación de inmediatez en la recepción, nunca hay una transmisión directa absoluta del contenido, sino que siempre hay una manipulación oculta. (Jaques DERRIDA y Bernard STIEGLER, *Ecografías de la televisión. Entrevistas firmadas [Echographies de la télévision]*, 1996], Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998, p. 55).

⁴⁷⁶ David HARVEY, *op. cit.*, p. 318.

⁴⁷⁷ Manuel CASTELLS, *La galaxia internet*, cit., p. 187.

⁴⁷⁸ Umberto ECO, “Stampa, Tv e Internet. Passato, presente e futuro dei rapporti tra nuovi e vecchi media”, *Problemi dell'informazione*, n. 2-3, aprile-novembre 2001, p. 139, en línea <<https://www.rivisteweb-it.ezproxy.unibg.it/issn/0390-5195/issue/571>> [10/12/2019]; Umberto ECO, “Universidad y mass media”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, n. 9, trad. de Agnese Marra Meitlín, 2004, p. 159.

entre las múltiples informaciones las de su interés limitando su conocimiento⁴⁷⁹. Se pierde entre las mismas, deja de lado el objeto primario de la investigación⁴⁸⁰ y entra en un estatus de confusión y de regresión crítica. Ivo Quartiroli demuestra que las nuevas tecnologías reducen las capacidades de alfabetización y razonamiento⁴⁸¹, produciendo una “cultura tribal y global” caracterizada por “el auge del pensamiento consensual fomentado por el mercado”⁴⁸², y Juan Martín Prada afirma:

La historia del presente se está escribiendo en mensajes de escasos caracteres, en una revitalización del aforismo, del texto fragmentario. No es tanto narración o crónica sino proliferación de impresiones. Es la fase “micro” del lenguaje, tanto en su extensión, el *post*, el *tuit*, como en su espectro de referencia: lo personal, lo más particular. Intensivo espectáculo el de las redes caracterizado por una atención microscópica a los acontecimientos más banales y cotidianos, en un fluir infinito de elementos informativos que transitan incansablemente ante nuestros ojos. Vivimos una claudicación fascinada, casi hipnótica, ante esa multiplicidad de detalles compartidos.

La interpretación, siempre un ejercicio lento y esforzado, tiende a quedar reducida a sencillas formas de respuesta con las que operar en la inmediatez: *like* o *dislike*. La *hermeneusis* ha de ser instantánea, al igual que los servicios de mensajería *online* lo son⁴⁸³.

El pensamiento depende del lenguaje: cuantas menos palabras aprendamos, menos conscientes seremos de nuestras intenciones, acciones, sentimientos y unicidad⁴⁸⁴. En la postmodernidad, la lectura se sustituye por la visualización⁴⁸⁵: proliferan las imágenes

⁴⁷⁹ Umberto ECO, “Stampa, Tv e Internet. Passato, presente e futuro dei rapporti tra nuovi e vecchi media”, cit., pp. 138-139.

⁴⁸⁰ Umberto ECO, “Piccola lezione sull’arte di dimenticare”, *La Repubblica*, 20 maggio 2006, en-línea <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/05/20/piccola-lezione-sull-arte-di-dimenticare.html?refresh_ce> [10/10/2019]; Umberto ECO, “Contro la perdita della memoria”, *ONU, New York*, 21 ottobre 2013, pp. 25-27, en línea <https://italy.un.esteri.it/rappresentanza_onu/it/comunicazione/archivio-news/2013/10/2013-10-21-eco-onu.html> [15/10/2019].

⁴⁸¹ Aunque Quartiroli reconoce que existen aspectos positivos en los libros electrónicos, señala que estas herramientas están cambiando el mercado editorial, evolucionando cada vez más y provocando una transformación radical en la experiencia interior de la lectura tradicional. Según el investigador, en los próximos años, estos dispositivos introducirán la publicidad y permitirán al usuario conectar con otras personas que disfruten del mismo texto. Habrá una carrera por ofrecer cada vez más funciones y el elemento técnico (la iluminación de la pantalla, la cantidad de memoria disponible, etc.) prevalecerá sobre la calidad de las obras que tendrán que adaptarse a las nuevas reglas del mercado tecnológico. Muchos libros quedarán en el olvido y, otros, con el continuo cambio de los *hardware* y *software* se perderán. Los ordenadores, además, debilitan la concentración tanto en la fase de lectura como en la de escritura, que resulta menos eficaz cuando no se produce con el bolígrafo (*op. cit.*, pp. 141-146).

⁴⁸² *Ivi*, trad. nuestra, p. 136.

⁴⁸³ Juan MARTÍN PRADA, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*, Madrid, Akal / Estudios visuales, 2018, ebook, Isbn digital 978-84-460-4606-6, p. 44.

⁴⁸⁴ Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁵ Cfr. ROWLANDS at al, *apud*: Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 141.

que se convierten en el fulcro de la comunicación. Según McLuhan, su fuerza radica en la inmediatez de la recepción y en su capacidad de estimular el hemisferio derecho del cerebro, sede de las emociones, y de neutralizar el izquierdo, en el que reside la lógica y la linealidad⁴⁸⁶. En comparación con la imprenta, los medios de comunicación de masas se transforman en productos atractivos, ya que requieren una menor calificación educativa y un menor compromiso intelectual⁴⁸⁷, apagan la razón y, a través de pantallas cada vez más luminosas, generan una sensación mágica de maravilla que nos relaja y atrae a la vez⁴⁸⁸. Asimismo, su dimensión intemporal, debida a la continua sucesión de contenidos que estimulan nuestra insaciable curiosidad, genera dependencia y dificulta su abandono⁴⁸⁹. Por estas razones, se difunden rápidamente influenciando cada vez más la vida de las personas y, como las demás tecnologías, favorecen el desmoronamiento de su personalidad y la consiguiente deshumanización.

Los medios de comunicación de masas anulan gradualmente los elementos fundacionales de la identidad colectiva en la que se basa la individual; modifican “el idioma, la cultura en un sentido general (sistemas de valores, estilos de vida, formas de pensar), a menudo (pero no siempre) el territorio, un sentido de pertenencia y el deseo de vivir juntos”⁴⁹⁰. Si bien anhela la estabilidad, empujado por el frenesí del continuo cambio, por la sobreproducción de estímulos y por el miedo de quedarse atrás en una realidad que se desarrolla cada día más rápidamente, el individuo no consigue fijar una única personalidad, sino que la cambia según lo que más le convenga. Estamos de acuerdo con Alain de Benoist cuando afirma que la identidad es siempre “una sustancia [...] dinámica en continuo devenir”⁴⁹¹, aunque, en la postmodernidad, su variación ya no se produce de forma lineal, marcada por las diferentes etapas de crecimiento del sujeto, sino de manera fragmentaria y caótica, lo que lleva a la persona a no saber quién es realmente. Para Bauman, en la actualidad, “sería más adecuado [...] hablar de identidades en plural: a lo largo de la vida, muchas de ellas quedarán abandonadas y olvidadas. Es posible que cada nueva identidad permanezca incompleta y condicionada; la dificultad

⁴⁸⁶ Marshall MCLUHAN, *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Bruce R. Powers, Milano, SugarCo, 1996, p. 116.

⁴⁸⁷ Perry ANDERSON, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁸⁸ Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸⁹ Cfr. *Ivi*, p. 152.

⁴⁹⁰ Alain DE BENOIST, *Nosotros y los otros. Problemática de la identidad (Nous et les autres. Problématique de l'identité* [2007]), trad. de Jordi Garriga, Tarragona, Ediciones Fides, 2015, p. 103.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 73.

está en cómo evitar su anquilosamiento”⁴⁹². Se trata de metamorfosis en el plano físico, ideológico y comportamental, basadas en la moda del momento y debidas al hecho de que las personas “confunden la actualidad con lo que ven o creen hacer en la vidriera de ‘gran superficie’”⁴⁹³. Aunque deberían actuar como un cuarto poder democratizante⁴⁹⁴, los medios de comunicación de masas manipulan los datos⁴⁹⁵, proponen una visión estereotipada de la realidad⁴⁹⁶ y refuerzan los “valores, normas y formas de legitimación de la autoridad detentadas por las elites”⁴⁹⁷. Generan una cultura⁴⁹⁸ consumista homogeneizadora a nivel global en la que la variación de los mensajes y modelos patrocinados depende de las transiciones en las relaciones de poder⁴⁹⁹.

El único aspecto que permanece fijo es la creciente interacción entre las personas y la tecnología, entre los que se genera una relación simbiótica que conduce a una realidad transhumana, es decir, a un mundo donde el género humano se considera como una entidad modelable⁵⁰⁰ a través del desarrollo científico que lo lleva a superar cualquier obstáculo⁵⁰¹. Las operaciones de cirugía plástica para cambiar la apariencia física y

⁴⁹² Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos poderes*, cit. p. 51.

⁴⁹³ Jacques DERRIDA, “Artefactualidades”, en Id. y Bernard STIEGLER, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁴ Jesús GONZÁLEZ PASOS, *Medios de comunicación ¿Al servicio de quién?*, Buenos Aires, Clasco, 2019, pp. 100-101.

⁴⁹⁵ Escribe Jesús González Pasos: “La información que hoy se maneja llega, en la inmensa mayoría de las situaciones, filtrada, orientada, utilizada o tergiversada desde aquellas fuentes que hoy son controladas por cada vez menos grupos mediáticos. Los consejos de administración de los grandes medios, en la mayoría de las ocasiones controlados a su vez por otros consejos de administración bancarios, empresariales o financieros, establecen las líneas editoriales de estos grupos, restringen o eliminan fuentes, y crean y recrean verdades en base a sus intereses políticos y económicos. Como ya se ha dicho en algún momento, casi se puede hablar ya de latifundios mediáticos. Condicionan de esta forma las fuentes y las líneas editoriales de los pequeños medios y, en suma, consiguen así manejar, dirigir, encauzar la casi totalidad de la opinión pública de cualquier sociedad. De esta forma, cuando se necesite centrar el interés de esa opinión en un sentido concreto, o desviarla hacia otro, generarán la cantidad necesaria de información controlada que oriente hacia la tendencia que a estos grupos más interesa” (*ivi*, p. 97).

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 102.

⁴⁹⁷ María TRINIDAD BRETONES, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁹⁸ Cuando hablamos de *cultura*, coincidimos con la definición de Manuel Castells, quien define este aspecto de la vida humana como “el conjunto de valores y creencias que dan forma, orientan y motivan el comportamiento de las personas” (Manuel CASTELLS, *Comunicación y poder*, cit., p. 65).

⁴⁹⁹ Jesús GONZÁLEZ PASOS, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁰⁰ Nick BOSTROM, “Valores transhumanistas”, *Instituto de extrapolítica y transhumanismo [IET]*, (“*Transhumanist values*”, en Frederick Adams, ed., *Ethical Issues for the 21st Century*, Philosophical Documentation Center Press, 2003) trad. de Piero Gayozzo, Lima, Perú, 14 de noviembre de 2019, p. 2, en línea <<https://extrapolitica.ssh.org.pe/lista-de-publicaciones/>> [07/06/2021].

⁵⁰¹ Con el término transhumanismo nos referimos a una rama del posthumanismo que se ocupa de analizar la interacción entre la tecnología y la humanidad, defendiendo la idea de que la evolución tecnológica conduce a la superación de todos los límites, tanto a nivel físico como cognitivos (ROZZONI, Stefano, “Postumano, un umanesimo problemático”, *B@belonline. Revista online de filosofía*, n. 7, Roma Tre Press, 2021, p. 68.). Como afirma Nick Bostrom, uno de los principales estudiosos de esta corriente: “El transhumanismo es un movimiento vagamente definido que se ha desarrollado gradualmente en las últimas dos décadas. Promueve un enfoque interdisciplinario para comprender y evaluar las oportunidades que nos

ajustarse a los cánones estéticos publicitados son cada vez más frecuentes. En la postmodernidad, proliferan los experimentos para superar los límites intelectivos, genéticos, terrenales y existenciales hacia un nuevo mundo de identidades creadas *ad hoc*, en algunos casos desde el nacimiento⁵⁰², donde el elemento robótico y los cuerpos artificiales que necesitan un mantenimiento constante⁵⁰³ se convierten en los protagonistas y se consideran parte del ecosistema, al mismo nivel de los demás seres vivientes⁵⁰⁴. Como afirma Sherry Turkle, el desarrollo tecnológico se impone en nuestras vidas como un camino de ida del que no hay vuelta atrás. Cualquier intento de retroceso es descartado como un impulso nostálgico o conservador, inútil y, por ello, se suprime⁵⁰⁵.

Como se observa en el siguiente párrafo, el fenómeno de la homologación identitaria se acentúa con la llegada del WiFi y de internet en dispositivos “portátiles que proporcionan una capacidad informática y de comunicación ubicua sin cables”⁵⁰⁶. Los *blogs* y las nuevas redes sociales determinan un cambio definitivo de las relaciones de los individuos consigo mismos y con los demás; para Castells, en la web se desarrolla una forma de interacción inédita que define como “autocomunicación de masa”:

Es comunicación de masas porque potencialmente puede llegar a una audiencia global, como cuando se cuelga un vídeo en YouTube, un blog con enlaces RSS a una serie de webs o un mensaje a una lista enorme de direcciones de correo electrónico. Al mismo tiempo, es autocomunicación porque uno mismo genera el mensaje, define los posibles receptores y selecciona los mensajes concretos o los contenidos de la web y de las redes de comunicación electrónica que quiere recuperar. Las tres formas de comunicación (interpersonal, comunicación de masas y autocomunicación de masas) coexisten, interactúan y, más que sustituirse, se complementan entre sí. Lo que es históricamente novedoso y tiene enormes consecuencias para la organización social y el cambio cultural es la articulación de todas las formas de comunicación en un hipertexto digital, interactivo y complejo

ofrece el avance tecnológico para mejorar la condición y el organismo humanos. Para ello serán consideradas en la discusión tanto las tecnologías actuales como la ingeniería genética y las tecnologías de la información, así como las que se hallan en desarrollo, la nanotecnología molecular y la inteligencia artificial” (*op. cit.*, p. 2).

⁵⁰² Nos referimos a determinadas prácticas que permiten la selección de los embriones sanos, la eliminación de los enfermos y la elección de sus rasgos futuros.

⁵⁰³ Francesca ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Ancona/ Milano, Costa & Nolan, 1997, p. 72.

⁵⁰⁴ Cfr. Elena POSTIGO SOLANA, “Transhumanismo y posthumano: principios teóricos e implicaciones bioéticas”, *Medicina y Ética. Revista Internacional de Bioética, Deontología y Ética Médica*, vol. XXI, n. I, 2010, pp. 78-79.

⁵⁰⁵ Sherry TURKLE, *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri (Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other [2011])*, trad. de Susanna Bourlot e Lorenzo Lilli, Torino, Codice edizioni, 2012, p. 26.

⁵⁰⁶ CASTELLS, *Comunicación y poder*, cit., p. 49.

que integra, mezcla y recombina *en su diversidad* el amplio abanico de expresiones culturales producidas por la interacción humana⁵⁰⁷.

El hecho de que en la web se puede disfrutar de los mismos servicios que ofrecen los medios de comunicación tradicionales, ahorrando espacio, sin estar sujetos a horarios fijos⁵⁰⁸ y con mayores posibilidades interactivas, nos hace pensar que internet es la evolución de un conjunto de tecnologías anteriores. A nuestro juicio, el ciberespacio es una nueva forma de hibridación entre el mundo de las telecomunicaciones, los videojuegos y los juegos digitales sociales para los niños desarrollados a partir de las últimas décadas del siglo pasado. Se trata de muñecas mecánicas, como por ejemplo el bebé *My Real Baby*, el extraterrestre *Furby* y el perro *Aibo*⁵⁰⁹, que, como afirma Turkle, no consiguen comprender la experiencia humana, los sentimientos y las emociones, aunque son mejores para ofrecer comprensión, ya que son programados por el propio individuo a su imagen y semejanza⁵¹⁰. De ser espectador, el usuario se convierte en protagonista de la acción⁵¹¹: Internet ya no es un proyecto de investigación universitario, sino una realidad virtual lúdico-comercial que, como las demás tecnologías, nos atrae y nos deja sin salida.

2.5. INTERNET Y LAS NUEVAS REDES SOCIALES: LA PÉRDIDA DE LOS VÍNCULOS

Para colmar la sensación de insatisfacción permanente causada por las continuas metamorfosis de la personalidad y de la realidad, donde los lugares que tradicionalmente proporcionaban un sentimiento de pertenencia pierden credibilidad o dejan de estar accesibles⁵¹², el individuo se refugia paradójicamente en una dimensión aún más líquida, el ciberespacio, consiguiendo el efecto opuesto. En el siglo XXI, las tecnologías

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 88.

⁵⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 100-101.

⁵⁰⁹ Se trata de muñecos robóticos cuya capacidad para interactuar con las personas crea un efecto de verosimilitud que nunca había existido antes. Los individuos se sienten atraídos por estas criaturas que representan una “versión mejorada” de los seres presentes en la tierra (no requieren un cuidado constante, se pueden apagar, no ensucian y actúan siempre siguiendo las instrucciones) y crean con ellas una relación de dependencia que, poco a poco, lleva a la desintegración de los vínculos sociales reales. Para más información consúltense: Sherry TURKLE, *op. cit.*, *passim*.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 35.

⁵¹¹ Ivo QUARTITOLI, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹² Zygmunt BAUMAN, *Intervista sull'identità*, trad. de la entrevista de Fabio Galimberti, editado por Benedetto Vecchi, Bari, Editori Laterza, 2003, p. 33.

proyectan al ser en un territorio verosímil, donde los acontecimientos son productos consumibles que han sido filtrados, fragmentados, reelaborados en un nuevo “material de signos finitos y combinados”⁵¹³ *ad hoc*. Se trata de un universo paralelo definido por imágenes digitales fácilmente alterables que modifican la percepción de la realidad espectacularizándola. Como afirma Martín Prada:

En la época de la imagen digital, el observador no puede olvidar que las tecnologías digitales pueden transformar completamente lo representado en una toma, incluso crear desde la nada algo de apariencia completamente similar a lo que podría obtenerse mediante un registro fotográfico. Más que dar por supuesto en una fotografía su vinculación denotativa con el mundo, no cabe sino la aceptación cautelosa de su más que probable artificialidad, su falta de referente. Siempre prevalece una presunta “irrealidad”, lo que podríamos denominar la *máscara* de la denotación, cuyo plano de referencia o contrastación con una realidad ajena a ella misma podría ser inexistente. Al fin y al cabo, la pantalla de la computadora es una máquina de ver reluctante a atestiguar existencia alguna exterior al propio sistema de visión al que ella misma pertenece⁵¹⁴.

Si, por un lado, el ciberespacio se presenta como un conjunto de lugares sin confines, donde es posible crear infinitas relaciones⁵¹⁵ superando los límites espaciotemporales, por otro, cambia las reglas de la comunicación y su calidad. Lo percibido a través de la pantalla no equivale a lo apreciado de forma presencial⁵¹⁶, y los vínculos sociales establecidos son artificiosos, virtuales y fugaces⁵¹⁷. Incluso en el caso de los programas que permiten efectuar videollamadas, la duración de los encuentros es inferior que la de las citas en persona, pueden acabar en cualquier momento con un clic, y el intercambio no es transparente. La distancia produce el ocultamiento de aspectos que en presencia serían más evidentes, en primer lugar, los relacionados con la esfera afectiva-emocional, y favorece la multitarea que disminuye la atención de los interlocutores⁵¹⁸; como afirma Castells, Internet “permite hacer acto de presencia sin necesidad de profundizar demasiado en la relación”⁵¹⁹.

⁵¹³ Jean BAUDILLARD, *op. cit.*, p. 150.

⁵¹⁴ Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁵ Marino CAVALLO y Federico SPADONI, *I social network. Come internet cambia la comunicazione*, Milano, Angeli, 2010, p. 46.

⁵¹⁶ Cfr. Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹⁷ Manuel CASTELLS, *Galaxia Internet*, cit., p. 151.

⁵¹⁸ Sherry TURKLE, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 151.

Pese a que el abuso del ciberespacio conduce a la gradual disgregación de los vínculos sociales atrapando a los seres en una vorágine⁵²⁰ sin fin que alimenta su soledad⁵²¹, su uso masivo tiene cada día más éxito. A través de programas superespecializados que responden a las necesidades de un público heterogéneo⁵²², se propone como un lugar alternativo a los males contemporáneos, donde todo es posible y cada uno puede reconstruir su propia identidad de forma sencilla e intuitiva sin límites. Las redes sociales son plataformas que, aunque se basan en esquemas preformateados, proporcionan a los usuarios la sensación de estar creando una nueva existencia única que los representa plenamente⁵²³. En realidad, en el mundo virtual, desaparecen los matices de la personalidad que se aplanan y se presentan de manera poco sincera. Los usuarios se dejan llevar por la imaginación y transponen en la pantalla una realidad ideal en constante evolución⁵²⁴, con el fin de complacerse a sí mismos y de complacer a los demás. Bauman resume este proceso de construcción identitaria a través de la metáfora de un rompecabezas defectuoso sin una imagen final predeterminada⁵²⁵ y subraya que, en la actualidad, ya no se trata de proteger la personalidad, sino de exhibirla en sus numerosas facetas⁵²⁶. Como explica Quartirolí, compartir la vida en línea genera en el individuo el sentimiento de ser comprendido, considerado e integrado por una comunidad⁵²⁷, aunque se trata de una sensación efímera. Por una parte, de la misma manera que los medios de comunicación tradicionales, las redes sociales producen cierta estandarización de sus usuarios desde el punto de vista interactivo y comportamental⁵²⁸; por otra, en la red, la identidad se integra en la lógica comercial contemporánea y permanecen las diferencias de clase que alimentan la insatisfacción permanente del individuo.

En una época en la que “lo no configurable visualmente, apenas parece tener ya espacio o valor”⁵²⁹, las personas hacen alarde de su poder económico en la red: los vídeos de adinerados en lugares paradisíacos ilusionan a la masa que sueña con ser como ellos.

⁵²⁰ Cfr. Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 51.

⁵²¹ *Ivi*, pp. 71-72.

⁵²² Alicia DURANGO, *Las redes sociales*, It Campus Academy, 2014, versión ePub, p. 16 <www.scribid.com> [16/05/2021].

⁵²³ Cfr. Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 120.

⁵²⁴ Marino CAVALLO y Federico SPADONE, *op. cit.*, p. 74.

⁵²⁵ Zygmunt BAUMAN, *Intervista sull'identità*, cit., pp. 55-60.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 87.

⁵²⁷ Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 181.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 192.

⁵²⁹ Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 11.

En las últimas décadas ha nacido la figura del *influencer*, abanderado del capitalismo tardío que, compartiendo en la red imágenes y videos muy cuidados en la forma y en el contenido, supera el exceso de información⁵³⁰, y atrae cada día a más seguidores. En la mayoría de los casos, se trata de personas corrientes que se convierten en personajes famosos entrando en los mecanismos del mundo del espectáculo: aunque se presentan como individuos libres, comercializan su imagen, se proponen como modelos de vida⁵³¹, y muestran a los demás usuarios cómo han mejorado su estatus social gracias a internet, haciéndoles creer que todo es posible y seduciéndoles cada vez más con nuevos servicios y mercancías. En palabras de Martin Prada, quien retoma la teoría lacaniana del “estadio del espejo”⁵³²:

La idealización se produce cuando una imagen asume la condición de espejo ansiado, cuando en esa imagen quisiéramos poder vernos a nosotros mismos, cuando ésta se transfigura en la superficie especular que querríamos mostrar a nuestro propio reflejo. Lo que uno querría de la vida se le aparece en esas imágenes cargadas de glamur, lujo, diversión y libertad; la vida deja de ser invención de *uno mismo* para devenir lucha por el parecido con algún otro. Las *celebrities*, dedicadas a la comunicación de su vida, actúan como figuras inspiradoras, [...] aprovechándose de nuestras carencias y ansias identitarias. La fama se ha ido convirtiendo en uno de los elementos más valorados en nuestra cultura, tanto o más que las riquezas, de las que, en todo caso, tendemos a pensar que son inseparables. Seguir en las redes sociales a las celebridades, pretender ser un fan especial, comentando sus imágenes o mostrando admiración mediante emoticonos o *likes*, actúa como elemento compensatorio del deseo de cercanía a quienes se considera poseen vidas que uno quisiera (en todo o en parte) para sí⁵³³.

Si al principio se trataba de jóvenes con ganas de imponerse en el mundo de la moda, como Chiara Ferragni, con el paso de los años, la profesión del *influencer* se ha extendido a los más diversos grupos de edad y ámbitos, principalmente las áreas de la cocina, el fitness, el bricolaje y los viajes. La fragmentación de la identidad lleva a los individuos a necesitar mentores que las guíen en todos los aspectos de su vida. El papel de líderes les enriquece aún más, a la vez que entorpece la personalidad y el espíritu decisonal de los seguidores.

⁵³⁰ Cfr. Pedro ROJAS y María REDONDO, *Cómo monetizar. Las redes sociales*, Madrid, Lid, 2017, ebook, Isbn digital 9788483569817, p. 24.

⁵³¹ Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 71.

⁵³² *Ivi*, p. 74.

⁵³³ *Ivi*, pp. 71-74.

Aunque muchos creen lo contrario, la web no es un medio igualitario. Andrew Keen subraya que, desde su privatización, la estructura de la economía de internet se ha vuelto piramidal: en el fondo, está el conjunto de usuarios que producen gratuitamente contenidos –incluso de alto nivel– con la esperanza de que se conviertan en virales⁵³⁴; en la superficie, hay unas pocas empresas con sus *ambassadors*, que explotan a los mismos internautas y acaparan grandes sectores del mercado y de la información a costa de la multitud⁵³⁵. El objetivo de las redes sociales es obtener beneficios económicos aprovechando el narcisismo de nuestra época y descargando los datos de las personas, que se convierten a su vez en productos⁵³⁶. Como recuerda Quartiroli, a partir de los contenidos que investigamos y creamos en internet, y mediante el análisis de los mensajes que intercambiamos con nuestros contratos, las grandes empresas de la comunicación digital nos venden a los anunciantes⁵³⁷ alimentando el mercado en línea que nos lleva a la destrucción. La comercialización telemática produce la quiebra de numerosas realidades comerciales que, aunque se reorganicen, no llegan a ser competitivas frente a los gigantes de la Silicon Valley, la disminución de la demanda de trabajo⁵³⁸ y el aumento del individualismo y de los problemas de socialización. Cada día más egoístas, preferimos mantener el ciberespacio que, “gracias a las *cookies* y otros muchos sistemas de rastreo de nuestras preferencias e intereses”, genera un mundo-otro perfecto por ser personalizado⁵³⁹, en lugar de afrontar la realidad y tratar de mejorarla. La gestión de la comunicación humana por parte de las empresas en el mercado global es muy preocupante. A través de la virtualidad, estas identidades amplían la idea de comunidad, que pierde su sentido original de lugar de la solidaridad donde se comparten las responsabilidades⁵⁴⁰. Keen demuestra que, en lugar de acercar a los individuos, las redes sociales y el mundo de Internet crean envidia, dificultad para confiar en los demás, frustración y aislamiento⁵⁴¹, generando una serie de nuevos comportamientos compulsivos, como la monitorización continua de nuestras actividades en la Web, de la

⁵³⁴ Andrew KEEN, *op. cit.*, p. 135.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 25-27.

⁵³⁶ *Ivi*, pp. 102-104.

⁵³⁷ Ivo QUARTIROLI, *op.cit.*, p. 96.

⁵³⁸ Andrew KEEN, *op. cit.*, pp. 69-72.

⁵³⁹ MARTÍN PRADA, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁴⁰ Sherry TURKLE, *op. cit.*, pp. 298-299.

⁵⁴¹ Andrew KEEN, *op. cit.*, p. 52.

que cada vez es más difícil desconectarse⁵⁴². Como muestra Turkle, la tecnología móvil afecta a las conversaciones cara a cara, que se ven cada vez más interrumpidas por los *smartphones*. Desviar la atención de la persona que se tiene delante para contestar a un mensaje ya no se considera de mala educación, sino que está socialmente aceptado y, más que considerarse una interrupción de la comunicación, se percibe como el comienzo de otra⁵⁴³. A menudo la gente mantiene varias conversaciones a la vez mezclando la realidad y el mundo virtual, que, en las últimas décadas, se han vuelto inseparables⁵⁴⁴. En la actualidad, la proliferación de las conversaciones rápidas por escrito se debe a la sensación de estar ahorrando tiempo⁵⁴⁵, a la necesidad de los individuos de no sentirse nunca solos en un mundo frenético⁵⁴⁶, a la posibilidad de ocultar las emociones y no tener que interactuar de forma inmediata y continua como en una conversación cara a cara⁵⁴⁷.

Estos nuevos tipos de intercambio a distancia están sustituyendo los métodos tradicionales a los que es difícil volver, especialmente para las nuevas generaciones que se acercan al mundo digital en una edad cada vez más temprana y para muchos de los cuales un *selfie* parece ser la única forma de comunicar mirando directamente a los ojos del interlocutor⁵⁴⁸. En la época de la apariencia, esta práctica se ha convertido en una experiencia “obligatoria y recurrente para todo poseedor de un *smartphone*”⁵⁴⁹, que, mediante un autorretrato hipercodificado donde lo que más importa es la conservación de la “imagen positiva”⁵⁵⁰ a través de posturas aceptadas socialmente⁵⁵¹, alimenta una comunicación ecoica y vacía. La ego-foto es, “en definitiva, más imagen ‘para’ que imagen ‘de’; no [es] tanto representación del individuo sino proyección de éste en la esfera de las interacciones sociales en red”⁵⁵².

Martin Prada demuestra que, en la postmodernidad, los retratos desequilibrantes que perjudican el sistema se convierten en comercializables⁵⁵³; los individuos que no

⁵⁴² Cfr. Sherry TURKLE, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 219.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 206.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 210.

⁵⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 227.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 237-241.

⁵⁴⁸ Cfr. Andrew KEEN, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴⁹ Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, pp. 153-155.

⁵⁵⁰ Helena CALSAMIGLIA BLANCAFORT y Amparo TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (1999), Barcelona, Ariel, 2007, pp. 162-167.

⁵⁵¹ Juan MARTÍN PRADA, *op. cit.*, pp. 153-155.

⁵⁵² *Ivi*, p. 161.

⁵⁵³ Cfr. *ivi*, p. 168.

consiguen o no quieren conformarse con los modelos publicitados entran en contacto con una realidad virtual caracterizada por una violencia sin precedentes. El anonimato, la ausencia del interlocutor y la poca importancia que se da a lo que se publica empujan a la masa a desahogar sus frustraciones con comentarios y representaciones brutales, sin percibir a los individuos que están al otro lado de la pantalla⁵⁵⁴. Internet puede llevar hasta la muerte: los casos de ciberacoso y de juegos feroces difundidos en la red que han tenido un final trágico son numerosos y se suman a la larga lista de nuevos problemas a los que hay que hacer frente en la postmodernidad.

El peligro del mundo digital es cada vez más evidente. La actual organización económico-social lleva a las personas a abandonar la dimensión lúdica de la virtualidad y a confundir el ciberespacio con la realidad, abusando de las tecnologías y depositando en ellas una excesiva responsabilidad emocional. Como se observará en los siguientes capítulos, la indagación crítica del presente es la única forma posible de terapia para salvar nuestro futuro, por el momento poco prometedor. Según nos enseñan los poetas estudiados, para mantenernos vivos en una época aniquiladora hace falta permanecer alerta, reducir el ritmo y recuperar la calidad y la sensibilidad perdidas.

⁵⁵⁴ Ivo QUARTIROLI, *op. cit.*, p. 124.

3. LUIS ANTONIO DE VILLENA

¿Qué hacer? Fue corto el esplendor y es larga la caída⁵⁵⁵

3.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA Y TRAYECTORIA CREATIVA DE LUIS ANTONIO DE VILLENA

Nacido en Madrid el 31 de octubre de 1951, Luis Antonio de Villena es uno de los poetas más eclécticos e innovadores de nuestra época. Licenciado en Filología Románica, amante de la mitología, del arte y de la cultura, vive el mundo literario en todas sus formas expresivas: no solo compone extraordinarios poemas elegíacos, sino que también se dedica a la escritura de novelas, de ensayos, de artículos de crítica literaria, así como a la redacción de antologías y a la traducción.

Desde muy joven aprende a convivir con el dolor y la ausencia: a los ocho años sufre la pérdida del padre, durante sus estudios es víctima de acoso escolar y se percata de la imposibilidad de exteriorizar libremente su pulsión idealizante; escribe el poeta en “Vislumbres de hoguera”, de *Las herejías privadas*:

Antes de aquel colegio severo y alto
que me destruyó y creyó construirme (y pudo construirme),
asistí, hace miles de años,
a unas escuelitas de barrio que olían
a tiza y goma de borrar,
raro olor dulzón que era (¿lo es aún?)
el olor de los niños... [...]
Más tarde una maestra joven (recuerdo con rencor su nombre)
me quitó, por alguna sonsera,
unas gafitas de sol de plástico verde,
de las que tengo un maravilloso recuerdo
porque yo apuntaba ya extravagante y coqueto.
Y tuve miedo –alguna tarde–
cuando el tosco don Fidel amenazaba
con no dejarnos salir de clase (un piso vulgar y corriente)
hasta que San Juan baje el dedo.
Pero ¿qué serían esos pequeños contratiempos
o miedos –el miedo, solar de la infancia y del hombre–
junto al que vendría después [...]

⁵⁵⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *El viaje a Bizancio*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, Madrid, Visor, 1996, p. 63.

el miedo a la humillación, al daño, al odio sin motivo aparente?
Bien llegado, hermano miedo,
espantoso custodio de mi larga infancia. [...]
Hermano sucio miedo,
que me hiciste crecer y me sofisticaste,
que aseguraste mi distancia y aire,
destruyendo –casi destruyendo–
a aquel niño de las gafitas verde de sol,
antes de ser judío, chicano, marqués, alquimista, satanista...
Mi miedo normal,
antes de mi miedo hereje [...]⁵⁵⁶.

A partir de su infancia, Villena percibe una tristeza nostálgica intrínseca y una fuerte desilusión ante la sociedad, que evoluciona a lo largo de los años y culmina en la personificación del escritor dandi homosexual transgresor, en constante búsqueda de sonidos, ritmos y significados nuevos, en que se ha convertido.

El deseo de progreso artístico y personal es evidente en su trayectoria creativa, que se abre en 1971 con *Sublime solarium*, libro de carácter novísimo donde el autor se centra más en la forma que en el contenido. Al año siguiente, Villena escribe *Syrtes*, que permanece inédito hasta 2000 y, en 1978, sale la edición definitiva de *El viaje a Bizancio*, un canto a la hermosura que todavía queda relegada a una dimensión oscura, nocturna y mítica⁵⁵⁷. La contemplación pasiva de la belleza se abandona en *Hymnica*, donde el madrileño nos guía hacia el conocimiento de una pasión cada vez más física que, en algunos versos, acaba en una dimensión erótico-homosexual. Como detecta la crítica⁵⁵⁸, a partir del cuarto poemario, la poesía veneciana de los primeros tres libros da paso a una escritura prevalentemente intimista poblada por personajes reales e imaginarios que “vienen a coincidir con nuestro autor en sus actitudes fundamentales ante la vida”⁵⁵⁹. En sus composiciones, Villena expresa la “*particularidad* de su persona”⁵⁶⁰ y, a través de sus conocimientos artísticos, literarios e históricos crea un universo inconformista donde

⁵⁵⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Las herejías privadas. Infancia y daño en un país oscurecido*, Barcelona, Tusquets, 2001, pp. 63-64.

⁵⁵⁷ José Olivio JIMÉNEZ, “La poesía de Luis Antonio de Villena”, prólogo a Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1984*, Madrid, Visor, 1988, p. 14.

⁵⁵⁸ Antonio AGUILAR, *La belleza callada de la noche: introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena*, Sevilla, Renacimiento, 2008; María Pilar CELMA VALERO, “*Hymnica*: la plenitud poética de Luis Antonio de Villena”, *Ogigia*, n. 24, 2018, pp. 57-68; Francisco DÍAZ DE CASTRO, *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 68.

⁵⁵⁹ Carlos BOUSOÑO, “Leyendo a Luis Antonio de Villena”, *Litoral*, n. 188, 1990, p. 25.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

celebra el Deseo⁵⁶¹ y se opone a la moral del sistema actual fundado en “una vieja técnica de poder que nació en las instituciones cristianas”⁵⁶². Como demuestra Foucault, la monogamia, la reproducción como función exclusiva de la sexualidad y el concepto de placer como sinónimo del mal “ya existían en el mundo romano antes de la aparición del cristianismo”; sin embargo, con la instauración del “poder pastoral” de la religión cristiana, se inculcan estos principios en la población y se desarrolla el orden deshumanizador vigente⁵⁶³ caracterizado por la estatalización de la violencia, inevitable en el proyecto “contra toda desviación”⁵⁶⁴. Los funcionarios del poder pastoral del Estado se sirven de diferentes formas de terrorismo explícitas y encubiertas para mantener el control, como afirma Wolfgang Sofsky:

El orden persigue sobre todo la conformidad y la homogeneidad. Hay que cumplir las reglas, y el cumplimiento de las reglas tiene que ser controlado, y, si es necesario, conseguido por la fuerza. Las reglas valen para todos, sin consideraciones personales. Ellas hacen a todos los hombres iguales, iguales ante la ley e iguales según la ley. El orden implica la definición de unas normas y la definición de la normalidad, la producción de uniformidad y la exclusión y represión de toda diferencia. [...] La utopía del orden aspira a la completa eliminación de la libertad. Su ideal es la máquina social que solo de tiempo en tiempo necesita ser reparada y ajustada. [...] Lo indeterminado, lo poco corriente y lo ambiguo deben entrar mediante algún arreglo en la clasificación. El sueño del orden es un sueño de la eliminación sin resto de toda ambivalencia, el sueño de la absoluta transparencia, de una sociedad cristalina⁵⁶⁵.

Villena recupera estas teorías y, a partir de *Hymnica*, desarrolla su reflexión sobre los conceptos de norma y trasgresión, explícita su crítica a la religión cristiana y busca amparo de la crueldad del mundo en lo carnal, temas retomados en 1981 en *Huir del invierno*, donde expresa la voluntad de alejarse del frío de la moral puritana dominante y vivir en una isla imaginaria poblada por jóvenes que celebran la lujuria y la belleza. No es casualidad que este cambio hacia una escritura provocativa disidente se produzca a finales de los setenta y se consolide en los ochenta. Como demuestra Gema Pérez-Sánchez, durante la Transición hay un cambio cultural radical y surge la Movida; España

⁵⁶¹ *Ivi*, pp. 25-26.

⁵⁶² Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶³ Michel FOUCAULT, *Estética, ética y hermenéutica. (Dits et écrits [1994])*, vol. III, introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, pp. 136-141.

⁵⁶⁴ Wolfgang SOFSKY, *Tratado sobre la violencia (Traktat über die Gewalt [1996])*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada editores, 2006, p. 14.

⁵⁶⁵ *Ivi*, pp. 14-18.

se ajusta al sistema socioeconómico occidental postmoderno y se asiste a la difusión de productos artísticos, literarios, cinematográficos –en algunos casos patrocinados por las instituciones– donde se exaltan el libertinaje y las prácticas sexuales prohibidas por el régimen⁵⁶⁶.

En 1984, el madrileño publica *La muerte únicamente* e inaugura otra etapa en su trayectoria creativa en la que predomina el cinismo⁵⁶⁷: Villena abandona el vitalismo de los primeros libros y afirma que el inframundo es la única posibilidad de salvación de la maldad del género humano. Este cambio de actitud se corrobora a principio de los noventa en *Como a lugar extraño*, donde el poeta manifiesta su intolerancia hacia la realidad individualista con la que no se identifica y elabora una reflexión embrionaria sobre la marginación social⁵⁶⁸, tema central en los libros posteriores. Por esta razón, coincidimos con David Pujante⁵⁶⁹ y Antonio Aguilar⁵⁷⁰ en considerar el poemario como un punto intermedio entre *La muerte únicamente* y la nueva etapa que se abre con *Marginados* y sigue con *Asuntos de delirio*, publicados respectivamente en 1993 y 1996. Estamos de acuerdo con Aguilar⁵⁷¹ en detectar en estos libros un nuevo sentimiento de solidaridad con los excluidos que se vuelve exaltación de la heterodoxia en los volúmenes siguientes, titulados *Celebración del libertino*, *Las herejías privadas*, *Desequilibrios*⁵⁷² y *Los gatos príncipes*⁵⁷³; aunque, a diferencia del investigador que clasifica estas obras en dos períodos, nosotros preferimos considerarlas como pertenecientes a una misma etapa que se desarrolla lenta y gradualmente. Como se observa en *Las herejías privadas* –donde el poeta explica que la soledad y la inhumanidad experimentadas de niño son las causas principales del inicio de su disidencia–, para Villena la marginación, la solidaridad y la heterodoxia están estrictamente relacionadas. En nuestro estudio proponemos primero un análisis de *Marginados* y *Asuntos de delirio*, donde el autor se acerca a la poesía de

⁵⁶⁶ Gema PÉREZ-SÁNCHEZ, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida*, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 35-196.

⁵⁶⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “La poesía de Luis Antonio”, *Litoral*, n. 188, 1990, pp. 56-57.

⁵⁶⁸ Me refiero al poema “Dolor de cosas que ignoro” (*ivi*, pp. 45-46) donde la voz poética describe a una vieja mendiga que pide limosna ante la indiferencia de la gente y muestra su solidaridad con la menesterosa (Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., pp. 313-314).

⁵⁶⁹ David PUJANTE, “Una nueva cara del poliedro. *Las herejías privadas* de Luis Antonio de Villena”, *Salina: revista de lletres*, n. 16, 2002, p. 204.

⁵⁷⁰ Antonio AGUILAR, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, Madrid, Visor, 2004.

⁵⁷³ Luis Antonio DE VILLENA, *Los gatos príncipes*, Madrid, Visor, 2005.

compromiso de los años noventa y representa la realidad decadente de las últimas décadas del siglo pasado, haciendo hincapié en el egoísmo, la superficialidad y el problema de las drogas en las generaciones más jóvenes. A continuación, analizamos *Celebración del libertino* y *Los gatos príncipes*, obras que contienen poemas escritos entre 1996 y 2001, pese a que el segundo sea publicado en 2005. El poeta abandona las imágenes impactantes de desolación de los libros anteriores y se centra en las figuras que, a lo largo de los siglos, se alejan del orden. En 2001 sale a las librerías *Las herejías* privadas, donde el autor aborda el tema del acoso escolar, cuenta su niñez y afirma que, a partir de su adolescencia, empieza a anhelar pertenecer al sistema del Des-Orden⁵⁷⁴, deseo que se cumple en *Desequilibrios*, en cuya nota final leemos: “desequilibrios soy yo siempre. ¿Porqué [sic] no decirlo? Entre sublimidades, muertes y precipicios soy yo –únicamente yo– el protagonista de todos estos sonetos, desasosegados lunares, nocturnos y como su ejecutor, siempre discípulos de Hermes: dios, hermano, mi *tahur* predilecto”⁵⁷⁵. A nuestro juicio, este libro junto a *Caída de Imperios*⁵⁷⁶ representa el punto de inflexión hacia una nueva época en la que Villena recupera las formas métricas presentes en la primera etapa de su trayectoria, renovándolas. El primero, publicado en 2004, es una colección de sonetos, “la mayoría son irregulares y buscan sonoridades y modos nuevos”⁵⁷⁷; el segundo, editado en 2011, incluye composiciones escritas en 2003 en las que se anticipa el regreso a la poesía en prosa de los poemarios siguientes. Villena presenta un yo lírico maduro que, a pesar del sufrimiento por el paso del tiempo y por la decadencia del género humano, no se da por vencido y continúa su lucha contra el sistema.

En 2008 ve la luz *La prosa del mundo*⁵⁷⁸, ampliado con otros poemas en la segunda edición de 2009⁵⁷⁹; en 2011 el poeta publica *Proyecto para excavar una villa romana en*

⁵⁷⁴ Este término fue acuñado por nosotros y puesto a propósito en mayúsculas para nombrar el mundo paralelo que Villena crea en sus textos para oponerse al sistema vigente que denomina con el término “Orden” (*Los gatos príncipes*, cit., p. 71). Como se observa en el epígrafe 5.3.2, se trata de una realidad onírica y atemporal, bien estructurada y fundada en la heterodoxia, poblada por personajes inconformistas y regida por reglas definidas por el propio autor que propone, por ende, un nuevo tipo de categorización.

⁵⁷⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, cit., pp. 61-62.

⁵⁷⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Caída de Imperios*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

⁵⁷⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, cit., p. 61.

⁵⁷⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, Madrid, Visor, 2008.

⁵⁷⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo* [2008], Madrid, Visor, 2009. Desde ahora en adelante se cita siempre esta segunda edición.

el páramo⁵⁸⁰ y, en 2016, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*⁵⁸¹, único fototexto⁵⁸² del madrileño. Se trata de tres entregas de un nuevo ciclo en el que el autor reúne y actualiza las temáticas y los tópicos de su poesía. Retomando de forma distinta el concepto de exclusión social y siguiendo en la línea estilística de *Caída de imperios*, Villena explora las nuevas formas de relación social en internet y critica la comunidad actual, consumista, egoísta y globalizada. La describe en cada uno de sus elementos y muestra la complejidad de esta época en la que el esplendor se mezcla con la tristeza, la vida con la muerte, el amor con la violencia. La belleza ya no es algo exterior y efímero que se desvanece con el paso del tiempo, sino una fuerza abstracta armónica que reside en un eco de paz, amor y libertad. La crítica a la postmodernidad culmina en el último libro publicado en 2020: *Grandes galeones bajo la luz lunar*⁵⁸³. Con resignación, Villena se centra en la vulgaridad, la falta de educación y el egoísmo del presente y, derrotado por su época y por el paso del tiempo, desea la muerte.

⁵⁸⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, Madrid, Visor, 2011.

⁵⁸¹ Luis Antonio DEVILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016.

⁵⁸² Un fototexto es un tipo particular de iconotexto que combina fotografías y texto en la misma página (Michele COMETA, “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura”, en Vincenzo del Marco e Isabella Pezzini (eds.), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101). Michele Cometa distingue cuatro modalidades principales de fototexto que se oponen y al mismo tiempo se mezclan entre sí: la forma-atlas, la forma-emblema, la forma-ékphrasis y la forma-ilustración. Las dos primeras se refieren a la retórica empleada, mientras las últimas lo hacen a la disposición gráfica. La forma-atlas es un tipo de forma alegórica caracterizada por la libre superposición e interacción de múltiples imágenes y breves textos que llevan al lector a organizar autónomamente su percepción fruyendo de lecturas multidireccionales. Esta modalidad se contrapone a la forma-emblema, definida por la presencia de un título seguido por una foto y por un comentario que se relaciona con los dos primeros elementos. Esta tripartición produce efectos enigmáticos a nivel semántico y, al mismo tiempo, explicita la aptitud filosófico-moral del fototexto: aunque el autor traza gráficamente el recorrido, se requiere una colaboración con el texto y con el lector para determinar el significado de la obra. Las dos últimas modalidades, la forma-ékphrastica y la forma-ilustración, se oponen entre sí: en la primera predomina el texto y consiste en una narración de la fotografía; en la segunda, en cambio, prevalece la imagen y hay una visualización de lo escrito (*ivi*, pp. 70-97). A nuestro juicio, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza* se acerca más a la forma-emblema, aunque como Cometa reconocemos cierta conmixtión entre las distintas modalidades. Villena sigue desde el punto de vista formal el esquema barroco título-imagen-descripción, explicitando que las fotos corresponden a lo escrito en sus versos. Solo en unas pocas composiciones, de forma provocadora los títulos presentan un significado que se aleja de lo representado. Además, para el poeta no hay una primacía del texto sobre la imagen: “en el libro las fotos no son un adorno, sino una parte del poema” (Luis Antonio DE VILLENA, en Emma Rodríguez, “Luis Antonio de Villena: La cultura y la belleza han dado sentido a mi vida” [entrevista], *Turia*, en línea <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/luis-antonio-de-villena-la-cultura-y-la-belleza-han-dado-sentido-a-mi-vida/> [11/01/2021]).

⁵⁸³ Luis Antonio DE VILLENA, *Grandes galeones bajo la luz lunar*, Madrid, Visor, 2020.

3.2. PRIMERA ETAPA: *SUBLIME SOLARIUM, SYRTE* Y *EL VIAJE A BIZANCIO*

Sublime Solarium, *Syrtes* y *El viaje a Bizancio* son ejercicios juveniles que presentan rasgos embrionarios de la poética de Villena, en los que se basa la crítica de la postmodernidad desarrollada en los libros posteriores. El autor recrea mundos hermosos, ficticios y lejanos en el tiempo donde el amor se mezcla con la muerte, la melancolía con el deseo y aparece el culto a la belleza. De la exaltación del esplendor de la palabra en *Sublime Solarium*, en *Syrtes* se pasa a la celebración de la hermosura del cuerpo, tema que se consolida en *El viaje a Bizancio*, aunque, como reconoce José Olivio Jiménez⁵⁸⁴, la sensualidad todavía permanece en una dimensión onírica y contemplativa:

KITAGAWA UTAMARO, NOCHE EN EL MUNDO PERECEDERO

Harsh my heart is
(Herbert Read)

Mar, cúbrenos con tus ondas, desata en nosotros la verde curvación de tu cuello, haznos sucumbir bajo tus crestas, en nuestros ojos pon el lirio como el fuego de tus manos, destroza nuestras torres, nuestros navíos, haz murallas abrasadas, Edo o Babilonia, la llanura inmensa y larga de tus manos, destrúyenos para siempre, dibuja sobre nosotros la flor espiral de la derrota, el torbellino azul como el penacho muerto, el fin perpetuo. Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre y sea sólo sobre una estatua inútil un blanco reguero de la espuma...⁵⁸⁵

LABIOS BELLOS, ÁMBAR SUAVE

Con sólo verte una vez te otorgué un nombre,
para ti levanté una bella historia humana.
Una casa entre árboles y amor a medianoche,
un deseo y un libro, las rosas del placer
y la desidia. Imaginé tu cuerpo
tan dulce en el estío, bañando entre las
viñas, un beso fugitivo y aquel espera
no te vayas aún, aún es temprano.
Te llegué a ver totalmente a mi lado.
El aire oreaba tu cabello, y fue sólo
pasar, apenas un minuto y ya dejarte.
Todo un amor, jazmín de un solo instante.
Mas es grato saber que nos tuvo un deseo,
y que no hubo futuro ni presente ni pasado⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ José Olivio JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Syrtes*, cit., p. 21.

⁵⁸⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *El viaje a Bizancio*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 71.

En esta fase, Villena recupera de la generación del 27 las estrategias para ocultar su orientación sexual: en los textos se describe un encuentro fugaz –“perecedero”– sin revelar el género de los amantes; las metáforas florales evocan la genuinidad y el placer de la pasión juvenil homoerótica; la oscuridad simboliza la transgresión y al mismo tiempo la frustración del poeta que desarrolla con su interlocutor un diálogo ficticio en la dimensión del deseo; el escenario marino contrasta con elementos sólidos como el muro y simboliza el tormento de la psique, la oscilación entre la vida y la muerte, la libertad⁵⁸⁷. Como escribe Federico García Lorca en una carta a Melchor Fernández Almagro de 1923: “el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza [...]. Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas... ¡todo! Sólo me pincha el corazón un agudo deseo de imitarlo y de quedarme como él, amargo, fosfórico y desvelado eternamente”⁵⁸⁸.

Aunque no hay una referencia explícita a la obra de Utamaro, pensamos que el primer poema citado se inspira en las *shunga*, donde el artista japonés representa la sensualidad de las *Ama*, mujeres legendarias que se sumergen en el agua semidesnudas en busca de perlas preciosas. En la primera edición de la *Poesía de la Almohada*, Utamaro representa a un *Ama* que observa con una mirada lánguida y tentadora dos monstruos violando a otra *Ama* en el mar⁵⁸⁹; es como si Villena se identificara con la espectadora y deseara tomar el lugar de la violada *Ama* en la orgía para abandonarse a la libertad de la pasión monstruosa: al placer del lirio.



Kitagawa Utamaro, *Poesía de la Almohada, shunga*, Edo, 1788

A partir de esta primera etapa, el madrileño muestra su atracción por las figuras que contrastan con el concepto de norma, aunque relega su transgresión a una dimensión

⁵⁸⁷ Cfr. Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, “Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27”, en Carla Prestigiaco y Maria Caterina Ruta (eds.), *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 29-40.

⁵⁸⁸ Federico GARCÍA LORCA, *apud: ivi*, p. 36.

⁵⁸⁹ Edmond de GONCOURT, *Utamaro (Utamaro [1891])*, trad. de Michael & Lenita Locey, New York, Parkstone International, 2012, p. 185.

fabulosa sin cuestionar la realidad en la que se halla. La única composición en la que aparece un intento de lucha contra la contemporaneidad es “Marilyn Norma dulcis amatrix”. Si por un lado hay una crítica a la sociedad consumista que, convirtiendo a la actriz “en histrión [*sic*]”, la “hunde en la desdicha”⁵⁹⁰, por otro, en perfecto estilo novísimo⁵⁹¹, Villena despersonaliza a la diva americana mediante imágenes surrealistas y la transporta a un plano mítico combinando las referencias biográficas con citas cultas. Como Cleopatra, Marilyn es una figura extraordinaria derrotada por su época y, por esta razón, es digna de ser reclutada por las Valquirias y llorada por las vírgenes de Safo, otra referencia oculta al suicidio⁵⁹² que se representa finalmente mediante la metáfora de un corsario negro:

Barcos en el atardecer de tus miradas como blancas paredes que diseñan dibujos de cuchillos en la luz oferentes de los lirios del sol. Un escorpión de amor rondaba en tu garganta cuando un echarpe de raso me dejaste como una golondrina ya cansada, y giraba todavía la ruleta que nunca vieron los ojos de Marco Antonio aquella tarde de lino o vírgenes egipcias cuando vio en las pupilas de la reina, como velas de balandro en recreo, la sala hipóstila y callada del templo como tus manos de Luxor. Las Vegas era una tierna corona entre tus ojos, el frenazo de un Buik en las puertas de tus labios o aquella tarde en que Arthur Miller dibujó una esclava de amor maravillosa en tus pestañas para ahogarla una noche con terciopelo en un campo de golf. Yo había visto en tus brazos Nevada en el ocaso, a aquella niña rubia que amaba a los caballos y bailaba desnuda por las tardes como un paje pintado de alhelies en un solárium verde de cristal. Escribiste una carta en tu última noche mientras tu cuerpo rompía por los bosques las últimas doncellas de los films de rosa que todo desconocen del amor o aquellos lazos de seda que bombones de azúcar envolvían en delicados espejos de un blando celofán.

El último rumor de las walkyrias [*sic*], buscarán en tus ojos madrêporas los niños pescadores o aquel cortejo de guerreros de la Thidreksaga paseando despacio los declives inmensos de tu sueño letal. Rosas como tu sangre que cortaba ya en las selvas con taleros de plata la mano temblorosa de aquel enamorado que quiso

⁵⁹⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Biografía del fracaso: Perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 225.

⁵⁹¹ Escribe Joseph María CASTELLET: “No es sorprendente, entonces, que encontramos mitologías o personajes míticos en la primera promoción de poetas que se reconoce hija de la civilización de los *mass media*. [...] Se trata, pues, de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la construcción de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienado, pero también factores de alienación por cuanto el mito es [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido” (*op. cit.*, pp. 30-31).

⁵⁹² Además de la analogía entre la muerte de Marilyn y Cleopatra, ambas ocurridas a principios de agosto por suicidio, el poeta hace referencia al mito de Safo. Ovidio cuenta que la “décima Musa” se enamoró de Faón y, después de haber sido abandonada por el amante, “sin hallar ningún consuelo ni remedio a su desesperación, determinó de despeñarse en el mar desde un alto monte de Epiro [...] por librarse de aquel irremediable fuego que le abrasaba el alma” (Publio Ovidio NASONE, *Las heroidas*, trad. de Diego de Mexía, Madrid, Luis Navarro Editor, 1884, pp. 359-360, edición digital <www.cervantesvirtual.com> [18/01/2021]).

regalarte un Chevrolet para que tú y él, juntos, os ahogaseis como niños de puntillas en un placido mar. Joe di Maggio, los versos del Petrarca, aquel *noli me tangere* escrito en tus plegarias cuando sonaban en ti los niños del oeste y en tu espalda esculpían con letra deficiente *Oh Kiss me tender my love*.

Las vírgenes de Safo recordarán tu nombre, tu pobre y gran tristeza, ese cuerpo de corza fustigada que una noche de estío entre magnolios vio un corsario de negro aparecer, ese olor a jazmín en las miradas te atrajo hacia sus brazos mientras tú notabas el huir de las estrellas, el sinsabor del vino, las aleves demandas de un teléfono blanco que amados de tus labios soñaban descolgar de madrugada en un apartamento azul de Nueva York⁵⁹³.

3.3. SEGUNDA ETAPA: *HYMNICA Y HUIR DEL INVIERNO*

Si en los primeros libros el poeta busca amparo del tormento interior en la contemplación de mundos ficticios apolíneos, centrándose en la creación poética y, como explicita en el prólogo de *El viaje a Bizancio*, anulándose en favor del receptor, a partir de *Hymnica* recupera el elemento biográfico y dibuja una nueva realidad dionisiaca que brota de su intimidad. El equilibrio entre “acto y palabra, vida y literatura”⁵⁹⁴ es evidente en “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena”, donde leemos:

¿Y qué puedo decir? ¿Asentir? ¿Negarlo?
He bajado las escaleras que he bajado
(muy en penumbra, a menudo), me he tendido
con los cuerpos que ha sido –con esos precisamente–
aunque no, desde luego, con cuantos he deseado.
Con la vista me voy, sin evitar atajos,
a los lugares aquellos que no sospecha nadie.
A ciertas horas no se llame a mi teléfono;
donde voy aquel rato no lo nombro al amigo
–ese que tiene casa y mujer y empleo asegurado–.
Lo que bebo en tu copa (he hablado de ti
todo el poema) lo adjetivo para que no se entienda.
Lo que hago contigo lo niega mi faz por la mañana.
Por la esquina maleva paso, embozado, muchas noches.
¿Asentir? ¿Negar? Sé bien que se murmura.
Pero yo no hago caso. (Y no se escandalicen los prudentes).
Que toda vida que se vive plena es vida para escándalo⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Luis Antonio DE VILLENA, *Sublime solarium*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., pp. 16-17.

⁵⁹⁴ María Pilar CELMA VALERO, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁵⁹⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., pp. 93-94.

El madrileño propone una reflexión sobre los conceptos de norma y transgresión, y representa las dos caras de la España postfranquista: los que se adhieren al “malditismo de la Transición”⁵⁹⁶ y los que preservan la herencia ideológica del régimen. El poeta quiere dismantelar el orden dicotómico aniquilador franquista basado en la aceptación de ciertos comportamientos publicitados por la moral católica burguesa dominante y en el rechazo de todo lo que se desvíe de los modelos impuestos. Como explica Pérez Sánchez, durante su gobierno, el Caudillo es consciente del atraso tecnológico y económico español con respecto a los demás países occidentales y trata de eliminar el estereotipo de España como estado pasivo, centrándose en la imagen de la nación. Franco exalta el vigor del cuerpo joven –símbolo de la fuerza del país– y fortalece la camaradería entre los hombres, que deben actuar juntos para mantener el sistema y proteger la patria. Sin embargo, temiendo que el vínculo homosocial se convierta en homosexual, relación que implica para el régimen una pasividad del hombre en el acto sexual que lo lleva al mismo nivel de la mujer y a la consiguiente disgregación del orden establecido, el dictador declara prohibidas las prácticas fuera de la heterosexualidad, que no vuelven a ser legales hasta 1979⁵⁹⁷, año en que Villena publica *Hymnica*.

En la misma línea de “La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena”, el poeta escribe “Desnudez breve de la carne”, donde “los júbilos vedados” de dos jóvenes prostitutas se oponen a “la estricta moral” que los condena⁵⁹⁸; “Tú que eres hoy del mundo fresco adorno”, en cuyos versos aparece una crítica a los que se amoldan a las normas del sistema y niegan su homosexualidad⁵⁹⁹; y “El tema de la rosa” donde el madrileño hace hincapié en la hipocresía y maldad de las personas que ni siquiera se detienen ante la muerte, juzgan y crean chismes:

El mal creció –decían– y se hizo incurable.
Pasó del recto al sexo, y se extendió
de allí al intestino. Debió de ser terrible.
Pero así acaba quien anda tanto por ahí,
con cualquiera [...]
Así decían envidiosos viejos
y yo recordaba, en tanto, aquel maravilloso
cuerpo [...] y al recordar no condenaba en absoluto⁶⁰⁰.

⁵⁹⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *De los malditos a la movida*, en línea <<http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/de-los-malditos-a-la-movida/>> [02/12/2020].

⁵⁹⁷ Gema PÉREZ-SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 11-33.

⁵⁹⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 98.

⁵⁹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Huir del invierno*, en *ivi*, pp. 154-155.

⁶⁰⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, en *ivi*, p. 119.

Para hacer frente a esta “época cruel”⁶⁰¹ Villena se inspira en el platonismo helenístico⁶⁰² y propone un “paganismo nuevo”, expresión usada por él mismo para titular la antología que publica en 1981 y actúa como un puente entre *Hymnica* y *Huir del invierno*⁶⁰³. En sus textos, el madrileño dibuja nuevas realidades subversivas donde “hay más noche, gozo y deseo que metafísica”⁶⁰⁴, venera sus propios dioses –el Amor, la Belleza, la Lujuria, la Juventud– y profundiza sobre los misterios relacionados con su origen, esencia y manifestaciones⁶⁰⁵. En “Homenaje a Catulo de Verona” leemos: ¿Qué extraño don es la Belleza? ¿Lo / sabe quien la tiene? ¿De dónde procede, / cómo surge, por qué es tan oscuro su / nacer, por qué tan diversos sus poseedores? [...]”⁶⁰⁶; y en “Seguro bálsamo contra la tristeza” Villena escribe:

¿Hacia dónde el sur? [...]
 ¿Con qué hay que romper para llegar allá? ¿Por qué está
 siempre lejos su verano de frutos licorosos, el zumbido
 del aire calentado, el verde atolón con árboles del pan? [...]
 ¿Qué es el sur? ¿Dónde está el eterno verano
 de los griegos? ¿O el Libro de la Flor de Ibn Dawud?
 ¿Dónde sus caricias primitivas, la cálida felicidad
 del sol, con ríos y exacta juventud, tacto todo y calor?
 ¿Dónde el inmenso sur, el olor dulce del brotar seminal;
 el glabro abdomen terso para morir de amor, allí?
 ¿Dónde ese sur buscando noche a noche para ser feliz?⁶⁰⁷

Esbozado en *Syrtes* –donde la ciudad marina líbica simboliza el fulgor de los cuerpos y al mismo tiempo la transgresión⁶⁰⁸–, el tema del Sur como encarnación de la dimensión

⁶⁰¹ Luis Antonio DE VILLENA, *Huir del invierno*, en *ivi*, p. 170.

⁶⁰² David PUJANTE, “Oropel y vida en la joven poesía de Luis Antonio de Villena (a propósito de *Hymnica*)”, en Luis Antonio de Villena, *Hymnica*, Madrid, Centro de Editores, 2012, s.p.

⁶⁰³ Luis Antonio DE VILLENA, *Un paganismo nuevo*, Zaragoza, Olifante, 1981.

⁶⁰⁴ David PUJANTE, “Oropel y vida en la joven poesía de Luis Antonio de Villena (a propósito de *Hymnica*)”, cit., s.p.

⁶⁰⁵ María Pilar CELMA VALERO, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁰⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 107.

⁶⁰⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *Huir del invierno*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 204.

⁶⁰⁸ Escribe el poeta en “Liminar”: “Syrtes: una localización geográfica y marina del sur, fondos arenosos y poco profundos en la costa norteafricana entre Cartago y Cirene. Mar de bellas tonalidades bajo el sol –dios– del mediodía. Pero sirtes es también nombre común. Bajío, banco de arena, escollo (figuradamente). Junto al fulgor del sur, a las delicias de la luz y del agua, con todos sus significados, está también el peligro. [...] Un peligro marítimo [...] Estas glosas son, por tanto, sendas para llegar a lo que quiere significar este libro. Deseo del sur, peligro y eternos contrastes cuyo nombre es diferente para cada circunstancia y para cada hombre [...]” (Luis Antonio DE VILLENA, *Syrtes*, cit., p. 15).

politeísta que anhela el autor se menciona en *Hymnica*⁶⁰⁹ y es central en *Huir del Invierno*, en cuyo prefacio leemos:

[...] *Huir del Invierno* es buscar las culturas del Sur y ese Sur mismo. Es decir, la truncada tradición del paganismo grecolatino –que hoy es profundamente nuevo– y también el helenismo, que conlleva Oriente y el lado mejor del Islam. Es buscar los perfumes fuertes, el olor del verano, el politeísmo que ve sacralidades en muchas cosas, y desconfía de un Dios solo e intolerante. *Huir del Invierno* es, pues, una *quête*, la búsqueda de todo lo que la luz y el meridiano representan. Y para mí, el intento de asumir vital y culturalmente lo que me gustaría ser y el mundo en el que quisiera habitar [...] ⁶¹⁰.

Como afirma Pujante, Villena “no se encuentra con el mundo cristiano, se queda a la otra orilla del Mar Rojo”⁶¹¹: la isla del Sur es la máxima expresión de la *queer theory*, corriente investigadora que rechaza la regulación dicotómica de la identidad humana y la definición de la sexualidad y del género mediante categorías culturalmente preestablecidas⁶¹². En este espacio imaginario e ideal, el ardor salva al hombre del paso del tiempo y las personas llegan a su verdadera esencia experimentando todo tipo de relaciones libidinosas que el poeta describe sin caer en la representación estereotipada de las mismas. Las únicas imposiciones en el Sur son la honestidad de no traicionar la propia personalidad y la libertad individual, valores patrocinados por el poeta a lo largo de toda su trayectoria creativa.

3.4. TERCERA ETAPA: LA MUERTE ÚNICAMENTE Y COMO A LUGAR EXTRAÑO

En esta etapa Villena abandona el vitalismo de los primeros poemarios y propone una reflexión en tono elegíaco sobre la complejidad de la realidad postmoderna a partir de la indagación de su intimidad. El autor se refugia en una dimensión de dolor en la cual se

⁶⁰⁹ En “Mi retrato triste y suntuoso” leemos: “[...] Me disgusta la fealdad, el día, la estupidez, la gente / que se conforma con la norma, y –aunque lo tengo– el miedo. // Y me gusta lo baladí, los gestos, las alhajas, el teatro, / los salones barrocos, la miseria dorada, los títulos sin dueño. / Pero todo es terrible –ya lo sé– la libertad no es nuestra, / y lo que queda sólo, es ese chico altivo, la Belleza. / Por eso mi ilusión (irrealizable, por supuesto), / sería vivir solo en una isla del sur, no solitaria, / llena de sol, esmeraldas, encantadas bahías / como piernas y cuerpos –jóvenes– hermosos y morenos. [...]” (Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 121).

⁶¹⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Huir del invierno*, en *ivi*, p. 143.

⁶¹¹ José David PUJANTE, “Algunas apreciaciones a *Huir del Invierno* de Luis Antonio de Villena”, *E.L.U.A. Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, n. 3, 1985-1986, p. 327.

⁶¹² Judith BUTLER, *Deshacer el género (Undoing Gender [2004])*, trad. de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 17-23.

refleja el contexto en que se halla y con el que no se identifica; escribe en el prólogo de *Como a lugar extraño*:

Solemos sentirnos extraños al mundo. Pertenece al mundo, y no somos de él, porque ni nos cumple ni nos sacia. El mundo, la vida, es para nosotros un lugar extraño, porque existen imposibilidad y dolor, y entonces el deseo, la perfección, el anhelo de belleza, quedan, casi permanentemente, ajenos. Mas hay lugares extraños en el lugar extraño: el erotismo, la felicidad de la vida como vida sentida, las extrañas ínsulas de júbilo, ese gozo de la carne psíquica son asimismo lugares extraños. Y cuando desatendemos la vanidad, cuando intentamos salir de nosotros, cuando el ave extraña de la bondad nos deslumbra, cuando nos retiramos, desertamos, huimos, renunciamos y vamos a nuestro extraño centro, estamos nuevamente en otro lugar extraño. Únicas extrañezas pues, si lo pensamos bien, que nos libran y compensan de la otra gran extrañeza, de la tremenda y atrayente extrañeza de estar vivos, como decía San Juan de la Cruz, *aunque es de noche*⁶¹³.

En el mundo terrenal, la pasión y la belleza rejuvenecen el espíritu y regalan placer, aunque solo se puede gozar de efímeros momentos imperfectos e idealizados que “ocultan el fracaso”⁶¹⁴ y que el poeta relega a la memoria o a una dimensión imaginativa. El tiempo pasa y la alegría y la hermosura se acompañan con la tristeza; el madrileño reflexiona sobre la caducidad humana y ya no disfruta plenamente de la belleza: la ausencia y la melancolía lo acompañan en la contemplación de la juventud. Villena se percata de que el “malditismo de la Transición” deja gradualmente espacio al “epicureísmo lúdico de la Movida”⁶¹⁵: de un lugar edénico de subversión contra la moral puritana dominante, la isla del Sur se convierte en la representación diabólica del sistema postcapitalista globalizado occidental fundado en el narcisismo y en el individualismo al que España se ha uniformado. En “Temas crepusculares”, el madrileño emplea la metáfora del “jersey roto [que] se sustituye por uno nuevo aún mejor, o cuando menos [...] aún más hermoso”⁶¹⁶ para describir la relación de los frívolos amantes del Sur, que, excitados por el anhelo de posesión, tratan a las personas como si fueran objetos y, siguiendo las leyes del mercado postmoderno, cada vez que han satisfecho su deseo buscan algo nuevo⁶¹⁷. En estos libros, el poeta reconoce que algo dentro de él está cambiando; el culto a la belleza no debe expirar para dar paso a la vanidad y a la ansiedad de la acumulación:

⁶¹³ Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 289.

⁶¹⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en *ivi*, p. 233.

⁶¹⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *De los malditos a la movida*, cit., s.p.

⁶¹⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, p. 235.

⁶¹⁷ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, cit., pp. 45-47.

Cuando recuerdas cómo te ilusionaron ciertas cosas,
 el gozo que viviste tan intenso,
 tantas puertas biendispuestas por delante,
 has de decirte que ya no eres aquel,
 te preguntas qué ha pasado, pues no hace aún mucho
 tiempo,
 y cuando intentas colocarte la vieja máscara,
 no cabe, los rasgos no corresponden,
 hay sutiles variaciones, pero definitivas e ineluctables.
 Así es que sueñas quedarte en una isla, [...] no te importa rebajarte
 para pedir amor (cariño, acaso, que es palabra más débil)
 aún esperando ya –y casi de antemano–
 las dos semanas (perpetuas)
 que habrá por medio.
 Y aunque veas que todavía brilla el sol,
 tú dices que ya no es como antes.
 Y cuando los chicos se marchan de la isla, anocheciendo,
 al que (como tú) pregunta si no es muy duro quedarse
 solo,
 le respondes [...] *Querido, pero si todos estamos solos. ¿No lo sabes?*⁶¹⁸.

En “El mismo hechizo”, Villena expresa la misma voluntad de no caer en las tentaciones del hedonismo y la lujuria para dirigirse “hacia otra tierra y más altas llanuras. / Hacia otra posibilidad del sentimiento”⁶¹⁹. A lo largo de los poemas, se percata de que siempre ha vivido en el deseo efímero que alimenta su sensación de vacío interior sin conocer el Amor eterno, dicotomía que según el autor



Antonio Canova, *Eros y Psique*, Museo del Louvre, París, 1787-1793



Caravaggio, *Amor vincit omnia*, Gemäldegalerie, Berlín, 1602-1603

encuentra su máxima expresión en las obras *Amor vincit omnia* y *Eros y Psique*. En el primer caso, Cupido de Caravaggio encarna la sensualidad de la cual desconfiar, ya que “es hermoso ver, sentir un cuerpo milagroso y terso / pero engañan sonrisa, perineo y formas tentadoras: / La felicidad es ilusoria, el dolor es real y se palpa”⁶²⁰. El segundo cuadro, en cambio, representa el

⁶¹⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, pp. 235-236.

⁶¹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, en *ivi*, p. 306.

⁶²⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en *ivi*, p. 241.

sentimiento inmortal que dona una sensación de armonía y solidaridad. Observando la obra de Antonio Canova, Villena se identifica con la mujer pecadora y escribe:

[...] Este oscuro sentimiento de una vida no satisfecha nunca,
la angustia que procede de la envidia y del miedo,
el obtuso vacío de las tardes de fiesta,
el cuerpo que apetece –mejor que necesitas–
acurrucando y manso, cómplice y confiado...
Ese hallarte sin planes, y los muchos que harías.
Los días convertidos en círculo monótono
roto aparentemente con huera bagatelas. [...]
el brillo perseguido y la tenaz miseria
(miseria de ti mismo y miseria de otros) [...]
la agonía perpetua, las pastillas, el sexo empobrecido,
el pánico a entregar tu castillo cerrado,
ese darte imposible y que tanto deseas,
el fingido fulgor, las esperas de qué,
la muerte apetecida, el seco sinsentido,
todo lo que ahora es y define tu vida
–confiásalo, tu vida es ese yermo
con sol de purpurina–
todo caería, tanta sombra se iría, si Amor apareciera.
Tendría sentido el mundo
(el esfuerzo, la lucha, la obra, los deseos)
y entregado a otro ser,
adorado y muy junto,
la felicidad dejaría finalmente de ser una entelequia.
Estoy harto de ese muchacho hermoso que bebe sangre.
De un imposible sueño, icono de amor [...] ⁶²¹.

En la sociedad codiciosa y superficial postmoderna, el amor universal que permite vivir plenamente y alejarse del “trajín, las guerras, el crimen, la política”⁶²² no llega nunca. Las personas que no se dejan abrumar por la vanidad son pocas y Villena, que empieza a perder su fe en la humanidad, llega a la conclusión de que la “total renuncia”⁶²³ es la única forma de salvación: cualquier intento terrenal de aliviar el sufrimiento es inútil, ya que, con sus contradicciones, alimenta el mismo sentimiento de extrañeza. Como no puede llegar a la vida, el poeta busca alivio en lo que más se acerca a ella: la muerte, considerada no en términos nihilistas de “nada, vacío, oquedad absoluta” o cristianos “de la llegada a otra realidad humanamente impensable”⁶²⁴, sino como la posibilidad “de

⁶²¹ Luis Antonio DE VILLENA, Como a lugar extraño, en *ivi*, pp. 329-330.

⁶²² Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en *ivi*, p. 275.

⁶²³ Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, en *ivi*, pp. 291-292.

⁶²⁴ José Olivio JIMÉNEZ, “Hacia el último horizonte: sobre *La muerte únicamente*”, *Litoral*, n. 188, 1990, p. 66.

eliminar, en la imagen de esta, los signos ominosos del azar, el cambio, la imperfección y la finitud [...]”⁶²⁵. En “Días de ocio en el País de Yann”, composición inspirada en el cuento de Lord Dunsany⁶²⁶, escribe el autor: “La plenitud de estar vivo / debe ser casi igual a la muerte. / Pues morir (o vivir) es sólo / desentenderse del mundo, de su miseria y del tiempo”⁶²⁷.

3.5. CUARTA ETAPA

3.5.1. MARGINADOS Y ASUNTOS DE DELIRIO: LOS INDIVIDUOS TRANSPARENTES

En *Marginados y Asuntos de delirio* se observa una contaminación del intimismo de Villena con el realismo imperante en los años noventa: como afirma Aguilar, la poesía del madrileño “parece huir del autobiografismo y hacerse objetiva, mera constatación de la vida que bulle alrededor”⁶²⁸. A través de un lenguaje coloquial urbano⁶²⁹ y de imágenes impactantes, el poeta continúa su crítica al individualismo de la sociedad española de las últimas décadas y hace hincapié en el tema de la marginación. Pese al cambio económico-cultural, el sistema social sigue relegando a lugares heterotópicos⁶³⁰ las mismas categorías procesadas por el franquismo: los protagonistas de los versos de Villena coinciden con las figuras condenadas por la *Ley sobre la peligrosidad y rehabilitación social* de 1970, que, abrogada completamente el año anterior a la publicación del *Asuntos de delirio*, es el resultado de un largo proceso que comienza en 1933 con la aprobación de la *Ley de Vagos y Maleantes*⁶³¹.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ Lord DUNSANY, *In the Land of Time. And Other Fantasy Tales*, introducción y ed. de Sunand Tryambak Joshi, New York, Penguin, 2004, pp. 146-162.

⁶²⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *La muerte únicamente*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 275.

⁶²⁸ Antonio AGUILAR, *op. cit.*, p. 90.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 89

⁶³⁰ Michel FOUCAULT, *De los espacios otros (Des espaces autres [1967])*, trad. de Pablo Blitstein y Tadeo Lima, 1984, en-línea <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf> [10/09/2020].

⁶³¹ En 1954, Franco modifica la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933 –desnaturalizada con el *Reglamento sobre Vagos y Maleantes* en el 35– e incorpora a los homosexuales en el grupo de las entidades peligrosas, al lado de los “rufianes y proxenetas”, “los mendigos profesionales”, los que viven “de la mendicidad ajena” y explotan “menores de edad, enfermos mentales o lisiados”, entre otros. Las penas de esta disposición se agravan en 1970 con la promulgación de la *Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social*, donde se añaden a la lista de los comportamientos condenados la prostitución, la promoción de la pornografía, el tráfico y el consumo de drogas, el porte injustificado de armas, las reuniones en pandillas que manifiestan “evidente predisposición delictiva”, la facilitación de la entrada o salida del país de personas no autorizadas, la conducción peligrosa y el abandono del hogar por parte de menores de veintiún años “moralmente

El poeta describe Madrid como una ciudad cada noche más a la deriva, donde el vacío, la violencia y la desolación predominan:

Gran Vía noche arriba, florece la heroína en traje negro.
En las miradas sientes agujas sucias, pensiones de miseria,
ojos buscando no sabrías si tumba u otro cuerpo.
Tanta delgadez lunar florece en la Gran Vía,
tanto temblor de manos, tanta ruina de infección y
 hambruna,
manchas cutáneas, acaso, sidosos fantasmas que murieron,
temor a casi todo, mientras la leche cae del *tetracric*
abierto,
como ese último sueño de aferrarse a una norma... [...] *...*
Bajo las casas nobles de principio de siglo –polvorientas–
africanos y yonquis, navajas, viejas putas,
jovencitos oscuros, jerguillas, travestís y *camellos*
cantan la gloria opaca, la cochambre sin letra de este fin de
milenio macilento⁶³².

Para Villena, las nuevas generaciones atraídas por la trivialidad de la Movida no tienen futuro. Los artistas visionarios anarquistas de los primeros años de la Transición que “salían de un libro prohibido”⁶³³ con “ansia de vida y experiencia”⁶³⁴ ya no existen; como se observa en “Frívolos”, donde el autor reproduce una conversación telefónica empleando un lenguaje mimético-expresivo⁶³⁵, en el presente solo permanece la droga que se “nutre de olvido / y de trastorno”⁶³⁶ en la trivialidad de la cultura postmoderna:

pervertidos”. Los condenados se relegaban a lugares heterotópicos de desviación (Michel FOUCAULT, *De los espacios otros*, cit., s.p.) como la cárcel, los establecimientos de trabajo, de reeducación o de custodia, entre otros. (Consúltense: Manuel AZAÑA, “Ley relativa a vagos y maleantes”, *Gaceta de Madrid*, n. 217, 5 de agosto de 1933, pp. 874-877, en línea <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1933-6761>> [01/12/2020]; Niceto ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES y Vicente CANTOS FIGUEROLA, “Reglamento para aplicación de la ley de Vagos y Maleantes de Agosto de 1933”, *Gaceta de Madrid*, n. 125, 5 de mayo de 1935, pp. 1044-1053, en línea <www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1935/125/A01044-01053.pdf> [01/12/2020]; Francisco FRANCO, “Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2ª y 6ª de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933”, *Boletín Oficial del Estado*, n. 198, 17 de julio de 1954, p. 4862, en línea <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1954-10923>> [01/12/2020] ; Francisco FRANCO, “Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social”, *Boletín Oficial del Estado*, n. 187, 6 de agosto de 1970, pp. 12551-12557, en línea <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>> [01/12/2020]).

⁶³² Luis Antonio DE VILLENA, *Marginados*, cit., p. 15.

⁶³³ *Ivi*, p. 29.

⁶³⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, cit., p. 23.

⁶³⁵ Luis Antonio DE VILLENA, en Osvaldo M. Picardo, “La máscara del poeta: Una charla con Luis Antonio de Villena” [entrevista], *Celehis Revista Del Centro De Letras Hispanoamericanas*, n. 3, 1994, pp. 233-234.

⁶³⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, cit., p. 55.

Me he levantado fatal, te juro.
 Esa cosa de anoche era malísima
 y no debí beber cuando salí de *Adonis*.
 Era de día y el taxi daba vueltas,
 pensé: José Ramón no me querrá ya nunca.
 Claro, Olimpia estaba mal, muy mal;
 ella sabe que Muki quiere al americano.
 La verdad es que fue divertido;
 bailando en Stella creí que moría,
 las venas retumbaban, noté que ardía entero,
 hubo un instante en que no vi a nadie.
 Cantaba Tina Turner: solo recuerdo eso. [...]

Me voy a ver la tele,
 pero te llamo luego a las doce o la una.
 Chavi decía que hay una fiesta en *Friends*.
 Te lo juro, estoy muerto, me apetece muchísimo.
 Si, de noche y todo no se quita
 el dolor de cabeza. Estoy por volverme
 otra vez a la cama. Nos vemos a las dos.
 Haz lo que puedas. Pero cariño, por favor,
 que no te den hoy
 la basura de anoche...⁶³⁷

El poeta ofrece un panorama completo de los marginados por el sistema individualista contemporáneo: junto a los jóvenes que se mueren por sobredosis o sida en la indiferencia de la muchedumbre, aparecen el acosador que con su mirada “de ogro y mártir a la vez” pide ayuda en vano⁶³⁸; los ancianos que sufren de soledad y que en algunos casos se refugian en la locura⁶³⁹; los viejos estetas libertinos⁶⁴⁰; el chapero⁶⁴¹ y la prostituta⁶⁴² que viven día a día en la miseria; el mendigo derrotado psicológicamente que soporta las miradas de odio de la gente⁶⁴³. Se trata de un conjunto heterogéneo formado por personas que, como afirma Bauman, tienen en común el hecho de que “los demás no encuentran razón para que existan, posiblemente imaginen que estarían mejor si ellos no existieran”⁶⁴⁴. Como explica el sociólogo polaco, en una época en la que los conceptos de producción y consumo son determinantes y el pleno empleo es “característica

⁶³⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *Marginados*, cit., p. 31.

⁶³⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, cit., p. 32.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 50; Luis Antonio DE VILLENA, *Marginados*, cit., p. 41.

⁶⁴⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, cit., pp. 53-54.

⁶⁴¹ Luis Antonio DE VILLENA, *Marginados*, cit., pp. 18-19.

⁶⁴² *Ivi*, p. 25.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 35.

⁶⁴⁴ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, cit., p. 104.

indispensable de una sociedad ‘normal’⁶⁴⁵, los que no se ajustan al orden establecido se consideran inútiles, contraproducentes y un posible peligro para la comunidad y su desarrollo que hace falta eliminar. Aunque las personas son conscientes del fracaso del sistema, que no garantiza a todos una vida conforme con la conducta publicitada, se dejan someter y desahogan su incertidumbre y frustraciones sobre los marginados convirtiéndolos en criminales, que, debido a su comportamiento intencionadamente antisocial y al poco respeto por la ética del trabajo, no merecen ninguna ayuda. De esta manera, los que permanecen dentro de los límites aceptados por el poder alivian sus conciencias y se liberan de la responsabilidad individual⁶⁴⁶. En “La mayoría moral, intachable y serena”, Villena critica de forma foucoltiana este sistema categorizador que se mantiene gracias a la proliferación de sus funcionarios y afirma estar del lado de los marginados⁶⁴⁷: “Pertenezco a las afueras, al margen, / a la vida ágil y sucia que se escapa / de su red de sogas”⁶⁴⁸. De la misma manera, en “Voy con ellos”, a partir del título expresa su solidaridad hacia las minorías y formula su mensaje subversivo:

Se acercó Ángel, el joven yonqui fallecido, con una vaga
tristeza en la cara, y en la mano, otra mano huesuda de
esqueleto.

Y llegó Carmen, la puta vieja de la pensión de Leganitos,
con un chaquetón de piel sintética, y rouge en las
arrugas y en los labios.

Y vino Nuno, el guapo chaperero aterido de frío, hartado de
hacer la calle, comido de chinos y ladillas, sobreviviente
al mundo.

Y acudió Remedios, una vieja que vive sola en un
apartamento sucio, en medio del dolor, huida, rodeada
de piadosos gatos...

Y Raúl, el loco del frenopático, daba brincas alrededor,
aullando, o riendo, contaba sonoras en las manos.

Y los deprimidos pidieron permiso para acercarse, porque
como creen que nada vale nada, piden siempre permiso.

Y se llegaron los negros emigrantes, cantando que
procedían de Mali, y Ghana, y Camerún, maravillosos y
mágicos lugares repletos de miseria.

Y cuantos padecen miedo, neurosis, paranoia o vértigo
porque la vida les ofende y la realidad que grita su brillo
cimero...

Se acercaron también los chicos que han querido

⁶⁴⁵ *Ivi* p. 63.

⁶⁴⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 104-122.

⁶⁴⁷ Michel FOUCAULT, “El sujeto y el poder”, cit., pp. 9-10.

⁶⁴⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Asuntos de delirio*, cit., p. 37.

suicidarse, y sueñan con la muerte, anonadadora como
 un tranquilizante;
 y las muchachas que no han encontrado amor y aborrecen
 el hísido sexo, y las mujeres de su casa que creen
 –alguna tarde– que la vida
 no debe o puede ser una cocina eterna con sopas de sobre,
 y el viejo señor viudo que no puede dejar de llorar
 porque fue sobriamente feliz en su matrimonio largo,
 y el chiquito afeminado del que se ríen en el
 internado o el colegio, ofensa sin sentido que jamás
 olvidará en la vida,
 y la cantante del pasado, que cada tarde se pone los
 rancios cuatro
 discos de baquelita, y cuyo nombre a nadie dice nada.
 Y se acercaron los pobres sin hogar, los mendigos de lodo,
 las perdedoras de botella de ginebra,
 las locas de la litrona, los estropiciados del *caballo*, los
 negros de la tierra, los siux de las grandes ciudades,
 los tártaros de la ignorancia, los judíos que no son ya
 judíos, se aproximan todos a un salón vacío con el suelo de
 mármol,
 a un hueco que le han dejado ahora, y ante el gran silencio, [...]

preguntan sorprendidos: ¿Algo malo hicimos?
 Decidnos: ¿Pecaron nuestros padres?
 ¿No es personal el destino?
 Decid, ¿a quién ofendemos?, ¿qué hemos hecho?

Mas no ha encontrado el hombre en su tumba consuelo.
 Y en el mármol resuenan las pisadas. Y al silencio le sigue
 el silencio.⁶⁴⁹

A través de su poesía, el autor saca a estas personas del margen y les devuelve su dignidad. Los protagonistas de los textos de Villena son individuos pensantes con un nombre y una historia que, condenados por el sistema deshumanizador contemporáneo, logran sobrevivir y mantener su identidad. Como se observa en los libros posteriores donde la solidaridad deja paso a la heterodoxia⁶⁵⁰, el poeta está convencido de que, además de la muerte, la inconformidad es la única posibilidad de salvación.

⁶⁴⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Marginados*, cit., pp. 10-11.

⁶⁵⁰ Antonio AGUILAR, *op. cit.*, p. 146.

3.5.2. CELEBRACIÓN DEL LIBERTINO Y LOS GATOS PRÍNCIPES: LA EXALTACIÓN DE LA HETERODOXIA

En *Celebración del libertino* y en *Los gatos príncipes* Villena ya no describe de manera mimético-expresiva el contexto madrileño de las últimas décadas del siglo pasado, sino que, intercalando su voz con la de personajes pertenecientes a diferentes épocas que comparten el común denominador de ser espíritus subversivos, felices y contra todo tipo de institución, crea una dimensión intemporal “antirrealista” basada en la realidad⁶⁵¹, donde se superan los límites impuestos por la moralidad cristiana y no existe ningún intento de racionalización de la existencia humana. Se trata de unos libros de corte romántico en los que se consagra la ética inconformista típica de la poesía del madrileño⁶⁵²: “realidad y delirio, sexo y utopía” se unen para protestar contra el “mundo del Orden” y de “la Corrección Política”⁶⁵³ e indagar el Des-Orden del caos todavía inexplorado⁶⁵⁴. Debido a la coherencia temática, estructural y de tono que caracteriza las composiciones de estos dos volúmenes, proponemos el análisis de un solo poema como muestra representativa: “Hacia otra vida”, de *Celebración del libertino*. Consideramos este texto como el más significativo, ya que en sus versos se evidencian todos los rasgos arriba mencionados. Escribe el poeta:

Era una varanda junto a la tumba de Viana:
No los campos de la pelea o de la muerte antigua vimos,
no.
Instados por la lápida del héroe, decidimos cambiar la
vida.
¿Queda vida? ¿A estas cuadrículas, leyes, prohibiciones,
reglas, trabajo, oscuridad, desaliento, normas, llamaría
César *la Vida*?
Galopaban caballos blancos en una tierra sin tiempo.
Una mujer hermosa cantaba lascivas canciones a un
complaciente obispo.
Alguien había abolido las obras de Justiniano
y había nombrado a la emperatriz Teodora, *Reina*
Universal del Mundo.
Una vieja rezaba entre piedras visigodas,
yo le dije: Si el Hombre fuese perfecto, perfecta sería su
Norma.
Mas somos sanguinarios, osados, absurdos. Nuestra

⁶⁵¹ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, cit., p. 107.

⁶⁵² Francisco DÍAZ DE CASTRO, *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*, cit., p. 111.

⁶⁵³ Luis Antonio DE VILLENA, *Los gatos príncipes*, cit., p. 71.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 23.

Norma así,
 engaña una perfección que no posee...
 El estupro no es bueno, pero acaso sea más saludable.
 La violencia no es buena, pero acaso sea más limpia.
 La crueldad asusta, pero también trae caricias y dulzura no
 obligadas.
 Los salvajes –le dije a la vieja orante–
 son más nobles que los civilizados. No es Rousseau ni su
 mito.
 Hablo del rudo real, del ladrón, del opiómano, de la
 meretriz:
 Son más puros en lo prohibido.
 Los guardas son más horridos que la delincuencia.
 Entre imperfecciones, elijamos la que se sabe a sí misma.
 Junto a la iglesia de Viana, el pie sobre la tumba:
 Todo o nada. Quizá fuese orgullo, probablemente –grité–
 buscaba otra vida, nos enseñaba un camino,
 a nosotros, descendientes en un mundo abolido, al pánico
 borde
 de la nada, educados en libertad cibernética: Vivos
 cadáveres...
 Llegó el *condottiero* y al bajarse del coche –atardecía–
 exclamó: Cuando no existe el delincuente no existe
 libertad.
 Sin torceduras no hay vida.
 Sin transgresión, sin violación llamas a lo difunto vivir.
 La vida es cruel. Necesita serlo.
 Sólo en otra galaxia sin heridas será limpia la Vida:
 sin golpes, sin sangre, sin caridad, sin amor: Música.
 Ahora la imperfección es necesaria.
 Es nuestra sola garantía.
 Arranco el *condottiero* su deportivo rojo. Rugió. Huyó de
 Viana.
 Campos de Viana. Mirábamos el futuro.
 Perdíamos orden, creación, tumulto, variedad, exceso...
 Nos daban leyes fijas. Palabras cuadradas. Piedra inmóvil.
 (Hablaban Aludra).
 Quien estaba junto a mí, se arrodilló,
 cerca del barandal, a unos metros de la lápida humilde,
 y rogó en voz alta: Manda a tus ángeles, Señor,
 venga la predicha apocatastasis,
 y arda todo cuanto ya está seco.
 Fuego sobre los ríos. Montañas heridas.
 Ciudades de abismo.
 Destruyelo todo, Señor, como prometiste en la Revelación.
 Luego vendrá la vida.
 Y si no hay perfección, si no llegara,
 volverá, al menos, el terrible y humano Reino de la Orgia.
 El Orden es siempre peor. Porque es frío y mata el Futuro⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, cit., pp. 21-23.

Para Villena, Cesar Borgia, hijo de Papa Alejandro VI, cardenal y luego *condottiero* pasional, esteta y ambicioso cuyo único credo era “Aut Caesar aut nihil”, representa “una clase de hombre que hoy no hay” ya que es el emblema del “vivir por encima de los límites” sin traicionar nunca la propia esencia⁶⁵⁶. En una visión nietzscheana⁶⁵⁷, enfermo de sida, conquistador sangriento e insaciable dispuesto a todo para llegar a sus objetivos, Borgia personifica el Des-Orden que se opone a la perfección de la norma cristiana creando su propio sistema y que, por ende, se relega a la dimensión demoníaca. A lo largo de los siglos, numerosas leyendas negras surgieron alrededor de su figura, entre 1523 y 1549 sus restos fueron expulsados de Santa María de Viana y sepultados en la calle para que los pisaran tanto las personas como los animales y, a mediados del siglo pasado, se enterraron bajo el patio de la iglesia, fuera del lugar sagrado. En 2007, con ocasión del V centenario de la muerte del héroe y principalmente por razones comerciales, el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Viana pidieron que el héroe se sepultara en el interior del lugar sagrado, pero el arzobispo de Pamplona les negó permiso⁶⁵⁸. El hecho de que la tumba de Borgia atraiga todavía a numerosos turistas ansiosos por entrar en contacto con el lado oscuro de la humanidad, que seduce y no se puede suprimir⁶⁵⁹, corrobora la teoría de Villena: cualquier elección entre el bien y el mal es un autoengaño que lleva a la proliferación de la hipocresía; solo los “salvajes” que aceptan su imperfección son seres

⁶⁵⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *César Borgia, entre ayer y ahora*, en línea

<<http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/cesar-borgia-ayer-ahora/>> [16/12/2020].

⁶⁵⁷ Escribe Nietzsche: “Cesare Borgia como papa... ¿Se me comprende?... Pues éste hubiera sido el triunfo por mí ansiado: ¡así hubiera quedado *abolido* el cristianismo! ¿Qué ocurrió? Un monje alemán llamado Lutero vino a Roma. Este monje, aquejado de todos los instintos rencorosos del sacerdote fallido, se sublevó en Roma contra el Renacimiento... En lugar de comprender, embargado por la más profunda gratitud, lo tremendo que había ocurrido: la superación del cristianismo en su propia sede, solo supo extraer de este espectáculo alimento para su odio. El hombre religioso solo piensa en sí mismo. Lutero denunció la *corrupción* del papado, cuando era harto evidente lo contrario, o sea, que la antigua corrupción, el pecado original, el cristianismo, ya no ocupaba el solio pontificio” (Friedrich NIETZSCHE, *El Anticristo*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004, p. 166).

⁶⁵⁸ Para más información se aconseja leer: Félix CARIÑANOS SAN ROMÁN, *César Borgia y Viana (Navarra) (1507-2007)*, Pamplona, Analecta, 2007, pp. 60-192.

⁶⁵⁹ Ya en el siglo IV San Agustín reflexionaba sobre este tema. En el libro VI de las *Confesiones* cuenta la historia de Alipio, que en el anfiteatro no puede resistirse a la atracción de la violencia. Escribe el santo: “Alipio [...] fue vencido por la curiosidad y, creyéndose preparado para no hacer caso de lo que viera y vencerlo, abrió los ojos. Entonces, él fue herido en el alma con una herida más grave que la del cuerpo de aquel a quien había querido divisar, y cayó más miserablemente que éste, quien al caer había provocado la gritería. [...] Pues, en cuanto vio aquella sangre, con ella bebió la ferocidad y, en lugar de retirarse, clavó su mirada. Y bebía las furias sin darse cuenta y se regodeaba con el crimen de la lucha y se emborrachaba de sanguinaria voluptuosidad. Ya no era el mismo que había entrado, sino uno más de la turba a la que se había unido y verdadero compañero de aquellos que lo habían llevado” (Agustín de Hipona, *Confesiones*, estudio preliminar, traducción directa y notas de Silvia Magnavacca, Buenos Aires, Editorial Losada, 2005, pp. 161-163).

puros. Por esta razón, a través de la voz de Tadeus Aludra, *alter ego* del poeta que representa su libertinaje, el madrileño cierra el texto invocando una “apocatarsis”, neologismo que expresa su voluntad de alejarse de la dicotomía pureza / impureza. Villena llega a la máxima expresión de su paganismo, que con el paso de los años se convierte en un acto de honestidad sociopolítica⁶⁶⁰ y en “Hacia otra vida” culmina en la imagen de la deposición de Justiniano –símbolo del Orden criticado⁶⁶¹– y en la elección de su mujer, que, en una visión procopiana, es el emblema del caos⁶⁶². Además de Borgia, entre los miembros del reino de Teodora a los que el autor dedica sus poemas recordamos: la dama rara “provocativa, inteligente, seductora [y] absurda”⁶⁶³; Henry y Luisimi que subvierten los cánones de la belleza occidental⁶⁶⁴; los “báquicos muchachos erectos” gozosos de “Lujuria, delicada y salvaje”⁶⁶⁵; los estetas Guillermo de Aquitania⁶⁶⁶ y D. Antonio Pascual de Borbón⁶⁶⁷; la condesita Guardi-Ruggero⁶⁶⁸, fascinada por la enfermedad y la muerte; la Marquesa de Tánger, quien navega en el opio y mata con rituales la soledad⁶⁶⁹; el Marqués que disfruta de la compañía de los jóvenes y “se duerme

⁶⁶⁰ Cfr. Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS, “Prólogo. La estética disidente de un poeta pagano”, en Luis Antonio de Villena, *Alejandro. Antología 1970-2003*, ed. y selección de Id., Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 16-17.

⁶⁶¹ Villena se refiere al *Corpus iuris civilis*, código de leyes del emperador cristiano Justiniano, que, como afirma Giorgio Ravagnani, sigue siendo la base de la civilización legal en muchos países (Giorgio RAVAGNANI, *L'età di Giustiniano*, Roma, Carocci, 2019, p. 46).

⁶⁶² En *Historia secreta*, Procopio de Cesarea cuenta los humildes orígenes de Teodora y la describe como una “mujer de vida licenciosa” que “conseguía siempre retener junto a ella la voluntad de aquellos libertinos, dejándolos exhaustos una y otra vez con las más audaces técnicas amatorias”. Para el historiador, la Emperatriz es el emblema del caos lujurioso que se rebela incluso a las leyes de la naturaleza y pone en peligro la integridad del sistema: “yacía [...] con todos los comensales y una vez que todos ellos renunciaban a continuar con este menester, ella iba junto a sus servidores, que tal vez eran treinta, y copulaba con cada uno de ellos sin que su lascivia pudiera siquiera saciarse así. Un día que fue a la mansión de un noble cuando estaban bebiendo, se subió, según dicen, a la vista de todos los simposiastas, al borde del lecho que está junto a los pies y, alzando su vestido sin vergüenza alguna, no le importó mostrar allí mismo su indecencia. A pesar de que se servían de sus tres orificios, se quejaba contra la naturaleza, a la que acusaba porque no le había abierto en sus pechos un orificio mayor del que tienen ahora las mujeres para que ella pudiera ser capaz de concebir allí otras formas de copular. Y aunque a menudo se quedaba embarazada, casi siempre pudo provocar enseguida el aborto [...] Justiniano concibió un violento amor por ella [...] Teodora pudo así adquirir enseguida un extraordinario poder y amasar consiguientemente una enorme fortuna, pues lo que más placer le causaba a este hombre era dar todos sus bienes y conceder todos sus favores a su amada, que es lo que les suele suceder a los que están perdidamente enamorados. Así, el estado se convirtió en el combustible de este amor y Justiniano junto con Teodora no solo arruinó todavía mucho más que antes al pueblo en la capital, sino por todo el imperio de los romanos” (Procopio, *Historia secreta*, introducción, trad. y notas de Juan Signes Codoner, Madrid, Gredos, 2000, p. 203).

⁶⁶³ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, cit., pp. 24-25.

⁶⁶⁴ *Ivi*, pp. 26-27.

⁶⁶⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Los gatos príncipes*, cit., p. 35.

⁶⁶⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, cit., pp. 29-31.

⁶⁶⁷ *Ivi*, pp. 47-48.

⁶⁶⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

⁶⁶⁹ *Ivi*, pp. 67-68.

bajo un Cristo enorme y contrarreformista”⁶⁷⁰; Horacio Quiroga, que no consigue protegerse de la civilización y se suicida⁶⁷¹; los alquimistas estudiosos del oculto John Dee y Luis de Centelles⁶⁷² y, por último, los gatos príncipes enigmáticos e inocentes, sabios, fieros e insólitos, salvajes y dulces a la vez⁶⁷³.

Mediante la descripción de estas figuras subversivas, mezclando la realidad con la ficción, Villena crea una dimensión paralela onírica y atemporal donde no hay lugar para los que permanecen en los límites de la norma. Su Des-Orden es otra forma de clasificación basada en las categorías existentes, contrariedad que el poeta reconoce en los últimos versos de “Hacia otra vida”, donde escribe: “Y si no hay perfección, si no llegara, / Volverá, al menos, el terrible y humano Reino de la Orgia. / El Orden es siempre peor. Porque es frío y mata el Futuro”⁶⁷⁴.

3.5.3. LAS HEREJÍAS PRIVADAS: JUVENTUD, MARGINACIÓN Y HETERODOXIA

Las herejías privadas es un libro autobiográfico –expresión del más puro intimismo– en el que, como detecta Aguilar, el autor “explica y justifica su postura combativa frente al mundo”⁶⁷⁵ mediante una reflexión en tono elegíaco sobre su juventud que, a partir de este momento, está siempre presente en sus obras. Villena viaja a través de los recuerdos y se da cuenta de que el inconformismo es algo innato que se fortalece con el paso del tiempo en el individuo que percibe la violencia del sistema:

Cuando aún no había daño,
cuando el mundo podía parecerse a la merienda de por las tardes,
en el cine
(el larguísimo, hermosísimo cine de la infancia)
yo siempre preferí a los perdedores,
a los otros, a los dañados. (Decían los malos.)
¿Identificaba el mal y la belleza,
antes de haber leído a Baudelaire, mi príncipe verde?
¿O algo en mí intuía claramente
que el romo discurso de la justicia miente,
y que la bondad impuesta es peor que el mal generoso? [...]
Me gustaba Nerón, me gustaba *Sitting Bull*

⁶⁷⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Los gatos príncipes*, cit., pp. 43-44.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 13.

⁶⁷² *Ivi*, p. 16.

⁶⁷³ *Ivi*, pp. 64-65.

⁶⁷⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *Celebración del libertino*, cit., p. 23.

⁶⁷⁵ AGUILAR SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 187.

y me gustaba Pilatos –sí–
 aquel romano frígido de todas las películas
 que nos obligaban a ver en Semana Santa,
 aquel romano que dijo:
 “Y qué es la verdad?” [...]

Por esta verdad morirían los sioux.
 Por esta verdad caerían los romanos
 y tantos como yo vería rodar, en los días y en la Historia,
 distintos, malos, lujuriosos, moliciosos,
 gente de otra laya y otra grey.
 Nos dijeron: “Dios os condena”.
 Y los insultos se abrieron. Bueno, pero yo aún no lo sabía. [...]

En las tardes en que me sentí distinto, [...]

yo giraba los anillos de mis dedos
 y huyendo –porque mucho tuve que huir muchos años–
 me decía: *Quid est veritas?*

A los que poseen la verdad como se posee una pistola
 o como un insulto obsceno,
 nunca los he querido. Me dan miedo. Los odio todavía.
 Yo también dije contigo, elegantísimo Pilatos,
Quid est veritas?
 Y era un niño que iba al cine, y aún no sabía⁶⁷⁶.

Apoyándose en Nietzsche, que celebra el verbo de Pilatos frente al “abuso insolente de la palabra ‘verdad’”⁶⁷⁷, Villena sigue manifestando su posición anticatólica y anti-institucional que culmina en este poemario donde se dibuja un cuadro costumbrista de la realidad madrileña de los años 50 y 60. El poeta critica los efectos alienadores de la Iglesia bajo el régimen y expresa el dolor por la hipocresía y la rigidez del sistema que predica la paz y domina con la violencia imponiendo dogmas discriminadores: España es un país poblado por “madres y abuelas eternamente habituadas / a perder, entre Cristos y decadencia”⁶⁷⁸. Villena describe el difícil camino interior de aceptación de su verdadera naturaleza en una sociedad que lo obliga a reprimir sus pulsiones. Sensible y excéntrico, sufre por la rígida educación conservadora impartida en los mejores colegios de Madrid. El dolor se agrava con la muerte del padre, que lo hace sentir aún más solo y vulnerable en un mundo cruel que lo margina y no lo comprende:

⁶⁷⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Las herejías privadas*, cit., pp. 53-54.

⁶⁷⁷ Escribe Nietzsche: “¿Será necesario agregar que en todo el Nuevo Testamento hay una sola figura que se hace acreedora a nuestra narración? Es Pilato, el lugarteniente romano. [...] La burla aristocrática de un romano ante el cual se hace un abuso insolente de la palabra ‘verdad’ ha enriquecido el Nuevo Testamento con las únicas palabras que en él *tienen valor*, y que implican su crítica, y aun su destrucción: ‘¿qué es verdad!’” (*op. cit.*, p. 118).

⁶⁷⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Las herejías privadas*, cit. p. 29.

Más aún, nunca pude perdonarte que me dejases solo.
Que no me defendieras, papá, que no me enseñaras
a defenderme, que me dejaras (al morir) manchado de tristeza.
[...] Me dejaste hecho
una sensible y callada ardillita oscura, un chico perrito cojo [...]”⁶⁷⁹.

Si al principio el autor se refugia en la imaginación, buscando amparo en la literatura y en un cine de barrio pobre⁶⁸⁰, durante la adolescencia –cuando se enfrenta a su homosexualidad y a los problemas relacionados con ella bajo la dictadura– se da cuenta de la imposibilidad de reprimir su identidad hasta el punto de considerar el suicidio:

Sí, claro que pensé en el suicidio. Tenía dieciséis años
y habían logrado –tras una aparente y primera felicidad–
mancharme de mí mismo hasta lo abyecto... [...]
Es extraño que lograra sobrevivir.
Lo pienso ahora, lejos. Insólito haber llegado acá,
si bien se mira.
Algunos, también como yo, se ahogaron casi en sus islas.
Alguien me dio el nombre y la seña salvadora:
los proscritos tenemos también un reino.
La señal de Caín. Algo parecido.
Los desahuciados por el infame reino del Bien.
En los ojos un vago nublo de melancolía...
Acaso me lo dijo el decadente, sólida y rotunda efigie.
Somos tu mundo. No estás solo.
El reino de los réprobos. La raza de los acusados.
¿Te acuerdas?
Saberme en el mal
me devolvió entonces a la bondad de la vida.
Del suicidio no quedó, lógicamente,
más que una notoria disposición a la bruma
y la fraternal nostalgia hacia todas las caídas⁶⁸¹.

El autor aprende a dirigir su mirada más allá de la norma y encuentra respuestas a las preguntas que le han atormentado durante su infancia en el mundo de los Cainos, metáfora utilizada por el obispo Enrique Pla y Deniel en la Carta Pastoral “Dos ciudades” de 1936 para representar a los anarquistas y comunistas “fratricidas de sus hermanos, envidiosos de los que hacen un culto de la virtud y por ello los asesinan y martirizan”⁶⁸². Al descubrir

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 19.

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 25.

⁶⁸¹ *Ivi*, pp. 49-50.

⁶⁸² Enrique Pla y Deniel, *apud*: Chiara SINATRA, “La Spagna cattolica contro *los hijos de Caín*. Schieramento dottrinale e allineamento linguistico e letterario di alcune lettere pastorali agli inizi della guerra civile”, en Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri (coords.), *Scrittura e*

esta nueva realidad, Villena aprende a aceptar su identidad y se hace cargo de sus consecuencias: el niño marcado “por una invisible mancha negra” que desea desaparecer⁶⁸³ da paso al adulto combativo, libertino y vitalista que quiere recuperar los años robados por el régimen y que, después de cuatro décadas, a través de la escritura y del recuerdo consigue hacer las paces con él mismo. *Las herejías privadas* es un libro contra la culpa y contra el daño que se cierra con las palabras: “un adulto niño besa ahora a aquel niño adulto. Se dan la mano. Somos uno”⁶⁸⁴.

3.5.4. DESEQUILIBRIOS Y CAÍDA DE IMPERIOS: INFLEXIÓN

Aunque se trata de libros muy diferentes por la métrica, siendo el primero una colección de cincuenta y un sonetos “‘impuros’ tanto en lo formal (sin rimas, sin servidumbres métricas), como en lo moral”⁶⁸⁵, y el segundo una anticipación del regreso de Villena a la poesía en prosa, forma predominante en la primera y última etapa de la escritura del autor, *Desequilibrios* y *Caída de imperios* representan un punto de inflexión en la trayectoria del madrileño. Por un lado, Villena sigue apoyándose en la misma dimensión intimista-imaginativa de los libros anteriores para formular su crítica a la contemporaneidad y continúa su celebración del Des-Orden a través de figuras subversivas; por otro, busca un ritmo nuevo y presenta una lucha más rabiosa y desencantada contra la postmodernidad.

El poeta se retrata como un hombre cansado y envejecido que, a pesar del sufrimiento por el paso del tiempo, la soledad y la aniquilación social, no se da por vencido:

Al borde del tedio y también de la energía,
pidiendo muerte, mas con rara sed de juventud,
y vida, heme aquí estrenando 51 años vividos:
un rostro que quiero y un rostro que esguinzo.

Es calma y fuerte mi pulsión tanática, pero
desearía alegría y gozo de cuerpos que tengo
y que se alejan, porque la alta madurez que siento
sólo tiene una palabra cabal, creo: lejanía.

Sin casi amigos, sin ningún amor, sin fe,

conflitto: *Actas del XXI Congreso Aispi = Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*, vol. 1, 2006, p. 455.

⁶⁸³ Luis Antonio DE VILLENA, *Las herejías privadas*, cit., p. 23.

⁶⁸⁴ *Ivi*, pp. 89-90.

⁶⁸⁵ Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS, *op. cit.*, p. 21.

sin ilusión, casi también sin esperanza, me salva fiel
la rebeldía. Detesto el Orden que han construido.

La vida no es buena y la muerte es sueño. Quedan
los días, los dioses, las quimeras, los libros, la feliz
noche loca. Voluptuosamente habla un hombre vacío⁶⁸⁶.

Con el paso del tiempo, Villena percibe cada vez más la decadencia del género humano: la vejez lo aleja de la dimensión feliz del placer y de la belleza y lo devuelve a la condición marginal de su infancia. El autor retoma el tema de la falta de solidaridad en la sociedad actual y critica el individualismo recordando con nostalgia el esplendor de la edad clásica precristiana, que “reunía al gimnasio y al muchacho / en la cama luego del amante”⁶⁸⁷. Desde la época de la vida, fundada en la libertad, el amor y la amistad, hemos llegado a “una edad espantosa, tristísima e inhumana” en la que las personas han perdido su espíritu crítico “mientras crece la violencia y el tiránico poder de quienes se consideran a sí mismos únicos y santos”⁶⁸⁸. El poeta se centra en el tema de la deshumanización y anticipa la crítica al progreso tecnológico desarrollada en los libros posteriores. La época contemporánea es una realidad frenética, individualista y competitiva donde ya no existe la hermandad⁶⁸⁹: el mundo occidental consumista postmoderno está poblado por “bandas de móviles en vuelo estremecido”⁶⁹⁰, es decir, fantasmas “entre mil falsas luces”⁶⁹¹ que, en continua lucha entre sí⁶⁹², abandonan a los más débiles dejándolos morir diariamente en condiciones crueles⁶⁹³. Villena llega a la cumbre del pesimismo y, retomando la idea expresada en los versos “nunca quisiera haber salido del útero materno” de *Hymnica*⁶⁹⁴, afirma desear únicamente “ser no siendo. Sin estar estando”⁶⁹⁵.

⁶⁸⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, cit., p. 37.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 13.

⁶⁸⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Caída de Imperios*, cit., p. 18.

⁶⁸⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, cit., 44.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 29

⁶⁹¹ *Ivi*, p. 45.

⁶⁹² *Ivi*, p. 44.

⁶⁹³ Luis Antonio DE VILLENA, *Caída de Imperios*, cit., p. 29.

⁶⁹⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *Hymnica*, cit., p. 250.

⁶⁹⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Desequilibrios*, cit., p. 14.

3.6. LA PROSA DEL MUNDO, PROYECTO PARA EXCAVAR UNA VILLA ROMANA EN EL PÁRAMO, IMÁGENES EN FUGA DE ESPLENDOR Y TRISTEZA

De acuerdo con Juan Carlos Abril⁶⁹⁶, consideramos *La prosa del mundo, Proyecto para excavar una villa romana en el páramo e Imágenes en fuga de esplendor y tristeza* como tres entregas de un mismo ciclo en el que el autor abarca todos los temas presentados en los poemarios anteriores buscando una nueva sonoridad. Villena abandona las estrictas formas métricas y se dedica principalmente al poema en prosa y a la prosa poética mezclando los niveles lingüísticos altos y los bajos, las referencias clásicas con elementos de la postmodernidad. El resultado es un conjunto de textos en los que el universo poético interior del madrileño se combina con el mundo físico exterior: alternando composiciones donde se describen personajes reales e imaginarios con recuerdos personales, experiencias vivenciales globales, hechos históricos y relatos fantásticos, el autor proporciona al lector una panorámica exhaustiva de la época actual a partir de la indagación de la existencia humana en todas sus formas, que es “una mezcla abultada y desacorde de ruidos y melodías, de sones suaves y gritos estrepitosos, predominando lo injusto, lo terrible y lo cruel”⁶⁹⁷.

En esta etapa, el poeta resume las diversas formas de exclusión analizadas en los libros anteriores –entre las cuales destacan las relacionadas con las condiciones económicas del individuo, con su aspecto exterior, con su orientación sexual, con sus ideales heterodoxos– y aborda el tema de la belleza de una manera más madura, indagando su complejidad y proponiendo una nueva crítica contra la relevancia excesiva de la imagen, el consumismo y el desarrollo tecnológico. En algunas composiciones, el madrileño demuestra que el esplendor reside en aquellas figuras que, por no ajustarse a las reglas del mercado tardocapitalista, son convertidas por el mismo en emblemas de la fealdad y de la tristeza; en otras, en cambio, presenta la situación opuesta: en la realidad actual, detrás de la belleza efímera del cuerpo promovida por los nuevos medios de comunicación de masas se esconde el horror de su mercantilización y la superficialidad del género humano que avanza hacia la licuefacción.

⁶⁹⁶ Juan Carlos ABRIL, “Luis Antonio de Villena, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016, 242 pp. [reseña]”, *Lectura y Signo*, Universidad de León, n. 11, 2016, pp. 127-129.

⁶⁹⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., p. 255.

El ejemplo más representativo del primer caso es el de los mendigos, figuras recurrentes en la trayectoria del poeta a partir de *Como a lugar extraño*⁶⁹⁸. Si en los libros anteriores el madrileño ofrece breves reflexiones solidarias sobre su marginación, en esta etapa describe a través de múltiples perspectivas su realidad y la compleja relación con el mundo exterior, que, poblado por seres cada día más estetas y superficiales, los condena. En “Mendigos”, de *La prosa del mundo*, aparece el punto de vista directo de Olga, una señora mayor, y el indirecto de su asistente María y de Carolina, una joven mujer que empieza a enfrentarse a la vida. Si la generación de Olga todavía siente piedad y empatía hacia los menesterosos, la de Carolina y María se muestra frívola, individualista, egoísta y prejuiciosa. Las dos chicas no saben ir más allá de la apariencia; Carolina desprecia y humilla al mendicante Adolfo sin conocerlo y, para María, la calidad de los trapos vendidos es más importante que ayudar a los necesitados:

Me llamo Olga. Al lado de casa hay un gran mercado. [...] en la puerta siempre ha habido mendigos. [...] Dos de ellos han muerto de repente esta semana (uno de infarto, creo) y eso que ya ha pasado lo peor del frío. [...] Adolfo vendía trapos de cocina a la puerta del mercado. Un hombre alto, atento, humilde, medio sordo en los últimos tiempos... Desde luego debía ser duro (al filo de los 70 años o algo más) pasar tanto tiempo de pie, a la puerta grande del mercado, con unos trapitos de cocina en la mano, esperando, sonriendo un poco o queriendo hacerlo. Muy duro. El otro, Nicolás me parece que se llamaba, era más viejo, y estaba en la otra puerta más chica, sin duda por evitar alguna competencia. Claro que Nicolás ya no vendía nada, pobre hombre. Sentado en una silla plegable —que alguien debió haberle regalado— y con un pequeño transistor al lado (ningún ruido, por supuesto) extendía ante sí un pequeño pañuelo con unas azarosas moneditas. No pedía. Esperaba (supongo) que los que pasaban comprendieran. [...] Carolina —casada recientemente, inexperta— me sugirió un día que debía tratarse de un pobre borracho, decrépito ya. No la creí nunca. Por eso hasta que el infarto se lo llevó (no hace ni quince días) jamás dejaba de depositar medio euro en el pañuelo, al pasar delante con la asistente. También compré algún trapito al pobre Adolfo, naturalmente, aunque la propia asistente me comentó que no eran muy buenos. En fin, ahora que han muerto, me pregunto quiénes eran. Qué fue su vida, si tenían o no lugar, hijos, una mujer, algo. Todo debió serles muy cuesta arriba. ¿O les fue mejor, tal vez, mucho mejor, en otro tiempo muy lejano, que acaso ellos mismos —tan mansos— habían preterido? Es raro no verlos ya más. Saber que la vida era injusta con ellos. [...] me he prohibido a mí misma pensar que alguna vez, dentro de muchos años, todos podríamos ser como ellos. ¡Qué idiotez! Vejez, anonimato, niebla, olvido. No lo quiero pensar. Es completamente absurdo. Sólo un vulgar pensamiento depresivo... Oigo ahora a María (la asistente): El señorito Manuel ha llamado diciendo que no viene a almorzar. ¿Quiere que sirva ya la mesa, señora? No comentaré nada de esto con Carolina⁶⁹⁹.

⁶⁹⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Como a lugar extraño*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., pp. 313-314.

⁶⁹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., pp. 151-152.

Olga reflexiona sobre la dura y triste vida de Adolfo y Nicolás, los describe como hombres puros, respetuosos y humildes e, inconscientemente, en la última parte de la composición compara la condición de los mendigos con la de los ancianos, ambos olvidados por la colectividad. Aunque Olga se niega a aceptar su condición de marginada, no puede huir de su situación: el señorito Manuel no comerá con ella y la dejará sola.

Como en “Mendigos”, también en “Bondad”, de *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, y en “La viejecita eterna”, de *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, los indigentes se oponen con su bondad a la brutalidad de la sociedad contemporánea en la que, como afirma irónicamente el autor, los mendigos no son dignos de ser considerados ni siquiera para comprar un mechero: el mercado tiene sus propias leyes y no todos pueden ser vendedores. En ambos textos, la voz poética coincide con la de Villena, que cuenta su experiencia personal y agradece la presencia de las viejecitas por las calles que, con la fuerza del silencio, enseñan más que quienes gritan y evocan los antiguos valores perdidos, acercando los que les donan dinero al “Bien” y al “Amor” verdaderos y desinteresados:

BONDAD

Aún diría que las estoy viendo.
Eran ancianas solas que pedían limosna en barrios burgueses.
Con moño y zapatillas, habitualmente,
pero muy pulcras, con una suerte de aseada dignidad
que las colmaba de nobleza y ternura.
Me dijeron que de niño, quise llevarme alguna a casa.
No sentía demasiada compasión por los hombres viejos
que pedían (España era entonces un país de pobres)
pero no podía resistir a la infinita ternura y caridad
de que me llenaban aquellas dignas viejecitas
que extendían su mano. Siempre procuraré darles algo. Siempre.
Y sé que, a dárselo, y sin pretenderlo, era yo quien les decía:
Gracias. Porque me sentía confortado al ver su sonrisa triste.
Su sonrisa con tanta vida soportada atrás y tanta segura oscuridad
(¡cómo detestaba aquella oscuridad!) adelante...
Blancas, delicadas, de tobillos hinchados y piel traslucida,
me parecían más que seres celestes, viejas mujeres muy
terráqueas que, sin embargo, emitían una limpia luz humana [...]
si alguna vez he visto el Bien, el escaso y genuino Bien,
créame, fue en ellas
en aquellas viejecitas de pelo blanco, alpargatas
y lento andar (todo luz su rostro cansado) [...]
Lo más limpio que he hecho en mi vida ha sido quererlas.

Sentir con ellas, pedir su compasión, notar vivamente que su belleza me deslumbraba [...] ⁷⁰⁰.

LA VIEJECITA ETERNA

Desde que era niño he visto multitud de viejecitas mendigas... Tantas y en tiempos tan diversos, que no solo se me han vuelto familiares, sino que he llegado a creer que yo seré otra de ellas. (Porque los viejos me dan menos compasión que las viejas, ¿por qué será eso?). Antes iban más sucias, ahora más pulcras dentro de su inevitable sencillez [...]
de pequeño (me dicen) yo quería llevarme a casa las ancianas mendigas. Más mayor —con el corazón encogido y el alma temblando siempre— les he dado limosna —más o menos— diciéndoles siempre “gracias” como si fueran ellas las que me otorgaban a mí, pues en verdad lo hacían. Me daban caridad, amor humano, ternura, fracaso, solidaridad, calor, todas las voces (muchas de ellas) que el lexicógrafo llama “humanas”. Ellas han sido para mí —casi mi vida toda— lo más puro del ser humano cuando todo lo ha perdido y le quedan solo las manos arrugadas... Una, anoche, con el pelo corto, lento de paso, aseada, fingía vender mecheros de plástico verde en una bandeja para pedir “la voluntad”. Le di un euro, y la anciana (conmovida, derrotada desde hace centurias) me repitió tres veces: “Muchas gracias señor. Que sus días todos sean buenos. Muchas gracias, señor...” La vi irse arrastrando, sin haber vendido ningún otro mechero (la crisis, por supuesto) y me dio rabia y pena de mí mismo y de todo. El mundo es sucio y no somos dignos ninguno... [...] ⁷⁰¹.

Finalmente, en “Mendigos anónimos” de *La prosa del mundo* —cuyo título es una evidente provocación—, Villena presenta otra tipología de menesterosos: ya no se trata de individuos discretos y taciturnos, sino que son artistas eclécticos, personas ruidosas y valentonas, aunque siempre poseedoras de almas puras e inocentes, que han sabido mantener su personalidad en un mundo cada día más deshumanizado. En sus versos, el poeta celebra a los mendigos como los héroes del Des-Orden tan anhelado: “están debajo del mundo, o sea, / encima. No tienen ninguna esperanza, ni ilusión ni política. / Son reyes del anarquismo de la nada [...] como no hay verdad se ríen y echan las canas al aire y la desesperación al barranco. Son vida contra la vida. [...] son lo único honesto que resta” ⁷⁰². La falta de conformación con los paradigmas sociales impuestos es una forma de autodefensa contra la colectividad; como demuestra Bauman ⁷⁰³, si los ricos se sirven de

⁷⁰⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, cit., pp. 110-111.

⁷⁰¹ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 12-13.

⁷⁰² Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., pp. 153-154.

⁷⁰³ Zygmunt BAUMAN, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, trad. de Marina de Carneri e Paolo Boccagni, Trento, Erickson, 2007, p. 65.

sus recursos económicos para construir murallas para defender sus espacios, los pobres, sin nada, tratan de proteger sus individualidades y los territorios en los que han sido confinados asumiendo normas comportamentales propias que no se conforman con los modelos vigentes. El resultado es el aumento de fenómenos de mixofobia⁷⁰⁴ y la proliferación en las ciudades de espacios heterotópicos, es decir, lugares efectivos que “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados”⁷⁰⁵.

Siguiendo la estela de los libros anteriores, también en esta etapa Villena dedica composiciones a personajes históricos subversivos que celebran su lucha contra el sistema: algunos ejemplos son el ya citado César Borgia⁷⁰⁶; el cantante Michael Jackson, que el madrileño define como “el Adán / del porvenir [...] Rey del predio artificial, / de la vida más allá de la vida”⁷⁰⁷; los republicanos rebeldes Consuelo Berges⁷⁰⁸ y Luis Cernuda⁷⁰⁹; Beppo Abdul Wahab, pintora y al mismo tiempo musa excéntrica y transgresora de muchos artistas del siglo veinte⁷¹⁰, y Oscar Wilde⁷¹¹, poeta ecléctico que, estigmatizado de *queer* con el significado atribuido en esa época, fue fundamental para la constitución del modelo del dandi afeminado, emblema de la alteridad sexual que fue explicada y controlada mediante un proceso judicial por la sociedad del siglo veinte⁷¹².

Villena continúa su lucha para derribar las fronteras impuestas por el sistema del orden, explora la evolución de la sensualidad en los últimos dos siglos y, por primera vez, introduce una reflexión sobre el sexo y la tecnología. En “Web cam”, de *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*⁷¹³, el autor describe la moda de los jóvenes de masturbarse frente a la cámara por puro exhibicionismo, y en “Orbis terrarum”, de *La prosa del mundo*⁷¹⁴, se centra en la prostitución en Internet, tema retomado en “Amores

⁷⁰⁴ *Ivi*, pp. 65-66.

⁷⁰⁵ Michel FOUCAULT, *De los espacios otros*, cit., s.p.

⁷⁰⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., pp. 20-21.

⁷⁰⁷ Luis Antonio DE VILLENA, *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, cit., p. 56.

⁷⁰⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 92-93.

⁷⁰⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

⁷¹⁰ *Ivi*, pp. 122-123.

⁷¹¹ *Ivi*, pp. 201-202.

⁷¹² Fabio CLETO, *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, Genova, Edizioni culturali internazionali Genova, 2007, pp. 159-160.

⁷¹³ Luis Antonio DE VILLENA, *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, cit., pp. 174-176.

⁷¹⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., pp. 112-113.

prohibidos”, de *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*⁷¹⁵, donde culmina la crítica al desarrollo tecnológico, que, según el madrileño, no siempre genera progreso⁷¹⁶. Si por un lado internet permite derribar fronteras espaciotemporales⁷¹⁷, por otro contribuye a la licuefacción de la sociedad generando autómatas deshumanizados que ya no saben relacionarse con los demás y se quedan en la soledad. “Amores prohibidos” se divide en dos partes muy diferentes: en la primera se cuenta la historia de Luis y Damián, dos enamorados que intentaron oponerse a la crueldad del régimen sin lograrlo; en la segunda ya no se habla de una relación en carne y hueso, de un sentimiento que conlleva la valentía de luchar contra el sistema, sino de un juego erótico virtual en la red. Escribe Villena:

Una sesión de Internet. Ocio vago de una tarde y me encuentro con tu salón —así lo llaman— donde recibes sonriente [...] tumbado en una cheslón, entre almohadones, como el favorito de un serrallo masculino... un cuerpo levemente oscuro, ágil, dispuesto y bello como las sonrisas. ¿Sexo cibernético? Si pasas al privado (y compras fichas) tus labios se abren, más que sedosos, y toda desnudez aflora súbita. Yo escribo. Un chat. Tú harás todo cuanto diga. Los minutos se tragan las fichas y la visita (repetida) se cobra en oro de banca. Pero tus palabras son tan calientes como tu sexo, que crece y se goza en sí mismo, poderoso. Vuelvo —más fichas— y me hablas de amor, de cariño, de viajes, y yo susurro de placer mientras recorro las algas marinas que adornan tu gruta y saben a sal y a yodo y a flores desconocidas, cuyo jugo huele a esperma... [...]

Lo confieso. Fue apasionante. Y lo busqué y chupé y miré varios días... eso era el sexo virtual, tan nombrado. Pasión llena de vida, pero sin ella. Nos dimos todo y todo lo escribimos pero sólo quedó mucha plata invisible y cansina. No era tan loco como para decir adiós, Renzo, aunque llegara a creerte. El novísimo amor virtual es muy antiguo, casi trovadoresco, urdí: Amantes que se ven, gozan, pero nunca se tocan. Me dio pena de mí. Tras tanta innovación, querido, estábamos en una vieja estación de tren: Tú en un andén, mi amor, y yo en el otro... Trenes divergentes. Manos sin manos. Ficción, ardor, miel, indiferencia⁷¹⁸.

El cibersexo es la máxima expresión del consumismo postmoderno: “internet produce situaciones muy atractivas de belleza, de entretenimiento, de excitación, pero todo suele acabar en decepción”⁷¹⁹: el acto sexual ya no es el momento íntimo en el que dos almas se conocen en profundidad quitándose las máscaras sociales, sino una compraventa de falsas ilusiones. La misma sensación de atracción y rechazo hacia esta nueva práctica se

⁷¹⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 44-45.

⁷¹⁶ Luis Antonio DE VILLENA, en Emma Rodríguez, *op. cit.*, s.p.

⁷¹⁷ Zygmunt BAUMAN, *La globalización. Consecuencias humanas*, cit., pp. 28-29.

⁷¹⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., p. 45.

⁷¹⁹ Luis Antonio DE VILLENA, en Emma Rodríguez, *op. cit.*, s.p.

percibe también en “Boy Cam Cum”⁷²⁰, donde la misteriosa identidad del joven en la pantalla, su belleza, los halagos, las perfectas reacciones a las peticiones tecleadas por el cliente y la instantaneidad de la presentación que varía según las necesidades del consumidor hacen del muchacho un excelente producto que genera en el consumidor una dependencia basada en la efimeridad y en la insatisfacción⁷²¹.

La mercantilización de la persona y de su imagen es un tema central en *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*: en “Pornografía”⁷²², Villena critica la hipocresía del sistema que considera inmoral la prostitución y al mismo tiempo alimenta el mercado pornográfico cada día más productivo; en “Justin”⁷²³ retoma las consideraciones presentadas en su libro *Mártires de la belleza*⁷²⁴, donde analiza el valor efímero de la hermosura, su volubilidad y su relación con la dimensión del olvido. El artista canadiense Justin Bieber es el perfecto ejemplo de mártir del orden sinóptico postmoderno⁷²⁵, basado en el culto del aspecto exterior de un número limitado de seres seleccionados e idolatrados por la masa que, ávida de novedades y en continua búsqueda de estímulos, los olvida con la misma rapidez con la que aprendió a venerarlos:

[...] Me gusta verlo porque amo la vitalidad juvenil y no sabría culparle de sus vacías necedades, cuando le envuelve el oro todo del mejor narcisismo (es atractivo, no lo negaré hoy) y está habituado y hasta saciado de los aullidos de las fans, o de que seguidores de todos los sexos conocidos, estén a punto de abrirse las venas, si se baja un poquito el slip en un concierto, y reluce el torso de seda desnuda. No digamos si alguna revista indiscreta, lo saca cambiándose el bañador de espaldas o muestra, gracias al viento, la tela ciñendo un prometedor paquete. Claro no es nada, presumiblemente. Pero tampoco él tiene la culpa de que una sociedad obtusa y entenebrecida (la nuestra) lo haya vuelto el fugaz icono de la juventud y la imagen del placer que dura un instante sólo. Sus managers (que le roban y le pasan costo) no

⁷²⁰ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 149-150.

⁷²¹ Escribe Bauman: “[...] sería [...] ideal que el consumidor no abrazara nada con firmeza, no aceptara ningún compromiso hasta que la muerte nos separe, no considerara necesidad alguna plenamente satisfecha ni deseo alguno consumado. [...] La satisfacción del consumidor debe ser instantánea [...] La regla del juego consumista no es la avidez de obtener y poseer, ni la de acumular riqueza en el sentido material y tangible, sino la emoción de una sensación nueva e inédita. [...] Para aumentar la capacidad de consumo, jamás se debe dar descanso al consumidor. Hay que [...] exponerlo constantemente a nuevas tentaciones para que permanezca en un estado de excitación perpetua; y más aún, de constante suspicacia y de insatisfacción permanente” (Zygmunt BAUMAN, *La globalización. Consecuencias humanas*, cit., pp. 107-111).

⁷²² Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 36-37.

⁷²³ *Ivi*, pp. 179-180.

⁷²⁴ Luis Antonio DE VILLENA, *Mártires de la belleza: un ensayo sobre el esplendor y el castigo*, Barcelona, Cabaret Voltaire, 2011.

⁷²⁵ Zygmunt BAUMAN, *La globalización. Consecuencias humanas*, cit., pp. 71-73.

permitirán que se dé cuenta. Y por eso, sonriente y violeta, como un motero príncipe rococó, sigue el dulce y gamberro Bieber su alocado y sexual camino hacia el abismo, rodeado de rosas y fantasmas, cornetas y cuerpos afrodisiacos, como su propio espejo, hasta el borde de ese bátrac sin color y sin vida (sin caridad, sobre todo) en el que sin la menor duda, inevitablemente, el doncel se precipitará al olvido más gris... Es un misterio bien sabido. Y yo he dedicado un libro, *Mártires de la Belleza*, pero me encanta el espectáculo, esa triunfal cabalgada hacia el vacío, aunque tal vez sólo yo (que disfruto) no maldiga al fugaz semidiós y hasta llegué a concederle entre suspiros una lagrima muy cierta⁷²⁶.

El autor reflexiona sobre el mismo tema en “Dos fotos de revistas”⁷²⁷, donde describe unas imágenes en las que se representa el fracaso de Marilyn Monroe y Carolina Otero, otras dos víctimas de la sociedad que, incluso en momentos como la muerte o la fragilidad de la vejez, no respeta a estas mujeres y sigue mercantilizándolas. En la primera parte, Villena recupera el tema de “Marlyn Norma dulcix amatrix” de *Sublime solárium* y cuenta el momento en que se entera del fallecimiento de la actriz al mirar las fotografías del cuerpo sin vida en un periódico. Marilyn ya no es la mujer mitificada, “corza fustigada”⁷²⁸ del primer poemario, sino que se describe como una persona real subrayando su fragilidad emotiva, humanidad y valentía en suicidarse:

Lo verían muchos, fue el último aposento de Marlyn. Allí la hallaron muerta por exceso de ingesta de barbitúricos en agosto de 1962. Yo era casi un muchachito cuando ví la foto y la noticia, y ya admiraba el glamur de Marilyn, hecho de una fotogenia portentosa, y de un esplendor rubio, carnal, seductor y frágil... Saber que Marilyn se había suicidado (ahí estaba la alcoba sin orden) no me dio pena ni horror, sino ternura. Me hizo más querible a la estrella y aureoló la voz “suicidio” –para mí positiva– de no sé qué encanto al que ya era sensible con 12 años. Como si fuera elegante suicidarse, y probablemente lo sea. En la desesperación, en el cansancio, en el tosigo del tedio de la vida, la rubio fulgurante eligió barbitúricos. No me parece mal. Nunca me lo ha parecido. Incrementaba su belleza. Divina Marilyn porque (contra el común) le dio portazo a la vida⁷²⁹.

Como ya se ha observado en los libros anteriores, para el poeta el suicidio es la única posibilidad de escapar definitivamente de un mundo cada vez más degenerado; Villena exalta la transgresión del gesto de Marlyn, que, yendo en contra de los principios de la moral cristiana, “dio portazo a la vida”. Si la artista estadounidense logró librarse de la

⁷²⁶ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 179-180.

⁷²⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

⁷²⁸ Luis Antonio DE VILLENA, *Sublime Solarium*, en Id., *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, cit., p. 16.

⁷²⁹ Luis Antonio DE VILLENA, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, cit., pp. 20-21.

maldad de su tiempo, su colega española fue mártir de sus miedos más grandes: la soledad y el olvido. En la segunda parte, Villena describe el sufrimiento de la bella Otero que, al desaparecer su belleza, lo perdió todo.

La visión positiva y atrayente del suicidio se encuentra también en “Una respuesta”, donde el poeta cuenta la historia de un amigo que se ha cortado las venas y concluye con los versos: “Irse, te lo aseguro, es mucho más hermoso que llegar”⁷³⁰; en “Iván”, donde se describe a un joven prostituto que “ya no aguantaba esta vida sin misericordia”⁷³¹, y en múltiples poemas de las otras dos obras del ciclo. Entre otros, “Beatriz”, de *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*⁷³², es el retrato de una joven que, al quitarse la vida, deja de sufrir, y “Bandera pirata”, de *La prosa del mundo*⁷³³, es un himno a la muerte que viene en un barco y nos lleva a un mundo mejor.

3.7. GRANDES GALEONES BAJO LA LUZ LUNAR

La imagen del barco se recupera en el último libro de Villena, que el autor define como una “continuación variada de mi mundo y mis obsesiones poéticas”⁷³⁴. El madrileño mantiene el ritmo de los poemarios anteriores y sigue mezclando la prosa con la poesía, aunque a nivel temático abandona la crítica al consumismo y al desarrollo tecnológico y se centra en su propia intimidad descrita con la misma voz cansada de *Desequilibrios* y la mirada de admiración hacia el pasado de *Caída de imperios*. Los galeones representan el mundo interior y exterior que se hunden en la desdicha; el poeta sigue sintiendo dolor por la pérdida del Sur, que solo permanece en sus fantasías y en los recuerdos⁷³⁵, por la soledad y por el declive de la sociedad desvalorizada e inculta⁷³⁶ en la que se ve obligado a vivir y que nunca ha comprendido su fragilidad:

¿Cómo siento mi alma? ¿Mi psique, mi ánimo? ¿No es un propósito antiguo? Autorretratos simbolistas, cierto. Pero nuevo a la vez en un intento de conocer la vida... Ahora creo que estoy ante un paisaje rocoso, quizá cerca de un acantilado. Como si comprendiera el ruido del mar a veces y otras fuera incognoscible. Viví paisajes

⁷³⁰ *Ivi*, p. 105.

⁷³¹ *Ivi*, pp. 205-206.

⁷³² Luis Antonio DE VILLENA, *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, cit., pp. 93-94.

⁷³³ Luis Antonio DE VILLENA, *La prosa del mundo*, cit., p. 27.

⁷³⁴ Luis Antonio DE VILLENA en Anónimo, “Circus en casa - conversando con Luis Antonio de Villena”, *Cicus. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla* [entrevista], en línea <<https://cicus.us.es/cicusencasa47/>> [20/01/2020].

⁷³⁵ Luis Antonio DE VILLENA, *Grandes galeones bajo la luz lunar*, cit., p. 118.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 57.

idílicos, pero hace mucho. Ahora veo imágenes confusas, una habitación revuelta, como la de un viajero que espera volver a irse [...] Yo creo que voy en un barco de vela, un gran velero decimonónico, sacudido por tempestades y de muy insegura cubierta. [...]
 Se ha acabado Europa o nuestras vidas acá se ahogan. Palacios desiertos, áridos eriales eritreos, mares embravecidas, grandes árboles que gritan soledad o la inventan, ¿Qué quiere decir? No eres feliz ni te gusta este sitio ni este mundo viejo. [...]
 Mi alma es un caserón desolado en un paisaje ruinoso, entre árboles viejos y un mar estallante... ¿Te suena? Es el viejo cartel: Liquidación. Cambio de negocio. Fin. Con bárbaros o sin ellos (pero con ellos, ay) esto es el final del mundo, del Imperio, de nuestra vida mejor...
 Casi viejos y llenos de ansia ciega, no entendemos ni somos entendidos [...] ⁷³⁷.

En este último libro, Villena se siente vencido por el sistema y por el paso del tiempo, que lo alejan de la plenitud del placer, y se identifica con el verso de Jaime Gil de Biedma: “no es mío este tiempo”⁷³⁸. El autor se percató de que la postmodernidad evoluciona demasiado rápidamente y de que la sociedad donde se halla no es comparable a la de las décadas anteriores, teoría que toma cuerpo en el trabajo de Rosa María Rodríguez Magda, quien afirma que nuestra época ha dejado la plaza a un nuevo paradigma: el de la transmodernidad. Se trata de una “crisis de la crisis” que recupera de la modernidad la idea de “posibilidad y legitimidad de los discursos globales”⁷³⁹ y se caracteriza por la reagrupación de las “partículas dispersas” de la postmodernidad “en un todo caótico, totalizante”⁷⁴⁰ gracias al desarrollo tecnológico de la sociedad de la información⁷⁴¹. Si por un lado la red es la máxima expresión de la ficción en la que se funda la actualidad, por otro nos permite sentirnos menos solos y es un medio de difusión de la belleza y de la perversión:

[...] Coleccionamos muchachos bellos, salgan donde salieren, como para escapar al fin del mundo. ¿Tanto? No exagero. Tú lo ves con ansia, como la mía, y mi sed y mi agrado... Internet (tan vulgar) nos ha dado un regalo vivo y torticero, nunca vimos tantos discípulos de Maldoror, eximios en belleza y nalgas... No dudes, ahí estamos. La vida medra –lo sabes– en su propio desorden. No amor, si no violento deseo de perecer juntos o merecer esa eternidad coruscante⁷⁴².

⁷³⁷ *Ivi*, p. 32.

⁷³⁸ *Ivi*, p. 107.

⁷³⁹ Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos editorial, 2004, p. 26.

⁷⁴⁰ Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, “Transmodernidad: un nuevo paradigma”, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 1, n. 1, 2011, p. 5.

⁷⁴¹ Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, *Transmodernidad*, cit., p. 28.

⁷⁴² Luis Antonio DE VILLENA, *Grandes galeones bajo la luz lunar*, cit., p. 15.

Aunque el autor reconoce que la revolución tecnológica tiene aspectos positivos, se da cuenta de que el continuo desarrollo lleva a la pérdida del espíritu crítico y reduce el nivel de conocimientos y habilidades en todo campo. Las nuevas generaciones están cada vez más alejadas del poeta, que se siente invisible ante sus ojos. Villena cierra su trayectoria afirmando que lo único que quiere es abandonar su condición fantasmal de hombre solo en una “Democracia basura”⁷⁴³; ha perdido definitivamente la esperanza y reconoce la derrota de su idealismo. El madrileño invoca la muerte, que ya no es exclusivamente una oportunidad para deshacerse de la crueldad del género humano, sino también de la vejez, cuando el cuerpo ya no refleja el esplendor de la mente. En “¿Despedida?” leemos: “Nadie quiere morir, salvo muchos viejos que ya conocen la carlanca de la decrepitud y los límites angustiosos que se nombran ancianidad. [...] para mí [...] arrastrarse me parece indigno [...] conviene ir preparando la salida cuando muy poco te entusiasma”⁷⁴⁴; y, en “Preguntar por la muerte”, Villena concluye:

Temo a la enfermedad y al dolor, pero a mi edad la muerte súbita ya me parece reposo, bienandanza. [...] Señor del Erebo, si te acuerdas, concédeme ese instante de eutanasia. Y si al irme, tranquilo y concorde, me fuere dado pedir algo, [...] pido sólo contemplar hermosas imágenes de mozos jóvenes en una playa [...]⁷⁴⁵.

⁷⁴³ *Ivi*, p. 17.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 47.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 112.

4. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Ya estás en el umbral.
Y, frente a ti, la puerta del misterio.

Llegaste hasta la puerta y dibujaste
un signo simple, rápido, secreto.

Un signo, un solo signo
en el muro del tiempo⁷⁴⁶

4.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Desde muy joven, Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Las Palmas, 1952) siente una inclinación hacia la escritura, el género lírico y, más en general, hacia las artes: a los doce años empieza a componer poemas, a los veinticuatro funda *Literradura* (Barcelona, 1976) y, sucesivamente, da vida a otra revista de crítica artístico-literaria titulada *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993). Es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, ha dirigido la sede canaria de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) desde 1996 hasta 1997 y ha sido responsable del Departamento de Debate y Pensamiento del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria desde 1990 hasta 1991. Actualmente es catedrático de Literatura Española en la Universidad de La Laguna (Tenerife), donde dirige el Taller de Traducción Literaria y su publicación periódica *Boletín del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna*. Durante su carrera, publica numerosos ensayos, ediciones, diarios, antologías y, en 1982, gana el Premio Nacional de Traducción por sus versiones de la poesía de Salvador Espriu⁷⁴⁷.

La crítica lo considera uno de los autores más representativos de la poesía del silencio⁷⁴⁸, etiqueta que, entre las denominaciones para definir la poesía metafísico-

⁷⁴⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “El umbral”, en Id., *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2020, p. 95.

⁷⁴⁷ Para más información véase la página de la Universidad de la Laguna:

<[https://www.ull.es/apps/guias/guias/view_teacher_niu/516/\(%3FPasrobayn.*\)/](https://www.ull.es/apps/guias/guias/view_teacher_niu/516/(%3FPasrobayn.*)/)> [23/01/2021].

⁷⁴⁸ Amparo AMORÓS MOLTÓ, *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 543; José Luis GARCÍA MARTÍN, *Treinta años de poesía española: 1965-1995*, cit., p. 21; Rafael MORALES BARBA, *Última poesía española (1990-2005)*, cit., p. 18; Gabriele MORELLI y Danilo MANERA, *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori, 2007, p. 182; Ramón PÉREZ

minimalista que se desarrolla en la segunda mitad de los años setenta, ha tenido más éxito⁷⁴⁹ y se debe a Amparo Amorós Moltó, quien, en 1982, publica el ensayo “La retórica del silencio” en la revista asturiana *Los Cuadernos del Norte*⁷⁵⁰. La joven investigadora y poeta considera a Pere Gimferrer, María Zambrano y José Ángel Valente los precursores teóricos de esta tendencia, y cita textos de San Juan de la Cruz, Pedro Calderón de la Barca, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado y José Hierro para explicar cómo se ha desarrollado a lo largo de los siglos la reflexión sobre los límites comunicativos de la palabra⁷⁵¹, noción central en los autores de la Transición que escriben composiciones caracterizadas por un “silencio ‘interno’, inherente a la naturaleza misma del poema y, lo que es más, elemento activo del mismo”⁷⁵².

Como demuestra José Enrique Martínez, la poesía del silencio “traduce con gran concentración expresiva una parigual densidad conceptual; ejerce un control frío de la emoción y una rigurosa elaboración formal que suele llevar aparejados un cierto conceptismo y un lenguaje reducido a sus mínimos elementos”⁷⁵³. Se trata de una poética hermética y fragmentaria que se caracteriza por la “estética de la economía [lingüística]”, y el “predominio de los poemas cortos, la versificación corta, la ausencia de rima y la participación significativa de los espacios en blanco”; los textos presentan una sintaxis “que apunta a la brevedad y a la selección” y se definen por el predominio nominal⁷⁵⁴. Se observan con frecuencia “encabalgamientos abruptos que rompen significados esperados y crean otros nuevos al generar el siguiente verso”; los pocos verbos empleados “suelen aparecer en presente de indicativo, forma que debe considerarse la más característica de la poética del silencio, que busca la eclosión y epifanía del instante”⁷⁵⁵. Por lo que concierne al yo lírico, Pérez Parejo subraya su carácter impersonal y pasivo: “El sujeto no actúa, sino que contempla o medita. Estos textos anteponen el objeto y la

PAREJO, “Qué es el silencio y qué no es silencio. Claves de una poética”, en Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlin, Lit, 2013, p. 29.

⁷⁴⁹ José Enrique MARTÍNEZ, “Experiencia y experimentación (res/verba) en la poesía española última”, cit., p. 217.

⁷⁵⁰ Amparo AMORÓS MOLTÓ, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, vol. 3, n. 16, 1982, pp. 18-27.

⁷⁵¹ *Ivi*, pp. 18-25.

⁷⁵² *Ivi*, p. 18.

⁷⁵³ José Enrique MARTÍNEZ, “Experiencia y experimentación (res/verba) en la poesía española última”, cit., pp. 217-218.

⁷⁵⁴ Ramón PÉREZ PAREJO, *op. cit.*, pp. 30-32.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

contemplación al sujeto que los convoca”⁷⁵⁶. Refiriéndose menos a la forma y más al contenido, Rafael Morales Barba define la poesía del silencio como una tendencia “despojada de retórica, nihilista, muy desahogada en su agonismo vital, desesperanzada por esa ‘partida de dados’ que es la vida y que sin embargo ansía una trascendencia sentida como inalcanzable”⁷⁵⁷. El investigador habla de una religiosidad desengañada intrínseca en los autores, de un deseo de entender el mundo que “lleva siempre al repliegue del yo, [...] a lo matérico y lo contingente”⁷⁵⁸.

A pesar de los admirables esfuerzos clasificatorios muy bien documentados, el poeta no está de acuerdo con su adscripción a esta etiqueta⁷⁵⁹. Si es verdad que en la obra del autor pueden reconocerse casi todos los rasgos formales arriba descritos, a lo largo de su trayectoria creativa se aprecia cierta evolución hacia una poesía intimista. Además, el hermetismo, que disminuye con el paso de los años, no se debe en su caso a la idea de la incapacidad de la palabra poética para comunicar algo más allá de sí misma, concepto rechazado por el escritor en cuya obra el silencio colabora con el signo para estimular al lector a superar sus límites en la interpretación y llegar a la verdad⁷⁶⁰. Como afirma Laura López Fernández, la poesía del escritor canario “se basa en la provisionalidad del signo como esencia. Lo esencial no es un contenido estable sino abstracto y metafísico compuesto de vacíos, huecos y silencios dentro del signo para sugerir nuevas percepciones”⁷⁶¹. En diferentes ocasiones, el autor explicita su posición acerca de la

⁷⁵⁶ *Ivi*, p. 33.

⁷⁵⁷ Rafael MORALES BARBA, *Última poesía española (1990-2005)*, cit., p. 17.

⁷⁵⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

⁷⁵⁹ En un correo electrónico del 5 de marzo de 2019, Sánchez Robayna nos hace explícita su posición en contra de esta clasificación de su poesía. Escribe el autor: “Gracias por su correo y por la ‘ficha biobibliográfica’ que lo acompaña. Quedo muy reconocido por su interés y por el esfuerzo de síntesis crítica que ha realizado. Quisiera, al mismo tiempo, señalarle que algunos detalles deberían, a mi juicio, ser revisados. Se los señalo en color verde (y aprovecho para corregir las erratas en color azul). El más importante de todos es el que se refiere a mi adscripción a la llamada ‘poesía del silencio’, etiqueta que no puedo asumir y que solo ha servido a la crítica más perezosa para no tener que pensar”.

⁷⁶⁰ A nuestro juicio, la teoría poética de Sánchez Robayna coincide en este aspecto con la de Vicente Núñez. Recomendamos la lectura de “El silencio de la palabra en la poesía de Vicente Núñez”, de Marina Bianchi, donde la investigadora profundiza sobre el juego continuo entre el silencio y la palabra en la obra del aguilarense y escribe: “el silencio de Núñez se vuelve lenguaje secreto y clave para llegar a la verdad, en una dialéctica entre lo dicho y no dicho, asentada en la evidencia de que lo que se calla es tan importante como lo que se nombra. Por consiguiente, su poesía recobra su plenitud solo cuando el lector es capaz de reconocer el sentido oculto del lenguaje, percibiéndolo como ausencia que proviene de la palabra. [...] Los versos hacen referencia al lenguaje que deja de serlo en la medida en que la poesía lo lleva más allá del signo lingüístico entendido como significante, en el milagro de la experiencia creativa” (Marina BIANCHI, *op. cit.*, pp. 153-175).

⁷⁶¹ Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ, “El esencialismo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, n. 1, 2000, p. 172.

cuestión: en su ensayo “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, habla de la “carnalidad de la palabra” como un elemento “[i]mprescindible para acceder a un conocimiento otro”⁷⁶²; en “El texto y su negativo” describe la poesía como una “ecuación de palabra y silencio”⁷⁶³, y en sus apuntes publicados en *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, leemos:

[...] “La poesía usa del lenguaje como mero material, para trascenderlo, y se propone lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que esta propiamente es” (Ortega y Gasset). Potencia, sí, de la palabra. ¿Se le escapa, en cambio, a Ortega que ese *no-lenguaje* o *más allá del lenguaje* solo puede obtenerse (solo puede revelarse) a través del lenguaje mismo?⁷⁶⁴

Solo una palabra justa nos podrá deparar el debido silencio⁷⁶⁵.

Mediante el diálogo continuo con una realidad ficticia metapoética que representa la fisicidad natural en su conjunto, el yo lírico de Sánchez Robayna lleva al lector a reflexionar sobre sí mismo, sobre el sentido de la vida y de la muerte, sobre la importancia de la memoria, del arte, de la escritura y de la literatura en la existencia terrenal. La voz de lo creado supera el silencio y genera la palabra poética, que, “eficaz, se une al mundo y lo transfigura, penetrando en su misterio”⁷⁶⁶. Magnética y al mismo tiempo elusiva, la poesía involucra al receptor y lo conduce al redescubrimiento “de la conciencia, sin duda perdida en nuestra cultura, de que formamos un todo con la tierra”⁷⁶⁷:

El cuerpo habló tan sólo a las hojas.
A la noche: una boca entregada.
Cálidas sabanas aún
fieles
al cuerpo oscuro echado
boca abajo, a la tierra.

¿Y era esa tierra espacio único?
¿Era el vientre
desnudo contra la tierra el que debía

⁷⁶² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 534, Madrid, septiembre 1995, p. 42.

⁷⁶³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 125-126.

⁷⁶⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 123.

⁷⁶⁵ *Ivi*, p. 208

⁷⁶⁶ Carlos PEINADO ELLIOT “Alianza y comunión: la poesía como sacramento en la obra de Andrés Sánchez Robayna”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 43.

⁷⁶⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, *cit.*, p. 44.

conocer el deseo de la tierra?

Desnudo, el cuerpo interrogó a la sombra.
Y el centro de la sombra,
negra sustancia de la noche,
alzó su lampara de oscuridad, antorcha
contra el sentido de la noche⁷⁶⁸.

Gracias a los versos de Sánchez Robayna, el lector se percata de sus límites y percibe la existencia de las múltiples realidades ocultas ignoradas por el género humano, que, en la época de la “trivialización e intrascendencia”, es cada día más superficial y “condena a sus márgenes toda empresa de conocimiento, toda ‘actividad del espíritu’ [...]”⁷⁶⁹. A través de su obra minimalista caracterizada por una palabra polisémica, el autor canario desafía la sociedad de la acumulación y automatización del lenguaje, y ofrece un espacio de tranquilidad donde reconquistar la espiritualidad perdida lejos del frenesí cotidiano. Como afirma Fernando Díaz de Quijano, según el poeta “necesitamos recobrar nuestra capacidad de contemplación. Es preciso recuperar nuestro tiempo originario, ampliando así nuestra experiencia del tiempo, que es hoy por hoy, por desgracia, una experiencia casi exclusivamente utilitaria”⁷⁷⁰. Para Sánchez Robayna, la palabra poética representa la esperanza humana contra el dolor de nuestro tiempo, se revela a los curiosos y valientes que andan siempre en busca de estímulos nuevos y que no temen hundirse en las sombras de lo creado: “lejos de todo voluntarismo, de toda premeditación, la palabra poética es fruto de un buceo en lo desconocido”⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ SÁNCHEZ ROBAYNA, *Palmas sobre la losa fría*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 225.

⁷⁶⁹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, cit., p. 48.

⁷⁷⁰ Fernando DÍAZ DE QUIJANO, “Andrés Sánchez Robayna: «En la poesía española de los últimos decenios ha habido un gregarismo empobrecedor»” [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *El Cultural*, 28 de junio de 2016, en-línea <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Andres-Sanchez-Robayna-En-la-poesia-espanola-de-los-ultimos-decenios-ha-habido-un-gregarismo-empobrecedor/9487>> [20/02/2021].

⁷⁷¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Epílogo”, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. cit., 2004, p. 431.

4.2. TRAYECTORIA CREATIVA

Estamos de acuerdo con la crítica⁷⁷² y el poeta mismo⁷⁷³ en clasificar la trayectoria creativa de Sánchez Robayna en tres etapas: la primera, caracterizada por la “experimentación metalingüística acerca de la naturaleza del signo”⁷⁷⁴, reúne *Día del aire*, *Clima*, *Tinta* y *La roca*; la segunda, donde destaca el deseo de compenetración con lo creado para descubrir las verdades extraterrenales, la reflexión sobre la muerte y lo sagrado, comprende *Palmas sobre la losa fría*, *Fuego blanco*, *Sobre una piedra extrema* e *Inscripciones*⁷⁷⁵; la tercera, en la que el elemento biográfico se mezcla con reflexiones sobre la contemporaneidad, sigue abierta e incluye *El libro, tras la duna*, *La sombra y la apariencia*⁷⁷⁶ y *Por el gran mar*⁷⁷⁷.

Desde el punto de vista estilístico, los volúmenes de la primera etapa se adscriben a la poesía del silencio⁷⁷⁸. El autor presta mucha atención a la forma, se expresa mediante un yo poético impersonal, hermético y fragmentario, y juega con la disposición de los versos y con la puntuación dando lugar a múltiples interpretaciones. A partir de *Día del aire*, se desarrolla “la metáfora mallarmeana del gran Libro del mundo [...]”⁷⁷⁹ que caracteriza la entera obra de Sánchez Robayna: la voz lírica contempla un paisaje metapoético que hace

⁷⁷² José Francisco RUIZ CASANOVA, “Introducción”, en Andrés Sánchez Robayna, *El espejo de tinta (antología 1970-2010)*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 32-50; Ana MATA BUIL, “«Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta»: Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 60, 2014, pp. 722-723; Jaume PONT, *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea*, Lleida, Universidad de Lleida, 2012, p. 76; Pablo ROMERO VELASCO, *op. cit.*, 968-992.

⁷⁷³ Sánchez Robayna reconoce un cambio en su trayectoria creativa, aunque admite que se trata de una variación no consciente. En una entrevista de Carlos Javier Morales, hablando de la segunda etapa afirma: “No podría decir sino que fue una íntima *necesidad*, una vez más, lo que me llevó a introducir esa dimensión reflexiva a la que aludes. Yo mismo fui el primer sorprendido de esa inflexión, que fue intensificándose con el tiempo. No fui consciente de ello sino a posteriori [...]. He intentado explicarme, a veces, este proceso, y tan sólo me es dado observar que es la acción de la memoria lo que determinó de manera decisiva esa nueva inflexión, ahora centrada en discernir el papel del tiempo y no ya únicamente el papel (siempre central, por otra parte) del espacio, dominante hasta ese momento. [...]. Se ha visto a menudo una ‘segunda’ etapa de mi evolución a partir de ese libro, *Palmas sobre la losa fría*, e incluso se ha creído ver el cierre de esa otra etapa en los poemas de *Sobre una piedra extrema* y su complemento *Inscripciones*, pero, por mi parte, nunca fui verdaderamente consciente de esa transformación más que –y a posteriori, ya digo– como incorporación de un elemento, el tiempo, que operaba a partir de ese momento como factor inseparable del conocimiento poético y su proceso” (Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, en Carlos Javier Morales, “Andrés Sánchez Robayna. La virtud transformadora de la palabra poética”, [entrevista], *Poesía Digital*, 2010, en línea <<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=56>> [05/03/2019]).

⁷⁷⁴ Pablo ROMERO VELASCO, *op. cit.*, p. 991.

⁷⁷⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Inscripciones*, Madrid, Ediciones La Palma, 1999.

⁷⁷⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.

⁷⁷⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Por el gran mar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.

⁷⁷⁸ Pablo ROMERO VELASCO, *op. cit.*, p. 969.

⁷⁷⁹ Jaume PONT, “La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna”, *Poesía en el Campus, revista de poesía. Andrés Sánchez Robayna*, n. 31, 1994-1995, p. 12.

falta descifrar, “la naturaleza [...] es un texto abierto y dispuesto a ser reescrito en cada lectura”⁷⁸⁰. El poeta no recrea un lugar físico determinado, sino una “dimensión intemporal, acentuada por los efectos de la frase nominal, de la parataxis, de la ausencia de frases predicativas”⁷⁸¹ que favorece la meditación sobre los secretos del cosmos a los que el ser humano no consigue llegar. De la misma manera, en *Clima*, publicado en 1978, el mundo se describe como un teatro de luces y sombras que envía cotidianamente mensajes al hombre. El día es el tiempo de la calma, de la luminosidad y del calor que quema, fundamentales para la supervivencia de los individuos y para su investigación⁷⁸² de un paisaje que parece inmóvil aunque no lo es: el ambiente es una entidad dinámica en su armonía tranquilizadora, el viento arremete contra el estatismo del mar y de las dunas, las aves revolotean en silencio. La noche, en cambio, es el momento de las tinieblas y de la frescura que permiten otro tipo de meditación, es el escenario perfecto para volver a la esencia primordial a través de la relación carnal en la orilla del mar. El diálogo entre escritura y paisaje se intensifica a principios de los años ochenta en *Tinta*, donde los signos de la naturaleza se convierten en “la prueba de sobre iluminación poética”, y en *La Roca*, merecedor del Premio Nacional de la Crítica en 1984. Este poemario es un punto de inflexión hacia la segunda etapa, ya que, por un lado, Sánchez Robayna sigue indagando de manera hermética los secretos del cosmos y jugando con las palabras y las formas geométricas diseñadas por las múltiples iluminaciones en las distintas fases del día; y, por otro, elabora una reflexión sobre la línea sutil entre la vida y la muerte, central en la etapa posterior, donde la indagación de los signos de la naturaleza adquiere un carácter místico y aparecen numerosas referencias a la obra de San Juan de la Cruz y de Sor Juana Inés de la Cruz. Como afirma Pablo Romero Velasco, hay “un paso de un ‘lenguaje metalingüístico’ a un lenguaje simbólico”⁷⁸³.

En 1989, Sánchez Robayna publica *Palmas sobre la losa fría*, donde, por primera vez, el yo poético ya no se contenta con la contemplación del paisaje, sino que expresa un fuerte deseo de compenetrarse con el universo entero para alcanzar el conocimiento de

⁷⁸⁰ Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁸¹ Claude LE BIGOT, “La experiencia de la insularidad o el viaje hacia la alteridad en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna”, *La nueva literatura hispánica*, Universitas Castellae, n. 24, 2020, p. 215.

⁷⁸² Manuel Fernández Casanova habla de una “mater lux” a través de la que el poeta “inquiere a la materia” (Manuel FERNÁNDEZ CASANOVA, “‘Sentido que no sé’: el pensamiento poético de Andrés Sánchez Robayna”, *Revista Hispánica Moderna*, año 58, n. 1/2, junio-diciembre 2005, pp. 135-136).

⁷⁸³ Pablo ROMERO VELASCO, *op. cit.*, p. 982.

las verdades extraterrenales; y en 1992 aparece *Fuego blanco*, que se centra en la luminosidad como fuerza devastadora y al mismo tiempo guía del género humano.

De manera heraclea, el fuego se representa “como el elemento primero” que origina y administra todas las cosas del cosmos, “eternamente viviente” y fundado “en la tensión entre [...] elementos contrarios”⁷⁸⁴. Es el signo tangible del fulgor, quema todo lo que encuentra produciendo cenizas, atrae al ser, deslumbra su recorrido y lo acompaña en su camino místico hacia la resurrección y la purificación. Los últimos dos libros de la segunda etapa son *Sobre una piedra extrema* e *Inscripciones*, publicados respectivamente en 1995 y 1999. En el primer poemario, la voz poética ya no contempla pasivamente el paisaje, sino que participa activamente en el diálogo con el ambiente que lo rodea. El sujeto lírico ha aprendido el lenguaje de los árboles, del viento, de las nubes, del volcán, del mundo natural entero que domina la humanidad, aunque todavía no consigue llegar a las verdades anheladas. Para Sánchez Robayna, la mejor forma de comunicación posible entre la persona y la dimensión sobrenatural reside en la música litúrgica y en la incisión en una “piedra extrema”: el nombre permanecerá para siempre en la roca que une al individuo con el cosmos, la vida con la muerte. En *Inscripciones*, el poeta remarca la misma idea: durante nuestra existencia erramos en las tinieblas del mundo hasta llegar al momento de la muerte, cuando finalmente abrazamos la luz llamadora. Este concepto se encuentra muy bien resumido en la cita inicial de William Wordsworth, reproducida en *El libro, tras la duna*, publicado en 2004: “...Whether we be young or old, / Our destiny, our being’s heart and home, / Is with infinitude, and only there; / With hope it is, hope that can never die, / Effort, and expectation, and desire, / And something evermore about to be”⁷⁸⁵.

El poemario pertenece a la tercera etapa de la trayectoria creativa del autor, donde la voz poética impersonal de las primeras obras se transforma en un yo intimista-comprometido; como afirma el mismo Sánchez Robayna en una entrevista de Rodríguez Marcos publicada en 2016:

⁷⁸⁴ Miguel GUALDRÓN, “Dios y fuego en la filosofía de Heráclito”, Saga, Universidad Nacional de Colombia, n. 8, 2003, pp.11-13.

⁷⁸⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna* [2002], prefacio de Yves Bonnefoy, con un dibujo de Antoni Tàpies, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2019, p. 25. Desde ahora en adelante se citará siempre esta edición.

He ido de Mallarmé a Wordsworth y no al revés, que sería la secuencia histórica normal. O sea, del simbolismo al romanticismo: A los 20 años me obsesionaba la pureza del lenguaje, cuestionar el sentido de las palabras. Ahora busco una palabra no que esté más allá del lenguaje sino que hable, que trate de decir qué significa aquello que determina nuestra vida: el amor, la muerte, la experiencia del tiempo⁷⁸⁶.

Por primera vez, las reflexiones sobre las incertidumbres humanas, la dicotomía visible-invisible, el rol fundamental de la poesía y de su interpretación, están acompañadas por la representación de las emociones más profundas del individuo. En sus últimos libros, Sánchez Robayna acepta su esencia humana, se concentra en el análisis de sí mismo y del mundo físico que le rodea a través del recuerdo. Si en los poemarios anteriores ofrece una crítica velada a la pérdida de la espiritualidad y humanidad en la contemporaneidad, que percibe solo un lector atento al contraste entre el mundo virgen representado en el texto con la actualidad, en la última etapa, Sánchez Robayna ataca explícitamente la postmodernidad. *El libro, tras la duna* es una colección de composiciones autobiográficas en las que el autor recorre los momentos más destacados de su vida e introduce una reflexión sobre la proliferación de la violencia en los últimos siglos, tema que retoma en *La sombra y la apariencia*, donde rinde homenaje a Raquel Corrie⁷⁸⁷, joven activista asesinada por el ejército israelí, y a las víctimas de los atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004⁷⁸⁸. En este poemario, el autor desarrolla una profunda meditación acerca de la frontera entre los conceptos de presencia y apariencia, e indaga en el papel del arte en la contemporaneidad, tema ya introducido de manera más hermética en *Tríptico*⁷⁸⁹, una *plaque* publicada en 1986 en la que, haciendo referencia a la obra *Six Latin Writers and Poets* (1975-1976), de Cy Twombly, a *Elogio de la luz* (1990), de Eduardo Chillida y a los versos del poeta provenzal Arnaut Daniel, el autor busca los misterios de la escritura y de la imagen. Al lado de composiciones inéditas, en *La sombra y la apariencia* Sánchez Robayna incluye una serie de trabajos precedentes publicados en colaboración con artistas famosos: *Sobre una confidencia del mar griego, precedido por*

⁷⁸⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, en Javier Rodríguez Marco, “Denunciar el desastre, celebrar la belleza”, *El país*, 10 de junio de 2016, en línea < https://elpais.com/cultura/2016/06/09/actualidad/1465497724_590825.html > [18/02/2021].

⁷⁸⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra y la apariencia*, cit., p. 51.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 63.

⁷⁸⁹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tríptico*, Las Palmas de Gran Canaria, Asphodel, 1986.

*Correspondencia*⁷⁹⁰, *En el centro de un círculo de islas*⁷⁹¹ y *Reflejos en el día de año nuevo*⁷⁹², donde los versos del poeta canario se juntan respectivamente con los dibujos de Antoni Tàpies, José Manuel Broto y José María Sicilia⁷⁹³. En estos libros está claro que, para Sánchez Robayna, el arte lleva el ser a una dimensión paralela en la que se representa la unidad de los siglos, del espacio, del cosmos, y permite desarrollar el espíritu crítico y progresar en el conocimiento.

La trayectoria del autor se cierra con *Por el gran mar*, publicado en 2019 y dedicado a la mujer fallecida en 2015. Es un libro conmovedor en el que el autor entiende que el amor, la poesía y la memoria salvan al hombre de los errores del pasado, de la deshumanización del presente y de la decadencia futura. A través de estos tres elementos, por primera vez Sánchez Robayna consigue superar los límites de su humanidad y reencontrarse con la amada, que vuelve a vivir en el sonido de las campanas, en las estrellas y en los reflejos luminosos sobre las olas del mar.

4.3. PRIMERA ETAPA: DÍA DE AIRE, CLIMA, TINTA, LA ROCA

En los primeros libros, el autor busca una voz lírica propia y propone una reflexión embrionaria sobre el papel del poeta, el valor de la palabra poética y la relación entre la escritura, el hombre y los signos del cosmos, temas que están siempre presentes en su obra y que se desarrollan con mayor profundidad en las etapas posteriores.

En sus composiciones, Sánchez Robayna extrema la idea gongorina de menosprecio de corte y alabanza de aldea⁷⁹⁴, hasta llegar a la exaltación de la autenticidad de la realidad

⁷⁹⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una confidencia del mar griego precedido de Correspondencias*, dibujos de Antoni Tàpies. Madrid, Huerga y Fierro, 2005.

⁷⁹¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *En el centro de un círculo de islas*, dibujos de José Manuel Broto. Tahíche-Madri, Fundación César Manrique, 2007.

⁷⁹² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Reflejos en el día de año nuevo*, obras de José María Sicilia, Arrecife de Lanzarote, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, 2008.

⁷⁹³ En aras de la exhaustividad señalamos que ya en los años noventa el autor había colaborado con otros artistas. Recordamos las obras: *Lugar* (Madrid, M + M, 1991), donde los versos del poeta canario se alternan con las obras de Roberto Cabot; *La retama* (Madrid, Ediciones D.L., 1995), en el que aparecen los grabados de Denis Long; *Obediencia - El volcán* (Ciudad de México, Tiempo Extra, 1995) y *El resplandor* (Cuenca, Antojos, 1990), publicados con Vicente Rojo; *Agosto* (Valladolid, El Gato Gris, 1998), en el que los poemas de Robayna se complementan con los dibujos de Albert Ráfols-Casamada.

⁷⁹⁴ John BEVERLY (ed.), "Introducción", en Luis de Góngora, *Soledades* [1613], Madrid, Cátedra, 2016, pp. 37-42.

canaria preeuropea⁷⁹⁵ y, de la misma manera que el poeta cordobés en sus *Soledades*⁷⁹⁶, recrea paisajes vírgenes sumergidos en el silencio que vigoriza el mensaje de la naturaleza que hace falta interpretar⁷⁹⁷. Como afirma en una entrevista de Eloy J. Rubio Carro:

Salvadas las distancias con respecto a don Luis de Góngora, en efecto, habría una comunidad de planteamientos en cuanto a la idea de que el mundo puede ser leído como un texto. Esto es una metáfora clásica y periódicamente tiene nuevas manifestaciones en la historia de la literatura, y es una metáfora que a mí me interesa mucho y creo que mi escritura la ha desarrollado en varias direcciones, de modo que veo la naturaleza y el mundo en general, todo lo existente como si fuese un texto y la función del poeta fuera leer correctamente ese texto; y no sólo la función del poeta, sino la de cualquier ser humano. De hecho se dice incluso desde la biología que nuestras vidas no son sino el desarrollo de un código ya establecido, un código que por tanto sería leíble, interpretable, claro⁷⁹⁸.

Los panoramas descritos se alejan del mundo edificado y caótico actual y los raros poemas en los que aparecen personas están protagonizados por individuos que no representan el estereotipo del hombre postmoderno frenético y deshumanizado. Se trata de seres humanos que han sabido redescubrir la sacralidad del lugar y, a través de una instintiva conmixti3n con el entorno que los rodea, mantienen su identidad en la tranquilidad del ambiente salvaje, que no se somete al sistema postcapitalista actual. En

⁷⁹⁵ Nos referimos al poema “Travesía” de *La roca*, donde la celebraci3n de la pureza de la realidad preeuropea canaria se hace explícita en la cuarta parte, en la que el poeta escribe: “‘Hu, vaca!, Hu, vaca!’ / no dijo / Humboldt / los tilos echan / sombra / sobre sus pasos / sobre la grava húmeda” (en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 150). El sonido onomatopéyico procede del poema “La ruta de Orotava” de Basil Bunting, estudiado y traducido por Sánchez Robayna en 1991, donde se recrea la misma exaltaci3n de la genuinidad del ambiente canario presente en los escritos de Alexander von Humboldt (Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Ruta, textura hacia Basil Bunting”, *Poética y Poesía*, n. 6, 1991, pp. 20-31). Como afirma Alejandro Cioranescu, el explorador prusiano “examina el paisaje del Valle con los ojos de un artista, más precisamente de un pintor, que considera en primer lugar lo ‘armonioso’ del conjunto, ‘la distribuci3n de las masas’ y el relieve que adquiere cada detalle. Científico, artista y moralista, todos los tres aspectos de su personalidad tan compleja participan en la contemplaci3n de estas bellezas; y prueba de que el moralista y el ‘hombre sensible’ [...] no olvidan al hombre que vive en medio de tantas bellezas [...]” (Alejandro CIORANESCU, *Alejandro de Humboldt en Tenerife*, ACT. Aula de cultura de Tenerife, 1978, p. 50).

⁷⁹⁶ Luis de Góngora, *Soledades* [1613], ed. de John Beverly, Madrid, Cátedra, 2016.

⁷⁹⁷ En su artículo “Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”, Romero Velasco explora las analogías entre la obra de Góngora y de Sánchez Robayna, a partir de los estudios en los que el poeta canario analiza la poesía del autor barroco desde la metáfora “del mundo como texto” (*op. cit.*, pp. 969-971).

⁷⁹⁸ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, en Eloy J. Rubio Carro, “Andrés Sánchez Robayna: «La poesía propone un mundo esperanzador»” [entrevista], Tamtampress.com, 01 de agosto 2014, en línea <<https://tamtampress.es/2014/08/01/andres-sanchez-robayna-la-poesia-propone-un-mundo-esperanzador/>> [18/02/2021].

“Cuerpos marinos”, de *Clima*, aparece la unión vehemente entre dos amantes que los devuelve a su condición primordial:

Aire y ramajes flotan
en la noche se trenzan
las estrías del tiempo
sobre la arena cuerpos silenciosos
dedos y labios sobre
conchas redes esteras
horas rompientes
cuerpos
frente al umbrío círculo del mar⁷⁹⁹.

La disposición gráfica de los versos es significativa: la separación de los términos a la izquierda permite jugar con el ritmo del poema y produce una superposición de imágenes. La expresión “dedos y labios” en el quinto verso es fundamental para la interpretación de la composición y se relaciona tanto con los “cuerpos silenciosos” de arriba como con la preposición “sobre” de la línea siguiente. En el primer caso, en la mente del lector se forma la representación de los besos y de las caricias de los amantes, que, como el aire y los ramajes, se trenzan en la inminencia del momento convirtiéndose en uno; en el segundo, en cambio, aparece la tradicional representación del silencio plasmada en la imagen del ser que coloca el dedo índice delante de la boca. El mismo juego lo encontramos en “Escrito”, de *Tinta*, donde se dibuja la descomposición sensual del cuerpo durante el acto sexual, que lleva al ser a la plenitud sin desvelar sus secretos:

Escrito

sobre el tejido del aire nocturno
(una noche se abre
sobre la impermanencia otra se cierra sobre todos los miembros del cuerpo conocido
hasta desconocer desconocerlo no saber no ver sobre el sexo despierto la savia luna
del ventanuco o la vidriera opaca que oculta la ciudad) (sobre el vello la tangencia
del índice)

(sobre el vello del índice del brazo de la nuca y de los labios oscuros no saber no ver
mi arcano mi noche) (corre el aire nocturno sobre las rocas cerca de la ciudad sobre
las playas) (blancas)

súbito el texto
del mar

⁷⁹⁹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Clima*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 43.

en los brazos del viento

manuscrito

súbito
el cuerpo⁸⁰⁰.

Además de los amantes, en *La roca* aparece la imagen del nadador, que, como si fuera un embrión, se sumerge en las aguas marinas en busca de respuestas sobre su destino⁸⁰¹, y la de la bañista, cuyo cuerpo besado por la luz del sol se convierte en elemento del mundo natural que hay que descifrar:

toda la luz girando
sobre
sus hombros

centro
del mediodía

horizonte y orilla
suben
hasta su cuerpo

leo
la luz el centro
desnudo

lo que
su cuerpo escribe
escribe

la mano
bajo
la luz⁸⁰².

Miguel Ángel Ordovas insiste en la centralidad de la “escritura de la naturaleza”, que permite que el poeta se acerque “a una lectura total” del cosmos⁸⁰³ y, en la misma línea, Javier Gómez-Montero afirma: “Naturaleza y poema se constituyen en un espacio de signos y la representación es fruto de una ‘operación barroca’: su objeto no es en absoluto paisajístico, sino un referente metafísico y una realidad metapoética, la escritura del

⁸⁰⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tinta*, en *ivi*, p. 107.

⁸⁰¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La roca*, en *ivi*, pp. 142-144.

⁸⁰² *Ivi*, p. 175.

⁸⁰³ Miguel Ángel ORDOVAS, “Luz blanca sobre la playa de tinta”, *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, n. 31, 1995, p. 19.

significante”⁸⁰⁴. Esta dimensión es evidente a partir de la primera obra de Sánchez Robayna, *Día de aire*, donde aparece una superposición entre los planos del paisaje y de la escritura. Ambos alumbran y sacan al ser de su ignorancia en el territorio de la meditación⁸⁰⁵, la isla es la clara representación de “una concreta realización espacial y temporal de la palabra poética. Su arraigo parte de los signos físicos y se eleva hasta lo metafísico”⁸⁰⁶.

[...]

IV

Lienzo del mar, palabra
que el aire busca en las orillas,
sílabas que te busca, trasminada
sílabas que remontan las gaviotas.

V

Mudo caminas bajo el día de aire.
Excavas en la orilla la palabra
que dice el mar soplado. La palabra
que late desde el fondo de la roca.

VI

Un éxodo de sal y duna, un tiempo
del sol abierto entre las redes, astro
matinal que se esconde en la palabra
bajo la luz, bajo los centelleos.

VII

La efigie de la piedra, el éxodo
en las arenas alumbradas. Solo
nacimiento a la luz. A la palabra
que diga las efigies de la luz.

VIII

Día de aire trémulo en las canas.
La efigie de la roca azul que diga
la palabra que sea alumbramiento.
La ocupada custodia, el fuego material.

⁸⁰⁴ Javier GÓMEZ-MONTERO, “Lectura y escucha del mundo: la escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 9-10, 2012, pp. 178.

⁸⁰⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Poesía y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 690, Madrid, diciembre 2007, p. 9.

⁸⁰⁶ Jaume PONT, “La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna”, cit., p. 13.

IX

Te buscaste en las piedras y en las aguas.
La noche toma el oleaje. Oscuro
tiempo de efigies que buscaste para
saber el nombre de la claridad⁸⁰⁷.

En *Clima*, el poeta se pregunta “¿Qué dice el sol?”⁸⁰⁸, elemento que con sus rayos favorece la mirada, e introduce el juego entre luminosidad y oscuridad, blanco y negro, “iluminación / sobreiluminación, visión / escritura” siempre presente en su obra⁸⁰⁹. En *Tinta*, el diálogo entre la naturaleza y la poesía se intensifica: el rumor de los pinos “llega como un texto en el lugar concéntrico de la lectura”⁸¹⁰; “el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo de palmeras se vierten se tienden se escriben” y se convierten en tinta⁸¹¹. En los poemas “Lectura” y en “La luz...” Sánchez Robayna introduce referencias a la cultura egipcia para expresar el deseo de elevación a través de la contemplación y, al mismo tiempo, la dificultad de llegar a las verdades ocultas del cosmos: en el primer caso, aparece un mensaje en la arena que forma “remolinos quietos” entre obeliscos que permanecen oscuros⁸¹²; en el segundo, en la claridad y entre pirámides de arena los pájaros dibujan signos indescifrables que recuerdan los jeroglíficos sobre la orilla del mar. En el momento en que los ojos intentan interpretar lo escrito ya no existen las aves, los poliedros se elevan “hacia la nada”:

LA luz (un paso
maduro)

sobre la arena y su himno oído

cae
en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides de arena los ojos leen
los márgenes hendidos ya no hay pájaros página pirámides que el sol levanta hacia
la nada

sobre la luz leída⁸¹³.

⁸⁰⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Día de aire*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., pp. 11-13.

⁸⁰⁸ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Clima*, en *ivi*, p. 70.

⁸⁰⁹ Cfr. Jaume PONT, *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea*, cit., 2012., p. 84.

⁸¹⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tinta*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 105.

⁸¹¹ *Ivi*, p. 112.

⁸¹² *Ivi*, p. 91.

⁸¹³ *Ivi*, p. 109.

La dificultad del hombre para comprender los misterios del cosmos encuentra su máxima expresión en la representación del vaso de agua que desde objeto físico “se convierte de pronto en una imagen simbolista casi a modo de sentencia”⁸¹⁴: para Sánchez Robayna, el recipiente es materia de contemplación sin respuestas. La imagen aparece por primera vez en *Tinta*⁸¹⁵ y se desarrolla en *La roca*, donde dos composiciones tituladas “el vaso de agua”⁸¹⁶ abren y cierran el poemario para indicar la circularidad sin salida que produce el no saber. En estos textos, el autor estudia el líquido transparente concentrándose en el secreto de los reflejos de la luz que atraen la mirada y estimulan el deseo de conocimiento, en el misterio del agua que, bajo el sol, no echa “sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud”⁸¹⁷ y del calor invisible que causa su evaporación.

Como veremos en el siguiente párrafo, la imposibilidad del hombre de alcanzar respuestas es uno de los temas principales de la segunda etapa del autor, en la que, como detecta Romero Velasco, hay “un viraje hacia una experiencia mística que, si bien estaba latente en los libros anteriores, aparece aquí en un sentido más apegado a la ‘tradicición’ [...]”⁸¹⁸.

4.4. SEGUNDA ETAPA: PALMAS SOBRE LA LOSA FRÍA, FUEGO BLANCO, SOBRE UNA PIEDRA EXTREMA, INSCRIPCIONES

A partir de *Palmas sobre la fría*, se observa una notable evolución del yo poético que permanece impersonal, aunque de instintivo y fragmentario pasa a ser más maduro, narrativo⁸¹⁹ y consciente de las dificultades del camino emprendido; ya no se contenta con la contemplación de la naturaleza, sino que desea ser como los individuos representados en la primera etapa: quiere ir más allá de los límites del ser humano postmoderno que se ha olvidado de sus orígenes y espiritualidad, y desea alcanzar una plena unión con lo creado en la palabra poética para llegar a las verdades extrarrenales escondidas, a los misterios de la vida y de la muerte. Sánchez Robayna se centra menos

⁸¹⁴ Ana MATA BUIL, *op. cit.*, p. 742.

⁸¹⁵ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tinta*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 100.

⁸¹⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La roca*, en *ivi*, pp. 127; 183.

⁸¹⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tinta*, en *ivi*, p. 100.

⁸¹⁸ Pablo ROMERO VELASCO, *op. cit.*, p. 981.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

en la forma y más en el contenido, desarrolla una reflexión sobre la caducidad del individuo y el valor del instante, aparecen los tópicos del *tempus fugit*, del *memento mori* y del *carpe diem*.

En el proceso creativo, el poeta emplea imágenes y conceptos procedentes de la poesía religiosa de los Siglos de Oro, especialmente de las obras de San Juan de la Cruz y de Sor Juana Inés de la Cruz, desarrollándolos hacia un conocimiento más general que no se limita al descubrimiento de lo creado a través de la unión con Dios. Morales Barba niega la presencia de una inclinación fideísta en los autores de la poesía metafísico-minimalista: solo aparece una “religiosidad sin referente” y un “lenguaje referencial existencial y religioso”⁸²⁰. En la misma línea, Rastrollo Torres habla de una “mística natural y profana”, de un “redescubrimiento de ‘lo religioso’ al margen de toda doctrina”⁸²¹ y, según Carlos Peinado Elliot, el poeta canario “no identifica lo sagrado con la religión, pues considera que es el fondo previo del que proceden las diversas religiones, las precede y sobrevivirá a ellas. El concepto de sagrado se une inextricablemente [...] al sentimiento del misterio”⁸²².

El vate reconoce el fuerte impacto de los trabajos intelectuales de San Juan de la Cruz en su formación⁸²³ y, en la cita inicial de *Palmas sobre la losa fría*⁸²⁴, recupera dos versos muy significativos de “Aunque es de noche”⁸²⁵ en los que emerge su idea de misticismo como “experiencia límite porque pretende decir una experiencia de los límites”⁸²⁶. Según Sánchez Robayna, el carmelita supera las fronteras de la palabra, invalida el “carácter meramente informativo o instrumental del lenguaje, en una suerte de desactivación de sus funciones básicas” y genera una “sabiduría no reducible a sentido”⁸²⁷. El verbo de San Juan de la Cruz es “esencial misterio o misteriosofía, [...] aspira a dar cuenta no de la

⁸²⁰ Rafael MORALES BARBA, *Última poesía española (1990-2005)*, cit., p. 18.

⁸²¹ Juan José RASTROLLO TORRES, “La experiencia y (contemplación) de lo sagrado en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, p. 60.

⁸²² Carlos PEINADO ELLIOT, *op. cit.*, p. 41.

⁸²³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, en anónimo, *Andrés Sánchez Robayna* [entrevista en formato video], 2007, en línea <<http://www.acec-web.org/spa/RDP2.asp?ID=63>> [12 marzo 2019].

⁸²⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Palmas sobre la losa fría*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 197.

⁸²⁵ San Juan de la CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, nota preliminar y ed. de las poesías de D. Alonso, ed. de los comentarios por Eulalia Galvarriato de Alonso, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 61-63.

⁸²⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra del Mundo*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 25.

⁸²⁷ *Ivi*, pp. 24-25.

enemistad del lenguaje, no de sus abismos o su objetualidad radiante, sino de su completa apertura hacia la gnosis”⁸²⁸.

En “Signo, vacío”, de *Fuego blanco*, encontramos numerosas referencias a la *Llama de amor viva*. La voz poética de Sánchez Robayna desea renacer purificada en la llama seductora; la alusión impera en la primera estrofa, que recupera los versos del monje “matando muerte en vida la has trocado” y “¡Cuán manso y amoroso / recuerdas en mi seno, / donde secretamente solo moras”⁸²⁹:

En la llama morir, y renacer
en otra convocada llama viva,
cuerpo, sobre los senos que salpica
el deseo, la luz, los oleajes [...] ⁸³⁰.

En “La llama”, del mismo libro, cuyo título remite a la obra del Santo, el sol penetra en el alma que se inflama en busca de los signos de la luz⁸³¹; en “La hoguera”, de *Palmas sobre la losa fría*, el poeta recupera los versos “¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!”⁸³² y escribe: “El viento mueve / la llama en el cercado, y arde el centro / de nuestras vidas, arde el ojo / del sol / [...] la unidad de la llama. En ella / ardemos”⁸³³. Además, en “La tarde de verano”, de *Sobre una piedra extrema*, leemos:

[...] el negro espacio que recorren
los ojos entregados a la luz retirada,
al fuego que envolvió la sed, la tierra,
el cuerpo y el deseo, como fuego en el fuego⁸³⁴.

En estos versos se observan otras dos imágenes sanjuanistas muy presentes en la poesía del autor canario para expresar el deseo de compenetración en la eternidad con lo creado:

⁸²⁸ *Ivi*, p. 26.

⁸²⁹ San Juan de la CRUZ, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁸³⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 263.

⁸³¹ Escribe Sánchez Robayna: “[...] libra la luz su signo / combatiente en los médanos / quemados, en el cuerpo. / Arden los arenales, arde el alma / luciente por el cuerpo / del sol, el alma llameante. / La luz produce fuego” (*ivi*, p. 296).

⁸³² San Juan de la CRUZ, *op. cit.*, p. 47.

⁸³³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 245.

⁸³⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una piedra extrema*, en *ivi*, p. 322.

la del abrazo⁸³⁵ y la del beber⁸³⁶. En *Inscripciones*, en “La noche de verano”, el sujeto poético describe un sueño en el que, en la oscuridad, el sol brilla y percibe abrazar una luz oscura⁸³⁷; en “La capilla”, Sánchez Robayna desdobra la primera persona en una segunda gramatical favoreciendo la inclusión del lector con la acción del yo poético, que, después de caminar lentamente entre “pilares, muros, tracerías” de un santuario, llega a una bóveda y se siente abrazado por la luz:

Esa bóveda, [...]
sobre una tarde eterna –esa bóveda fija,
su abanico de brazos desplegados
para abrazar el cuerpo entero de la luz,
¿no te abrazaba acaso a ti también
en sus rayos extensos, bajo la vertical
alabanza de piedra que se erguía
hasta perderse casi en lo remoto,
allá arriba?⁸³⁸

Retomando las palabras de Rastrollo Torres: “la misma desnudez, la unidad de la luz y la salvífica transparencia de la capilla convocan la *parusía* de lo sagrado en lo real, y en el tiempo eterno de la historia”⁸³⁹.

Por lo que concierne a la imagen del beber, en “Las aguas”, de *Fuego blanco*, el individuo se traga la luz y el mar y es a su vez absorbido por los mismos⁸⁴⁰, mientras que en “La mañana” se representa la benevolencia de la claridad que purifica a los sujetos y los salva de su condición de seres fragmentarios terrenales: el sol “[...] bebe en los

⁸³⁵ En el *Romance sul Vangelo* “*in principio erat verbum*”, acerca de la santísima trinidad, se lee: “[...] Y así el Espíritu Santo / al buen viejo respondía: / que le daba su palabra / que la muerte no vería / hasta que la vida viese, / que de arriba descendía, / y que él en sus mismas manos / al mismo Dios tomaría, / y consigo abrazaría. / Y le tendría en sus brazos” (San Juan de la CRUZ, en José Luis Arangueren, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973, pp. 150-151). La misma imagen aparece en la declaración a la Canción 27, en la que el alma apoya su cuello sobre los brazos del amado: “Entrado se ha la esposa, es a saber, de todo lo temporal y de todo lo natural y de todas las afecciones y modos y maneras espirituales dejadas aparte y olvidadas todas las tentaciones, turbaciones, penas, solicitud y cuidados, transformada en este alto abrazo [...]” (San Juan de la CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, cit., p. 227).

⁸³⁶ Nos referimos a la Canción 17 del *Cantico espiritual*, donde la amada goza de los dones de Dios y afirma: “En la interior bodega / de mi amado bebí [...]” (*ivi*, p. 24), y al poema “Aunque es de noche”, en el que el monje escribe: “Sé que no puede ser cosa tan bella, / y que cielos y tierra beben de ella, / aunque es de noche” (*ivi*, p. 62).

⁸³⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Inscripciones*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 341.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 351.

⁸³⁹ Juan José RASTROLLO TORRES, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁴⁰ En “Las aguas” se lee: “[...] Larga / sed cumplida en el vaso, / en la unidad del agua. / Beber la luz, comer / el agua larga de la luz. / Los arenales. Ser / bebidos por las aguas” (Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 297).

cuencos pardos la ansiedad de la tierra”⁸⁴¹. De la misma manera, *Palmas sobre la losa fría* se cierra con la esperanza de encontrar la paz interior en la luminosidad eterna:

Pero tú quedas. La mañana
te ciñe, y gira sobre ti.

Bebemos luz. La claridad
es tu sentido, nuestra paz.

Dinos tu calma y tu silencio,
oh inmóvil oh vertiginosa.

Bebemos luz. El dios dormita.
Bebemos, dios de claridad⁸⁴².

En otro poema del mismo libro, “Para el acantilado”, el yo poético se identifica con un cuerpo desnudo en la noche: tirado en el suelo, su boca y su vientre, partes sensuales, entran en contacto con la tierra, lugar de nuestro origen y fin. El ser interroga su sombra, que es “lámpara en la oscuridad, antorcha / contra el sentido de la noche”⁸⁴³, imagen recuperada de *La llama de amor viva*⁸⁴⁴, donde el santo afirma que “las lámparas tienen dos propiedades, que son lucir y arder”⁸⁴⁵. El hecho de que el individuo pueda divisar su perfil en la penumbra significa que no se halla en las tinieblas más profundas, siempre hay un poco de luz: de esperanza. Por último, en “La capilla”, del libro *Inscripciones*, las piedras del santuario “[...] beben el sonido / de la música abierta que asciende interminable / Pilares, muros, nichos ocupados / por la suave armonía de las voces / en la tarde que muere mientras dura la música”⁸⁴⁶. Retomando la *Oda III-A Francisco de Salinas* de Fray Luis de León⁸⁴⁷, la música para Sánchez Robayna es otro modo de olvidarse de la caducidad y de la ignorancia del hombre y elevarse a la eternidad, llegando al entendimiento del equilibrio del cosmos⁸⁴⁸: “es una fuerza de incalculable poder

⁸⁴¹ *Ivi*, p. 276.

⁸⁴² *Ivi*, p. 253.

⁸⁴³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Palmas sobre la losa fría*, en *ivi*, pp. 225.

⁸⁴⁴ Nos referimos a los versos: “¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores, / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!” (San Juan de la CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, cit., p. 48.)

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 406.

⁸⁴⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Inscripciones*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., pp. 351-356.

⁸⁴⁷ Fray Luis de LEÓN, *Poesías del Maestro Fray Luis de León*, ed. de Ramón Fernández, Madrid, Madrid Imprenta Real, 1970, pp. 6-7.

⁸⁴⁸ Juan José RASTROLLO TORRES, *op. cit.*, p. 67.

espiritual”⁸⁴⁹. Se trata de sonidos celestes que aclaran y no confunden, de los secretos “Cánticos altos, como de voces en el cielo / por el aire delgado, sobre el cuerpo del mundo [...]”⁸⁵⁰. Las melodías producidas por autores como Thomas Tallis, a quien el escritor dedica un poema en *Sobre una piedra extrema*⁸⁵¹, y la música del universo se difunden y permiten llegar a la máxima visión, apaciguan el alma, superan los límites espaciotemporales.

Si, por una parte, hemos analizado imágenes de compenetración, por otra, hace falta subrayar que, en la obra del autor, hay un sentido de incertidumbre constante y en esta etapa se intensifica la decepción de la voz poética que nunca logra abandonar su condición terrenal y disfrutar del placer del conocimiento pleno, pues no entra en un estado de éxtasis, y por tanto permanece en busca de respuestas. En la armonía que percibe en su elevación hacia la luz se intercalan imágenes que expresan un sentimiento de impotencia frente a la falta de comprensión. En “Una hoguera, y el centro de la muerte”, de *Fuego blanco*, por ejemplo, se representa un pájaro que produce un “grito oscuro [...] en dos silencios, entre brumas”⁸⁵². La niebla junto a las pausas que se forman antes y después del sonido acentúan el enigma que permanece en el receptor de este “canto oscuro, incomprendible”⁸⁵³. El mismo fracaso se divisa en “Sobre una piedra extrema”, de la obra homónima⁸⁵⁴: en la tercera parte, se representa la devoción del sujeto lírico hacia la luz que ilumina el mundo y permite la visión, aunque los cardos con espinas y la tierra oscura y seca le recuerden su naturaleza humana. Los últimos versos representan el perfecto resumen del pensamiento de Sánchez Robayna: “[...] No se produce / lo visible sin luz, aunque la luz no baste”⁸⁵⁵. El mismo sentimiento de desengaño aparece en la décima parte de la composición, donde el camino hacia la comprensión es todo un espejismo:

⁸⁴⁹ Rafael-José DÍAZ, “La poesía como unificación (entrevista a Andrés Sánchez Robayna)”, *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, n. 31, 1995, p. 7.

⁸⁵⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una piedra extrema*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 335.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 325-326.

⁸⁵² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en *ivi*, p. 274.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una piedra extrema*, en *ivi*, pp. 328-344.

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 328.

X

No se produce
lo visible sin término.

¿Crear? Creer fue sólo
el primer espejismo. Más allá,
o antes, tal vez, de todo
espejismo, el saber.

Y antes
del saber, la pregunta,
camino de la noche, al pie de la ladera⁸⁵⁶.

El amor a todo tipo de saber, el anhelo de conocimiento y el fracaso en la comprensión de los secretos del cosmos acercan la obra de Sánchez Robayna a la de Sor Juana Inés de la Cruz, mujer extraordinaria que, desde su infancia, se caracteriza por cierta curiosidad acerca “de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella”, que pronto se transforma “en pasión intelectual”⁸⁵⁷: como declara Octavio Paz, “el *¿qué es?* y el *¿cómo es?* fueron preguntas que se repitió durante toda su vida”⁸⁵⁸. Sor Juana lucha contra las imposiciones de su época para dedicarse a la literatura y se convierte en una de las figuras literarias más importantes de la Nueva España, algo increíble puesto que el mundo del saber estaba en manos de los hombres⁸⁵⁹. En nuestra investigación, nos centramos en

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 332.

⁸⁵⁷ Si, por un lado, la monja confirma parte de los dogmas religiosos cristianos y desea conocer al Alto Ser, por otro, aparece también un amor a todo tipo de saber. Afirma Paz: “Con *Primer sueño* aparece una pasión nueva en la historia de nuestra poesía: el amor al saber. Me explico: la pasión, claro, no era nueva; lo nuevo fue que Sor Juana la convirtiese en un tema poético y que la presentase con la violencia y fatalidad del erotismo. Para ella la pasión intelectual no es menos fuerte que el amor a la gloria. La pasión intelectual – la razón– alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura. Y aquí surge otra y mayor diferencia con la tradición: si el conocimiento parece imposible, hay que burlar al hado y atreverse” (Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, España, Seix Barral, 1989, p. 504). En las palabras citadas, el estudioso mexicano se refiere a la figura de Faetón que aparece constantemente en la trayectoria creativa de Sor Juana Inés de la Cruz como símbolo de la osadía, del deseo de libertad y trasgresión de las reglas para llegar a las verdades del cosmos. Marie-Cécile Bénassy-Berling hace hincapié en la curiosidad intelectual insaciable de la monja, para quien “era una necesidad íntima acoger todas las ideas”. Como escribe la estudiosa: “Cada teoría nueva le ofrecía la oportunidad de hacer funcionar su cerebro desarrollándola. Según este esquema, la cantidad de obras religiosas de Sor Juana no es prueba de su fe de cristiana” (Marie-Cécile BÉNASSY-BERLING, “La religión de Sor Juana Inés de la Cruz” en Carmen Beatriz López-Portillo, coord., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica México, 1998, pp. 35-36).

⁸⁵⁸ Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, cit., p. 108.

⁸⁵⁹ Afirma Paz, refiriéndose a la sociedad mexicana de la época de Sor Juana Inés de la Cruz: “[...] solo una minoría de la población podía llamarse *culta*; quiero decir: solo una minoría tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad. [...] Rival de la Iglesia y de la Universidad, la corte era también un gran centro de irradiación estética y cultural. [...] Minoritaria, docta, académica, profundamente religiosa pero no en un sentido creador sino dogmático y, finalmente, hermética

*Primer Sueño*⁸⁶⁰, obra más representativa de la religiosa de la que el escritor canario revitaliza el estudio filológico de Pedro Álvarez de Lugo, crítico contemporáneo de la monja.

Tanto Sor Juana como Sánchez Robayna reproducen el paisaje observado combinando la realidad con símbolos religiosos, y jugando con los cuatro elementos siempre presentes en sus composiciones. Las imágenes se suceden en una lenta progresión y guían al ser en su camino hacia un conocimiento que parece no llegar nunca a su plenitud; en la obra de la religiosa, después de elevarse a la cumbre de la comprensión el alma ve una luz cegadora, se espanta, no sigue su camino y se despierta sin respuestas; como afirma Paz: “el poema es el relato de una visión espiritual que termina en una no-visión”⁸⁶¹. Juliana González habla de “aprehensión de lo inaprehensible”⁸⁶²; según la estudiosa, “lo que fracasa es el entendimiento, no la visión o la aprehensión originaria, el saber inherente al *thauma* mismo”⁸⁶³.

En esta etapa, Sánchez Robayna recupera de la monja numerosas imágenes para expresar el deseo de conocimiento y el fracaso: las principales son la de Atlas, el volcán y la Torre de Babel. La primera se observa en “Escrito en Provenza”, de *Tríptico, plaquette* que se publica entre *La Roca y Palmas sobre la losa fría*, donde el poeta canario propone un sagaz juego de palabras, cita los versos “Eu son Arnautz qu’amas l’aura / E chatz la lebre ab lo bou / E nadi contra suberna”, de Arnaut Daniel, uno de los mayores trovadores provenzales⁸⁶⁴, y recupera el mensaje enviado por la monja en los versos: “¿cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera, / cuyo terrible

y aristocrática, la literatura novohispana fue escrita por hombres y leída por ellos. [...] De ahí que sea realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: sor Juana Inés de la Cruz. [...] Ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego” (*ivi*, pp. 68-69).

⁸⁶⁰ Haciendo referencia al título de la composición, Paz subraya que, en la *Respuesta* (1690), Sor Juana Inés de la Cruz titula el poema *El sueño*, mientras que en la edición de 1692 se lee: *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Aunque el estudioso reconoce una enorme diferencia entre *Primer Sueño* y las dos *Soledades* de Góngora, supone que la autora, inspirándose en el poeta cordobés, había pensado escribir su continuación (*ivi*, p. 469).

⁸⁶¹ *Ivi*, p. 482.

⁸⁶² Juliana GONZÁLEZ, “Sor Juana y la docta ignorancia” en Carmen Beatriz López-Portillo, coord., *op. cit.*, pp. 42-43.

⁸⁶³ *Ibidem*.

⁸⁶⁴ Jean BOUTIÈRE, Alexander HERMAN SCHUTZ e Irénée Marcel CLUZEL, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A. G. Nizet, 1964, p. 59.

incomportable peso [...] de Atlante a las espaldas agobiara, / [...] y el que fue de la esfera / bastante contrapeso, / pesada menos, menos ponderosa / su máquina juzgara, que la empresa / de investigar a la naturaleza?”⁸⁶⁵. Escribe Sánchez Robayna:

[...] III

Viajé hasta el
oro hasta el
origen
nauta
desde la
línea bajo Atlas ar-
nauta de
Arnaut
nadé contra
suberna
subí hasta el
aura

IV

Lugar de
nacimiento
el
origen
piedra
inaugural [...]”⁸⁶⁶.

Para llegar hacia el oro, el origen, el aura que deslumbra el secreto de la palabra, el poeta tiene que viajar contra corriente y pasar bajo el titán que sostiene el cielo sobre sus hombros, metáfora del peso que sufre el vate mientras investiga los misterios del cosmos sin llegar a una respuesta.

Por lo que concierne a la imagen del volcán, Sor Juana Inés de la Cruz describe una abertura en la tierra que “intima al cielo guerra”⁸⁶⁷. El viento y el sol desatan las nubes que ciñen el cráter dejándolo sin protección. En “Las primeras lluvias” de *Fuego blanco*, el aire no sopla contra el celaje sino contra la grava y, junto a la lluvia, dibuja signos

⁸⁶⁵ Sor Juana Inés de la CRUZ, *Poesía lírica*, ed. de Juan Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 294-295.

⁸⁶⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Tríptico*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 190.

⁸⁶⁷ Sor Juana Inés de la CRUZ, *op. cit.*, p. 280.

lejanos en el tiempo desconocidos al hombre incapaz de leer los mensajes del cosmos⁸⁶⁸. En su análisis del poema, Javier Gómez-Martínez hace hincapié en el hecho de que el deseo incesante de descifrar los símbolos de la naturaleza “no corresponde a un impulso de asimilar o interiorizar el espacio, ni a un intento de apropiación o subjetivación, sino exclusivamente a un afán de conocimiento”⁸⁶⁹:

La tierra de que hablo, hacia noviembre,
conoce el viento. Llega, desde el este,
hasta los arenales como un ave sedienta,
sopla las aguas negras. [...]

Dibujará en la grava algún signo remoto,
y verá casi al alba las huellas del fragor
sobre los restos del volcán, el naufragio nocturno.
Será un signo de nuestra vida, un eco,
ya inerte, de la tromba del cielo, que ignoramos,
querré leer en él, y será como unir,
nuevamente, las hojas reseca para un fuego. [...]

contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,
podrá decir el signo, en la ignorancia [...] ⁸⁷⁰.

“Obediencia-El volcán”, de *Sobre una piedra extrema*, en cambio, expresa el recorrido para llegar a la comprensión: la voz poética cuenta su camino hacia el cráter, traspasa los típicos círculos de piedra canarios y describe los paisajes locales. Por un lado, el volcán se define como una pirámide cuyas rampas permiten llegar al cielo y, por otro, como una fuerza de la que depende la existencia humana en el círculo continuo de vida y muerte⁸⁷¹.

Las últimas imágenes de ascensión y fracaso que analizamos en nuestro trabajo son la de las Pirámides de Menfis⁸⁷² y la Torre de Babel⁸⁷³. En el primer caso, según afirma Sabat de Rivers⁸⁷⁴, en *Primer Sueño* los poliedros egipcios son unos elementos ambiguos,

⁸⁶⁸ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 277.

⁸⁶⁹ Javier GÓMEZ-MARTÍNEZ, “La escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 9-10, 2012, pp. 179.

⁸⁷⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 277.

⁸⁷¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Sobre una piedra extrema*, en *ivi*, pp. 313-316.

⁸⁷² Sor Juana Inés de la CRUZ, *op. cit.*, pp. 281-282.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 283.

⁸⁷⁴ Georgina SABAT DE RIVERS, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, en-línea <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn87m1>> [14/02/2021].

ya que, por una parte, tienen la misma forma de la llama que aspira alcanzar a Dios y, por otra, sobrepasan las capacidades visuales de los seres humanos, quienes no logran ni avistar las puntas ni encontrar reparo del calor del sol. En el segundo caso, en cambio, refiriéndose expresamente y de forma innovadora⁸⁷⁵ a la confusión entre los idiomas, Sor Juana emplea dos adjetivos significativos: la torre es “altiva” y “blasfema”. En el libro de la Génesis se lee que, sobrepasando la voluntad de Dios, los hombres hasta aquel momento acomunados por el mismo idioma erigieron la estructura para llegar al cielo. Para impedir esta acción, el Creador multiplicó las lenguas con el fin de que los seres no se entendiesen entre sí y acabasen con su construcción⁸⁷⁶. El adjetivo “altiva” se refiere tanto a la forma geométrica de la torre como al acto de los seres humanos, quienes, soberbios y blasfemos, se opusieron al deseo del Ser Supremo causando el primer fenómeno de incompreensión interlingüística de la historia⁸⁷⁷. En “El resplandor”, de *Fuego blanco*, Sánchez Robayna junta estas dos imágenes y evoca un templo antiguo cuyas inscripciones son difíciles de descifrar:

Allá estaban las torres sombrías, las escalinatas que llegaban hasta la cúspide truncada en cuyo interior dormían los siglos de los dibujos y de las inscripciones, los plumajes alzados en la celebración terrestre.
Sobre la piedra henchida dormía el dios [...].
De pie, ante las paredes interiores sobre la que caía una leve luz de mármol, inmóviles, permanecíamos en un silencio sólo roto por el canto de un pájaro invisible⁸⁷⁸.

Solamente en la sexta parte de la composición el yo lírico nos dice la verdad: la pirámide truncada con sus torres de sombra era “[...] aquella construcción que se alzaba entre la tierra y el cielo como imposible lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua de dios”⁸⁷⁹.

⁸⁷⁵ En su libro *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Georgina Sabat de Rivers enseña como autores como Luis de Góngora, Bartolomé L. de Argensola, Jacinto Polo de Medina y Trillo emplean la imagen de la torre de Babel sin referirse explícitamente a la confusión interlingüística (*ivi*, s.p.).

⁸⁷⁶ *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, trad. de G. Diodati, Nuova York, Società Biblica Americana, 1910, 11: 1-9.

⁸⁷⁷ Roman JAKOBSON, *Selected writings II. World and Language*, The Hague, Mouton & Co, 1971, p. 262.

⁸⁷⁸ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Fuego blanco*, en Id., *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, cit., p. 281.

⁸⁷⁹ *Ivi*, p. 283.

4.5. TERCERA ETAPA: *EL LIBRO, TRAS LA DUNA, LA SOMBRA Y LA APARIENCIA, POR EL GRAN MAR*

En sus últimas obras, Sánchez Robayna propone un nuevo tipo de indagación de los misterios del cosmos que procede de su experiencia vivencial y en la que la meditación sobre el espacio, central en la primera etapa, se amalgama con el deseo de superar los límites temporales de la segunda⁸⁸⁰; al mismo tiempo, introduce una reflexión sobre la maldad del género humano y su decadencia en los últimos siglos. Si en las primeras dos etapas la poesía del autor canario se caracteriza por un yo poético impersonal, en la tercera el escritor introduce el elemento biográfico y explicita por primera vez su disconformidad con la realidad postmoderna en la que se halla, mediante una voz poética intimista; como afirma Claude Le Bigot:

[...] las leyes que rigen la construcción del paisaje no obedecen a un realismo exiguo sino más bien a una percepción sensible y afectiva del mundo. [...] El paisaje tal como lo imagina el poeta no releva de la *mimesis* sino de la *poiesis*: no reproduce un paisaje exterior, sino que pone a su lector ante una visión original, asociando las emociones que aquél ocasiona y las significaciones que genera⁸⁸¹.

En las composiciones de carácter contemplativo, el poeta inserta numerosas referencias a los lugares visitados durante sus viajes y se centra en la excepcionalidad de la sensibilidad insular⁸⁸², tema que culmina en el estudio *Cuaderno de las islas*, que, publicado al año siguiente de *La sombra y la apariencia*, es fundamental para su interpretación. En el poemario, el autor penetra en la belleza y en el dolor de Cuba y

⁸⁸⁰ Cfr. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, en Eloy J. Rubio Carro, *op. cit.*, s.p.

⁸⁸¹ Claude LE BIGOT, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁸² Distintos estudiosos han comparado la teoría insular de Sánchez Robayna con la teología insular de Lezama Lima (Jaume PONT, “La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna”, *cit.*, pp. 12-14; Gustavo GUERRERO, “Andrés Sánchez Robayna, latitudes americanas”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 175-177, etc.). En una carta a Arthur Terry, el autor canario no niega el hecho de que su teoría fue impulsada por las observaciones de Lezama Lima, aunque reconoce notables diferencias: “Aunque la idea parte de Lezama Lima, mi experiencia de la insularidad no es (no puede ser) idéntica a la del poeta cubano. En mis cosas hay, me parece, una ‘pulsión del espacio’ diferente, una distinta experiencia de la fisicidad [...]. En lo que coincido plenamente con Lezama es en la raíz mítica de la experiencia de lo insular; pero sospecho que es la raíz de lo poético mismo” (en Arthur TERRY, *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de publicación e intercambio científico, 2002, p. 87). Si Lezama Lima en *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (en *Obras completas*, tomo II, México, Aguilar, 1977 pp. 44-64) hace hincapié en el carácter extraordinario de los isleños subrayando las diferencias con los que viven en tierra firme, Sánchez Robayna se concentra en el poder evocador del lugar en las personas, sin distinciones: contemplada tanto desde su interior como de su exterior, la isla es el lugar capaz de despertar la sensibilidad del género humano en su totalidad.

devuelve su esencia mítica a los archipiélagos griegos; en las últimas décadas, estas tierras se han convertido en atracciones turísticas pobladas por “caminantes ávidos por playas bajo el sol”⁸⁸³ y han perdido su poder simbólico. Para el autor, las islas son un espacio otro encantador⁸⁸⁴, aunque no utópico⁸⁸⁵, que le permite superar sus límites y entrar en contacto con la “armonía del mundo”⁸⁸⁶. Rodeadas por el mar, simbolizan “el nacimiento y la extinción”⁸⁸⁷, son el microcosmo de la pureza, tranquilidad y epifanía, son la luz que salva al ser de las sombras de la postmodernidad:

Todas viven aún, las madres de los héroes, las islas,
leíste, y los signos, las aguas,
los olivos solares, el ocaso
en la caldera hundida,
se abrieron a tus ojos como
una constancia: la presencia
pura. Mira las islas
del espino y la higuera
incendiada, míralas perdurar
como una ofrenda al sol,
la duración de la belleza en el puño solar
y en la llama nocturna, la tormenta inferior,
que en la tierra desnuda te ha entregado,
por un instante, la belleza que nos destruye⁸⁸⁸.

El espacio insular es la encarnación de la palabra poética y de todo tipo de expresión creativa que produce el descubrimiento tangible. Si en los libros anteriores el yo lírico no llega al conocimiento total en su intento de compenetración en la eternidad, en esta última etapa acepta su naturaleza terrenal y llega a momentos de plenitud a través de la poesía y de toda arte, privilegiando la meditación sobre el poder trascendental de la pintura que se hace palpable en los libros donde los textos del autor canario se alternan con las obras de Antoni Tàpies, José Manuel Broto y José María Sicilia. Para Sánchez Robayna, tanto el poeta como el pintor superan en sus obras los límites de la apariencia, desvelan la esencia del mundo real e involucran al receptor en el proceso creativo:

⁸⁸³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra y la apariencia*, cit., p. 25.

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 225.

⁸⁸⁵ Sánchez Robayna no retoma el tema de la isla como ‘espacio otro’ de la tradición del relato de viaje utópico. En sus composiciones, la isla no es un lugar idílico en el que refugiarse, sino un medio para alcanzar el conocimiento y desarrollar el espíritu crítico.

⁸⁸⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra y la apariencia*, cit., p. 25.

⁸⁸⁷ *Ivi*, p. 135.

⁸⁸⁸ *Ivi*, p. 103.

Como el pintor que pinta tan sólo lo que ve,
pero pinta también el ser entre las cosas,
es decir, atraviesa lo visible
por encima de todas las formas que limitan
la visión, y se entrega, y lo invisible, entonces,
muestra su realidad, del mismo modo
unas pobres palabras, en su solo latido,
traspasan la materia del mundo, y en nosotros
el mundo reaparece, y el decir es un acto,
una forma dispar de la contemplación
y de la acción, y en el decir miramos
y tocamos un cuerpo desnudo, lo abrazamos
con palabras que funden lo oculto y lo visible
y en la unidad anudan oscuridad y luz⁸⁸⁹.

La palabra poética ya no es únicamente un medio de indagación filosófico para llegar a imposibles verdades extraterrenales, sino también un arte humana que permite reflexionar sobre la actualidad y despertar el espíritu crítico perdido en la sociedad contemporánea. En *El libro, tras la duna*, el autor describe los horrores del nazismo y de la guerra⁸⁹⁰; los crímenes del régimen franquista y el dolor de los exiliados “de una patria usurpada / hecha de mutaciones y de muerte”⁸⁹¹; la transición a una nueva época⁸⁹² en la que la brutalidad humana persiste y prolifera bajo nuevas formas. En *La sombra y la apariencia*, el poeta recuerda actos de violencia más recientes, como el asesinato de la activista estadounidense Rachel Corrie y el atentado del 11 de marzo en Madrid: a pesar del paso de las décadas, la cuestión político-religiosa sigue siendo causa de muerte y no de unión. En el primer homenaje, se representa la crueldad con la que el ejército israelí trata el cuerpo de la joven que era claridad entre tantas sombras: “la excavadora lo abatió en el surco / de la impiedad sobre la tierra roja. // bajo el metal del odio atravesaste / la luz”⁸⁹³; en “Madrid para una elegía”, Sánchez Robayna describe un dolor que es difícil de expresar con palabras y que se revela a través de la conmixtión entre los versos del poeta canario y el dibujo de Antoni Tàpies:

⁸⁸⁹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Por el gran mar*, cit., p. 29.

⁸⁹⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, cit., pp. 101-104.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 131.

⁸⁹² *Ivi*, pp. 129-130.

⁸⁹³ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *La sombra y la apariencia*, cit., p. 51.

MADRID, PARA UNA ELEGÍA



Dibujo de Antoni TÀPIES, en Andrés Sánchez Robayna, *Sobre una confidencia del mar griego*, cit., p. 65

Ogne lingua per certo verria meno...
Inferno, XXVIII, 4

Pasan trenes en marzo atestados de lágrimas,
palabras o susurros bajo un cielo dormido,
mejillas presurosas que de pronto se tornan
amasijo de hierros en el alba.

Claridad de la sangre. En el crepúsculo
se juntaron los rostros silenciosos.
En todos los paraguas del dolor resonaba
la piedad de la lluvia⁸⁹⁴.

Como demuestra Candelas Gala, la obra del autor catalán se puede interpretar de distintas maneras: la investigadora considera la palma como una fotografía de rayos X que revela “una ruta para indagar en su posible sentido más allá de la visión”⁸⁹⁵; Sánchez Robayna, en cambio, piensa que el dibujo de Tàpies evoca “el símbolo de las ‘manos inocentes’ con el que en muchas manifestaciones se protestó en España”⁸⁹⁶. A nuestro juicio, la mano sin dedos representa las identidades mutiladas de las víctimas, imagen reforzada por el epígrafe del canto XVIII de Dante que expresa el fracaso del lenguaje⁸⁹⁷, y al mismo tiempo evoca en la mente del lector los cuerpos de los sembradores de la discordia –entre los que el florentino coloca a Mahoma– despedazados ferozmente por el diablo con su espada. Se crea una analogía entre los culpables dantescos y los civiles inocentes de Madrid que enfatiza la injusticia de lo ocurrido.

Para Sánchez Robayna, la maldad es intrínseca al género humano⁸⁹⁸ y la memoria es una forma de luz, esencial para no repetir los mismos errores y no caer en la

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 63.

⁸⁹⁵ Candelas GALA, “Correspondencias, confidencias y contrapuntos. Andrés Sánchez Robayna y Antoni Tàpies”, *Bulletin hispanique*, vol. 116, n. 1, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2014, pp. 423-424.

⁸⁹⁶ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *apud: ibidem*.

⁸⁹⁷ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, cit., p.181.

⁸⁹⁸ Escribe el autor en el poema XL de *El libro, tras la duna*: “«El libro del hombre es el libro del mal», / leíste. ¿Cómo asentir? ¿Cómo reconocer / en la sangre del hombre la semilla / de la desolación, de todo daño? // Recorre el lobo la planicie helada / y en su jadeo no hay conciencia. Dime, / sangre del ser, por qué en las venas / una cárcel se forma, no visible. // Recorre el hombre la llanura, y cree / ser libre. Allí se encuentra con el lobo. / Sobre hielos hostiles, / en su fosca mirada se contempla” (*ivi*, p. 105).

deshumanización. En un mundo que se desarrolla cada vez más rápidamente, donde la gente está más interesada en el progreso que en el pasado, elemento esencial de la identidad tanto individual como grupal⁸⁹⁹, el poeta decide detenerse y emprender un viaje por sus recuerdos para consolidar su personalidad, conocerse mejor a sí mismo y comprender el mundo en que se halla.

En *El libro, tras la duna*, Sánchez Robayna rememora la pureza de la infancia, época en la que el cuerpo es uno con la naturaleza y habita “en las torres del sol”⁹⁰⁰, y describe el paso a la adolescencia, período en que aparece la “nube del no saber”, símbolo que procede del tratado místico *The Cloud of Unknowing*, de un autor anónimo inglés del siglo XIV, y que atraviesa toda su vida⁹⁰¹. “Pasado el tiempo de canicas”, nace en el poeta la conciencia de no saber; Sánchez Robayna empieza a reflexionar sobre la caducidad de los seres⁹⁰², siente sus primeras pulsiones amorosas⁹⁰³, descubre la complejidad del mundo y recibe la “llamada oscura” de la poesía:

Una tarde,
de vuelta del colegio, un compañero,
inteligente y hosco, y a quien todos
veían muy oscuro y enigmático,
puso un libro en mis manos. Y eran versos
(no los primeros, pero sí
los que llegaron en conciencia pura)
que leí y releí como adherido,
de pronto, al ser. Y el ser estaba unido
al mundo, se diría,
sólo por un ramaje en la pared
de un abismo, un ramaje que agarraba
con firmeza, unas ramas salvadoras.
Y no gritaba, sino que decía
y decía y decía, sólo eso,
piedra prístina y última, infundada ventura,
pura yema infantil
innumerable, madre,

⁸⁹⁹ Lombardi Satriani afirma: “La vida es posible gracias a la memoria; la memoria garantiza la permanencia de la identidad individual y colectiva, en su nombre se puede dar sentido a las acciones, fundar la vida y a través de la repetición volver a fundarla simbólicamente cuando existe el riesgo de una pérdida definitiva” (Luigi Maria LOMBARDI SATRIANI, “La parola e l’oblio”, trad. nuestra, en L. Bottani, ed., *Memoria, cultura e differenza*, Vercelli, Mercurio, 2003, p. 67).

⁹⁰⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, cit., p. 39.

⁹⁰¹ Marie-Claire ZIMMERMANN, “Figuras y ritos de la voz poética en *El libro, tras la duna*”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, p. 126.

⁹⁰² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *El libro, tras la duna*, cit., pp. 45-48.

⁹⁰³ *Ivi*, pp. 65-66.

y yo supe de pronto que el lenguaje
era el nombre de aquellas ramas vivas,
el otro nombre de la salvación
encima del abismo, una llamada
oscura. Y quise sólo, entonces,
escuchar esa lengua, despertarla
en el silencio del abismo fijo.
Y así, la noche,
el autobús que me llevaba a casa,
las palabras que vi como tomadas
por manos que sangraban, empezaron
a incendiarse en mi boca⁹⁰⁴.

De los recuerdos de su juventud, el poeta pasa a los de la edad adulta: describe los años universitarios en Barcelona, ciudad postcapitalista por excelencia donde los “autobuses / vertiginosos [...] desplazan hojas / de otoño, levantadas / y arrastradas [...] iguales / a las generaciones de los hombres”⁹⁰⁵; rememora el primer encuentro con su mujer⁹⁰⁶, la evolución de la relación y el deseo de levantar una casa “junto al mar de las islas, [...] en los médanos”, lejos de “la hipócrita ley y el orden sordo [...] / de fétidos preceptos, de vanidad y caos”⁹⁰⁷.

El tema del amor como vía de escape de los males contemporáneos culmina en *Por el gran mar*, libro dedicado a la esposa fallecida que cierra el viaje introspectivo del poeta. El paisaje físico y sonoro ya no es solo un medio para llegar a las verdades del cosmos, de la vida y de la muerte, como en las primeras obras, sino que estimula el recuerdo y transporta al escritor a la dimensión de la presencia que palia el sufrimiento reduciendo la ausencia⁹⁰⁸. Como afirma Umberto Eco, las prácticas mnemotécnicas que empleamos cotidianamente, de forma consciente o inconsciente, son artificios semióticos y “es propio de una semiótica permitir actualizar la respuesta [...] una semiótica es por definición un mecanismo de actualización en la mente [...]”⁹⁰⁹. La fuerza del sentimiento trasciende los límites terrenales: la mujer permanece viva en el sonido de las campanas⁹¹⁰, en los “brillos

⁹⁰⁴ *Ivi*, p. 60.

⁹⁰⁵ *Ivi*, p. 77.

⁹⁰⁶ *Ivi*, p. 109.

⁹⁰⁷ *Ivi*, pp. 119-120.

⁹⁰⁸ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Por el gran mar*, cit., p. 18.

⁹⁰⁹ ECO, Umberto, “*Ars oblivionalis*. Sulla difficoltà di costruire un’*Ars oblivionalis*”, *Kos*, n. 3, 1987, pp. 40-53.

⁹¹⁰ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, *Por el gran mar*, cit., pp. 33-35.

del sol sobre las aguas”⁹¹¹, en las nubes que “trazan fieles” su “rostro bajo el cielo”⁹¹². Sánchez Robayna cierra su último libro con el verso “que ya sólo amar es mi ejercicio”, de San Juan de la Cruz⁹¹³. Por un lado, el poeta expresa su deseo de entregarse totalmente a su esposa de la misma manera que la amada del *Cantico espiritual* se ofrece a Dios; por otro, al final de su viaje por el carril de la memoria, conoce su destino: Sánchez Robayna seguirá viviendo para la poesía, que, cuando encuentra la dimensión del recuerdo, es una forma de amor hacia sí mismo y los demás, es la única vía de salvación de la degradación de la postmodernidad.

⁹¹¹ *Ivi*, p. 67.

⁹¹² *Ivi*, p. 71.

⁹¹³ San Juan de la CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, cit., p. 85.

5. LUIS GARCÍA MONTERO

“No me acostumbro a ser inexistente”⁹¹⁴

5.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA DE LUIS GARCÍA MONTERO

Después de publicar su primera obra de filiación vanguardista en 1980, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, y de licenciarse en Filosofía y Letras por la Universidad de Granada, en 1981 Luis García Montero (Granada, 1958) empieza a trabajar como profesor asociado en dicha institución –donde hoy es catedrático de Literatura Española– y, en 1985, se doctora con una tesis sobre la obra de Rafael Alberti, poeta, maestro y amigo que tiene un papel fundamental en la educación del granadino⁹¹⁵. Afirma García Montero:

Para mí era un mito. El autor de *Sobre los ángeles*, el amigo de García Lorca, el poeta del exilio... pero se bajó del altar donde yo lo tenía y se convirtió en un amigo. Su legado tenía que ver con sus libros, pero también con su forma de ser. Hoy, al cumplir años, descubro algunas de las cosas que, sin darme cuenta, aprendí de Rafael Alberti. Respeto mucho a los jóvenes e intento aprender mucho de ellos y eso creo que lo aprendí porque Alberti respetaba mucho a sus amigos jóvenes⁹¹⁶.

Alberti es una figura imprescindible para consolidar la otra sentimentalidad: en 1982, los jóvenes poetas celebran la vuelta del gaditano a Granada; García Montero y Javier Egea organizan en el bar La Tertulia un evento público y, junto con Álvaro Salvador y Antonio Sánchez Trigueros, firman el *Manifiesto albertista* que dedican a su maestro poético y político⁹¹⁷. Como demuestra atinadamente Calabrese, en este texto es evidente

⁹¹⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *La intimidación de la serpiente*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, prólogo de José-Carlos Mainer, epílogo de Antonio Jiménez Millán, Barcelona, Austral, 2018, p. 506.

⁹¹⁵ INSTITUTO CERVANTES, *Luis García Montero. Biografía*, 11 de abril de 2019, en línea <https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_montero_luis.htm> [01/11/2020].

⁹¹⁶ Luis GARCÍA MONTERO, en Nacho Hontoria, “Luis García Montero: «Me gustan las palabras vejez y madurez, no hay que ser un adolescente eterno»” [entrevista], *Uppers*, 14 septiembre 2019, en línea <https://www.uppers.es/cultura-y-entretenimiento/lectura/luis-garcia-montero-director-cervantes-vejez-madurez-adolescente_18_2816895173.html> [31/07/2020].

⁹¹⁷ En “Las lecciones de Rafael Alberti”, García Montero recuerda lo ocurrido: “Javier Egea y yo leímos el ‘Manifiesto Albertista’, siguiendo el modelo de un discurso al alimón que Pablo Neruda y Federico García Lorca habían pronunciado en Buenos Aires como homenaje a Rubén Darío. Mezclamos los neologismos y los juegos de vocabulario propios de la poesía festiva de Rafael con la fuerza satírica de Javier Egea para darle la bienvenida definitiva a Granada, al tiempo que defendíamos una poesía feliz de divertirse con la tradición y orgullosa al comprometerse con los debates históricos y estéticos de su época. A Rafael le gustó

que a los poetas de la otra sentimentalidad les interesa recuperar la propuesta política de Alberti que surge del cuestionamiento del yo poético: el gaditano rompe la barrera burguesa entre la esfera pública y la privada a través de una voz lírica que se expresa mediante un lenguaje familiar y al mismo tiempo social⁹¹⁸.

Al contrario de los otros de la época, la otra sentimentalidad se autodefine como un movimiento compacto⁹¹⁹, caracterizado por “una conciencia de las implicaciones entre literatura e ideología (en la que tuvo mucho que ver la relación con Juan Carlos Rodríguez)”⁹²⁰, que planea “un retorno al contenido humano y va en busca de un público lector perdido –que se ha sentido alienado por el gran elitismo de la generación literaria inmediatamente anterior–, así como de un ciudadano desorientado –por el ambiente político-histórico de la transición [...]”⁹²¹. Los jóvenes granadinos se percatan de los cambios socioeconómicos que se producen en las últimas décadas del siglo pasado, reconocen la fractura entre la poesía y la sociedad, y proponen un nuevo tipo de escritura que empuja a la búsqueda de una nueva moral; como afirma García Montero, la poesía es “la defensa de una consideración determinada de la literatura en la realidad, una toma de conciencia del lugar que las letras deben ocupar en la sociedad venidera”⁹²². Iravedra resume magistralmente los postulados de la otra sentimentalidad y escribe:

A través de la interpretación de la ideología, del análisis distanciado de los sentimientos como construcción histórica, el proyecto de la otra sentimentalidad es, finalmente, hacer de la poesía un conjunto de palabras capaz de otorgarnos otra conciencia moral, “exterior a la disciplina burguesa de la vida” y en consecuencia, una situación vital más habitable, desde la convicción de que, en efecto, la historia y la poesía se pueden transformar [...]”⁹²³.

su *Manifiesto*, salió espontáneamente al escenario para cerrar el acto con un fragmento disparatado y onomatopéyico de *La pájara pinta*, y desde entonces se sintió muy unido, humana y literariamente, al grupo albertiano de Granada que formábamos Javier, Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora y yo” (Luis GARCÍA MONTERO, “Las lecciones de Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 719, mayo 2010, p. 33).

⁹¹⁸ Giuliana CALABRESE, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁹¹⁹ José Luis GARCÍA MARTÍN, *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología*, cit., p. 111.

⁹²⁰ Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, cit., p. 11.

⁹²¹ Diana CULLELL, “Versiones postmodernas de *compromiso* en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 43, 2009, en línea <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/verposm.html>> [25 de julio de 2020].

⁹²² Luis GARCÍA MONTERO, *Agua territorial*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 64.

⁹²³ Araceli IRAVEDRA, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, cit., p. 27.

Con el paso de los años, los ideales marxistas dejan espacio al desencanto político y la poesía del grupo andaluz converge o desemboca en la “poesía de la experiencia”⁹²⁴, término que procede del ensayo *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* de Robert Langbaum⁹²⁵. Los llamados poetas de la experiencia tienen acceso a este texto gracias a las reflexiones en torno al mismo de Jaime Gil de Biedma, autor de gran predicamento entre los experienciales⁹²⁶ que reelabora la teorización del crítico estadounidense e introduce la idea de la poesía como simulación de una experiencia afectiva⁹²⁷.

Pese a la dificultad de la sistematización de las múltiples líneas realistas cultivadas en las últimas décadas del siglo pasado, es posible distinguir unos rasgos comunes en la poética de los autores experienciales, que han sido resumidos por García Martín en el volumen *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*⁹²⁸. El crítico extremeño define la poesía de la experiencia como una forma lírica figurativa orientada a la actualidad donde abunda el poema hablado, el monólogo dramático, la mezcla del verso clásico con el lenguaje coloquial, el autobiografismo artificioso que encuentra sus raíces en la poética de la otra sentimentalidad, y la confesión irónica que permite entender el complejo mundo postmoderno. Iravedra profundiza en estos aspectos

⁹²⁴ En su trabajo *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Francisco Díaz de Castro recuerda que la creación en 1985 de la colección Maillot Amarillo, dirigida por Juan Vida, Juan Manuel Azpitarte y Luis García Montero, “vino a significar –y no solo eso– la apertura de la otra sentimentalidad a otras poéticas de la experiencia, tanto en castellano –Felipe Benítez Reyes, en primer lugar, Rafael Juárez, Javier Salvago, Justo Navarro, Fanny Rubio, José Ramon Ripoll, Francisco Bejarano, José Carlos Rosales, Vicente Gallego, Carlos Marzal, etc.– como en catalán –Álex Susanna, Joan Margarit, Pere Rovira– o en gallego –Ramiro Fonte, la antología *Los caminos de la voz*, realizada por Luciano Rodríguez” (Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, cit., p. 16).

⁹²⁵ Robert Woodrow LANGBAUM, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Norton, 1963.

⁹²⁶ En *Poesía de la experiencia*, además de Gil de Biedma, Araceli Iravedra considera a Manuel Machado, Luis Cernuda, Francisco Brines o Ángel González, T. S. Eliot, W. H. Auden, Stephen Spender, Philip A. Larkin, Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa como referentes primarios, y detecta unos secundarios “que operan singularizando a distintos grupos, poetas o vertientes experienciales”. Los autores de la otra sentimentalidad se inspiran en Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Antonio Machado; los poetas simbolistas, como Andrés Trapiello y Luis Muñoz, retoman la técnica de la primera etapa creativa de Antonio Machado y leen a poetas franceses como Mallarmé, Verlaine, Laforgue y Corbière; Jon Juaristi se nutre de la “imagería noventayochista antoniomachadiana y unamuniana” y de la obra de Gabriel Aresti y Blas de Otero; los poetas relacionados con la editorial *Renacimiento* siguen las enseñanzas de Bécquer y de Manuel Machado; por último, algunos experienciales retoman los textos de Campoamor (Araceli IRAVEDRA VALEA, “Palabras de familia gastadas tibiamente (notas para la historia de un paradigma lírico)”, en Id., ed., *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007, pp. 102-106).

⁹²⁷ *Ivi*, pp. 29-35.

⁹²⁸ José Luis GARCÍA MARTÍN, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, cit., pp. 208-227.

y hace hincapié en el concepto de “pacto realista” propuesto por Jon Juaristi⁹²⁹. En los textos experienciales se juega con la representación y la verosimilitud mediante un yo poético normal que recrea la realidad urbana contemporánea, y se genera cierta colaboración entre el autor y el receptor: “el poeta postula la despersonalización de la experiencia, que el lector hará suya tras extraer de la anécdota su contenido universal”⁹³⁰. En una entrevista de Luis Bagué Quílez, García Montero explica este rasgo de su poética, y afirma:

yo me trato a mí mismo en el poema como un personaje literario. Eso no significa que lo que cuente sea mentira, sino que lo cuento de una manera que utiliza la ficción para que no sólo me sirva a mí, o a mis amigos, o a mi mujer, o al que me conoce, sino al lector en general. En ese sentido, decido lo que conviene contar y lo que conviene callar no por una cuestión de sinceridad, sino por exigencias literarias: decido lo que puede entorpecer la comprensión de lo que yo quiero o aquello que puede ayudar a mi personaje literario a representar un tiempo o una época. Porque cuando yo hablo de mi infancia, o de mi madre, o de mi padre, no solo quiero dejar testimonio de mi infancia, o de mi madre, o de mi padre, sino de un tiempo histórico de España [...] Eso hace que mi biografía se intente modelar para que sea, por una parte, iluminación de un tiempo, y, por otra parte, iluminación general de las relaciones humanas⁹³¹.

Para el granadino, la poesía no es exclusivamente una representación de la belleza artística, sino que, como recuerda Julio Neira⁹³², es una forma de investigación en la conciencia que se refleja en la imagen del lector ideal; un concepto explicitado en *Completamente viernes*, donde leemos:

[...] La poesía es la voz del que se sabe
vivo y mortal, lo dice Blas de Otero,
y en conclusión, señores, el poema
no nace del esfuerzo de hablar solo,
es la necesidad de estarle hablando
a una silla vacía⁹³³.

⁹²⁹Jon JUARISTI, *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 103-107.

⁹³⁰ Araceli IRAVEDRA, “Palabras de familia gastadas tibiamente (notas para la historia de un paradigma lírico)”, cit., p. 47.

⁹³¹ Luis GARCÍA MONTERO en Luis Bagué Quílez, “‘Las manos en la tierra’. Entrevista a Luis García Montero”, *Monteagudo*, n. 13, 2008, p. 75.

⁹³² Julio NEIRA, “El lector fiel de Vista cansada”, en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 2285-286.

⁹³³ Luis GARCÍA MONTERO, *Completamente viernes* [1998], en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 390.

García Montero critica a los que, en la línea del arte por el arte, “se alejan de la referencia al mundo sensible para crear universos alternativos”⁹³⁴ basados en el esteticismo y en la pureza:

Yo sé que otros poetas
se visten de poeta,
van a las oficinas del silencio,
administran los bancos del fulgor,
calculan con esencias
los saldos de sus fondos interiores,
son antorcha de reyes y de dioses
o son lengua de infierno.

Será que tienen alma.
Yo me conformo con tenerte a ti
y con tener conciencia⁹³⁵.

Solo hablando sinceramente de su propia experiencia terrenal, alejándose de la cada día más difundida “vanidad literaria / llena de halagos homicidas / y murmullos de cóctel”⁹³⁶, el poeta consigue recuperar el “patrimonio cultural inmaterial”⁹³⁷ perdido y logra que sus emociones⁹³⁸ sean universales: “las barreras entre el ‘yo’ y el ‘vosotros’ desaparecen para formar un ‘nosotros’”⁹³⁹.

5.2. TRAYECTORIA CREATIVA

Después de analizar las múltiples sistematizaciones existentes de la trayectoria creativa de García Montero, magistralmente resumidas por Xelo Candel Vila en la introducción de la antología *Una melancolía optimista. Poemas*⁹⁴⁰, hemos decidido proponer una

⁹³⁴ Marina BIANCHI, *op. cit.*, p. 24.

⁹³⁵ Luis GARCÍA MONTERO, *Completamente viernes* [1998], en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 398.

⁹³⁶ *Ivi*, p. 436.

⁹³⁷ Para más información sobre el concepto de “patrimonio cultural inmaterial” se aconseja consultar la página web de la UNESCO: *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*, en línea <<https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>> [04/08/2020].

⁹³⁸ Hablamos de emociones y no de verdades, ya que, como demuestra Iravedra, el autor se distancia de la denuncia política acercándose al análisis de la Historia a través de la experiencia, consciente de que “la formulación de juicios con valor de verdad universal, [...] son susceptibles de ser rebatidos y ponen en riesgo la eficacia comunicativa” (Araceli IRAVEDRA, “‘Canción de retroguardia’: el compromiso en voz baja de Luis García Montero”, en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 65).

⁹³⁹ Diana CULLELL, *op. cit.*, s.p.

⁹⁴⁰ Xelo CANDEL VILA, “El realismo dialéctico de Luis García Montero”, en Luis García Montero, *Una melancolía optimista*, Madrid, Visor, 2019, pp. 9-33.

nueva clasificación funcional para el estudio de la presencia de elementos de la postmodernidad en la obra del granadino. Las tres etapas de nuestra sistematización coinciden con las tres décadas en las que publica el autor: estamos de acuerdo con Concha González-Badía Fraga⁹⁴¹ en determinar un cambio teórico en los años noventa, empezando por *Las flores del frío*, y con Francisco Díaz de Castro⁹⁴² en detectar un avance a partir de *La intimidad de la serpiente*⁹⁴³ y de *Vista cansada*⁹⁴⁴.

Por lo que concierne a la primera etapa, en los años ochenta hay dos caminos diferentes, evidentes desde las primeras obras: si *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* es un ejercicio juvenil⁹⁴⁵ de afiliación vanguardista que refleja los estudios doctorales del granadino, *Tristia*, publicado en colaboración con Álvaro Salvador en 1982, es uno de los poemarios pioneros de la otra sentimentalidad⁹⁴⁶. Por un lado, en el recorrido marginal hay una incesante experimentación métrica y literaria sin una búsqueda de continuidad y homogeneidad de la voz poética y, por otro, en el recorrido troncal, el autor abandona la concepción artística del primer libro y se dirige gradualmente hacia los postulados realistas patrocinados por el grupo de Granada, inspirándose en “Antonio Machado, la evolución de Luis Cernuda, [...] Blas de Otero, José Hierro, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, el primer Valente y el segundo Carlos Barral”, entre otros⁹⁴⁷.

En nuestra sistematización, coincidimos con García Montero en considerar las obras recogidas en *Además* como pertenecientes al camino marginal ya que, aunque aparece una ambientación urbana postmoderna, no hay una “investigación en la razón histórica”⁹⁴⁸ de una nueva sentimentalidad. Escribe García Montero:

⁹⁴¹ Concha GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, *Luis García Montero. Antes y después. (Notas para una poética)*, Huelva, Fundación El Monte, 2000, pp. 21-22.

⁹⁴² Francisco DÍAZ DE CASTRO, “Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero” en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *op. cit.*, p. 106.

⁹⁴³ Luis GARCÍA MONTERO, *La intimidad de la serpiente*, Barcelona, Tusquets, 2003.

⁹⁴⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, Madrid, Visor, 2008.

⁹⁴⁵ Recuerda García Montero: “Estaba tan feliz que no me preocupó el que nadie me mandase pruebas para corregir. Así salió, hasta con erratas en el título” (Luis GARCÍA MONTERO, “Trazado de fronteras”, cit., p. 14).

⁹⁴⁶ Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, cit., p. 20.

⁹⁴⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “Trazado de fronteras”, cit., p. 14.

⁹⁴⁸ *Ivi*, p. 18.

Por distintas razones, los libros que se recogen aquí nacieron al margen de este camino, en la frontera de mi preocupación poética central. Son libros escritos, *además*, es decir a más de esto y aquello. Y también respetando la segunda acepción del adverbio, con demasía y exceso, porque hay algo en estos poemas de desbordamiento, de roce con los límites de mis gustos poéticos⁹⁴⁹.

En *Además*, García Montero reúne tres poemarios: el ya citado *Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn*, merecedor en 1979 del Premio Federico García Lorca; *En pie de paz*, himno a la “solidaridad con los pueblos centroamericanos”⁹⁵⁰ editado en 1985; y, bajo el título de su primer⁹⁵¹ disco-poema de 1983, *Rimado de ciudad*⁹⁵². En este volumen, el autor recoge textos en los que manifiesta su amor por los clásicos y su “capacidad versificadora a través de distintos moldes, esto es, por medio de sonetos y coplas manriqueñas, décimas, quintetos-lira, silvas, tercetos, pareados, liras canónicas, etcétera”⁹⁵³. Entre sus composiciones encontramos “Égloga de dos rascacielos”, que, publicada de forma independiente en 1984, se inspira en el diálogo de los pastores de Garcilaso⁹⁵⁴ y se caracteriza por endecasílabos y heptasílabos que “son hijos directos de Salinas, que supo llenar de realidades modernas los sones clásicos de las selváticas silvas y las dúctiles liras en verso [...]”⁹⁵⁵. Aunque la escena se desarrolla en una ciudad humanizada poblada por seres deshumanizados, donde la mujer no se da cuenta del sentimiento de los rascacielos, la ironía, la forma y el procedimiento intertextual adoptados predominan sobre la crítica a nuestra época.

⁹⁴⁹ *Ivi*, pp. 12-13.

⁹⁵⁰ *Ivi*, p. 18.

⁹⁵¹ A lo largo de las décadas García Montero trabaja con numerosos músicos de la talla de Esteban Valdivieso, Joaquín Sabina, Pancho Varona, Antonio García de Diego, Luis Pastor, Juan Carlos Romero, Joan Manuel Serrat y Daniel López y, en 2019 sale su último disco-poema, *Las palabras vividas*, musicado por Quique González (CANCIONEROS.COM, *Textos musicados de Luis García Montero*, en línea <<https://www.cancioneros.com/aa/516/0/canciones-de-luis-garcia-montero> > [23/09/2020]).

⁹⁵² En el disco-poema de 1983 se musican unos versos del soneto “El Aguilucho” y “Coplas a la muerte de su colega”. En *Además*, el granadino añade las secciones: “Espejo, dime”, “Poética”, “Anuncios por palabras”, “Égloga de los dos rascacielos”, “Las nostalgias del marinero” y “Colección” (Luis GARCÍA MONTERO, *Además*, cit., pp. 89-98; 107-123; 137-154).

⁹⁵³ Lucía TENA MORILLO, “Los metros clásicos en *Rimado de ciudad* de Luis García Montero”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, año XVII, n. 17, 2019, p. 115.

⁹⁵⁴ Garcilaso DE LA VEGA, *Obras de Garcilaso de la Vega*, con anotaciones de Fernando de Herrera, ed. y prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 385-445.

⁹⁵⁵ María Ángeles NAVAL, “Voluntad garcilasista. Fray Luis, Salinas y García Montero”, *Poesía en el campus. Revista de poesía*, n. 26, 1994, p. 9.

En el recorrido troncal, que se desarrolla hasta los poemarios más recientes⁹⁵⁶, se observa la voluntad del poeta de “reivindicar la intimidad como un territorio histórico, recuperar la mirada individual para la izquierda, sacar al realismo socialista de su irrealidad, poner en evidencia las contradicciones de la razón burguesa sin caer en el irracionalismo [...]”⁹⁵⁷. En los años ochenta, el tema del amor como posibilidad de salvación es central: en *Tristia*, el granadino describe el goce sensual y el sentimiento amoroso como armas contra la pérdida de la sensibilidad, tema profundizado en *El jardín extranjero*, que, después de obtener el Premio Adonáis, sale a las librerías en 1983. Inspirado en la poesía de Pierpaolo Pasolini, García Montero reflexiona sobre la realidad en la que se halla: el hombre nunca aprende de sus errores y el individualismo se hace más patente. Granada es la ciudad que, traicionando a García Lorca, ha firmado su condena, sus habitantes han perdido la capacidad de soñar, nunca han “vivido la extraña presencia del amor”⁹⁵⁸:

[...] Aquí,
después de tantos años y una guerra,
todo es como entonces.

En la voz aguardiente de los tiempos
el horario es el mismo, los abrazos cansados
siguen llegando tarde
y la vida entristece
como un golpe de niebla escondido en las manos [...]”⁹⁵⁹.

El tema del amor salvífico y la búsqueda de la verosimilitud se desarrolla ulteriormente en 1987 en *Diario cómplice*, donde el yo lírico describe sus experiencias amorosas y dedica las composiciones no solo a las mujeres que encuentra a lo largo de su camino, sino también a la poesía⁹⁶⁰. Díaz de Castro identifica en este poemario “una relación intertextual palpable con la obra de Charles Baudelaire”⁹⁶¹ que se intensifica en las obras

⁹⁵⁶ También el camino liminal sigue desarrollándose a lo largo de las décadas, aunque de forma menos evidente y sobre todo menos frecuente. En su *Poesía completa (1980-2017)*, publicada en 2018, el autor añade cuatro nuevas composiciones a las de *Además* y pone al lado del título del poemario el paréntesis “(1994-2015)” (Luis GARCÍA MONTERO, *Poesía completa (1980-2017)*, cit., pp. 1026-1029).

⁹⁵⁷ Luis GARCÍA MONTERO, “Trazado de fronteras”, cit., pp. 16-17.

⁹⁵⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *El jardín extranjero*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 85.

⁹⁵⁹ *Ivi*, pp. 109-110.

⁹⁶⁰ Giuliana CALABRESE, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁶¹ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “La poesía de Luis García Montero. De ‘Diario cómplice’ (1987) a ‘Las flores del frío’ (1991)”, en Miguel Ángel García García, Angela Olalla Real, Andrés Soria Olmedo

posteriores de los años noventa, caracterizadas por una “soledad dubitativa”⁹⁶², donde el yo poético aparece más crítico y desilusionado en cada volumen, aunque no pierde la esperanza de mejorar la condición del género humano:

Sustituir el concepto de flores *del mal* por el de flores *del frío* implica desplazar el punto de vista moral desde lo absoluto y general a lo contingente e histórico: no se trata de plasmar una visión categóricamente negativa de la esencia de la historia humana, sino de afrontar un estado de la sociedad que tiene causas discernibles y que exige la participación y propone una esperanza colectiva y, por ende, individual, al sujeto poético y al lector, la misma que se seguirá salvando precariamente en los poemas de *Habitaciones separadas*⁹⁶³.

A partir de la noción de ‘ausencia’, García Montero reflexiona sobre la poesía y la sociedad de su tiempo, con la que no se identifica. En *Las flores del frío*, *Habitaciones separadas* y *Quedarse sin ciudad*⁹⁶⁴, editados entre 1991 y 1994, el sentimiento amoroso ya no se considera como algo concreto y alcanzable, sino que se vive exclusivamente a través del recuerdo y de la imaginación, mientras que recupera su papel de salvación en 1998 en *Completamente viernes*, donde aparecen referencias explícitas a la relación con Almudena Grandes desde el mismo título, que, como atestigua Juan Carlos Rodríguez⁹⁶⁵, alude a la novela *Te llamaré Viernes*⁹⁶⁶. En esta segunda etapa de la trayectoria poética del autor aparece una mayor difuminación de los límites entre la ficción y la realidad; las referencias biográficas son numerosas: el poeta habla del divorcio, recupera recuerdos de su infancia y, en *Las flores del frío*, dedica una sección a su hija Irene⁹⁶⁷.

En la última etapa, donde es más evidente la crítica a la época postmoderna y denominada por Díaz de Castro “de cínica confusión”⁹⁶⁸, queda menos espacio para la reflexión sobre el sentimiento amoroso y hay un cambio de tono que se vuelve más meditativo e introspectivo: la voz poética es la del hombre maduro que no busca formas

(coords.), *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 138-139.

⁹⁶² Juan Carlos RODRÍGUEZ, “Alegoría del lugar más cercano”, en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *op. cit.*, p. 265.

⁹⁶³ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “La poesía de Luis García Montero. De *Diario cómplice* (1987) a *Las flores del frío* (1991)”, *cit.*, p. 141.

⁹⁶⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Quedarse sin ciudad*, Palma de Mallorca, El Cantor, 1994.

⁹⁶⁵ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 266.

⁹⁶⁶ Almudena GRANDES, *Te llamaré Viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.

⁹⁶⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, en Id., *Poesía completa* (1980-2017), *cit.*, pp. 255-259.

⁹⁶⁸ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “La poesía reciente de Luis García Montero: de *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía* (2008-2016)”, en Xelo Candel Vila (ed.), *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Valencia, Anejos de Diablotexto Digital, n. 4, 2019, pp. 157.

de escape que puedan reducir su decepción con la realidad, sino que decide enfrentarse a ella directamente. A partir de la exploración de su propia conciencia a través de la escritura, busca respuestas sobre la complejidad de la contemporaneidad: en *La intimidad de la serpiente*, publicado en 2003, la poesía es el principal medio de indagación sobre el mundo injusto creado por los hombres sometidos al paso del tiempo y, en *Vista cansada*, de 2008, el granadino reconstruye la historia española de los últimos cincuenta años centrándose en el concepto unamuniano de intrahistoria⁹⁶⁹. Como asevera Xelo Candel Vila, el autor dibuja “imágenes guardadas en el recuerdo de una crónica familiar que no es diferente a la crónica histórica por la presencia de ecos reconocibles por todos”⁹⁷⁰.

El tercer libro de esta última etapa es *Un invierno propio*⁹⁷¹, que, editado en 2011, es la celebración del realismo, del frío, de la soledad y de la deshumanización de la que la literatura, la memoria y el amor nos protegen; como escribe García Montero: “el mundo insolente en su precariedad, / mantiene las distancias / igual que los poetas engreídos. // Pero hay raros momentos de plenitud y abrazo”⁹⁷². El autor repite el mismo mensaje en 2016 en *Balada en la muerte de la poesía*⁹⁷³, libro que presenta una crítica íntima y rabiosa a la pérdida del patrimonio cultural en la actualidad y que anticipa *A puerta cerrada*⁹⁷⁴, volumen que contiene poesías escritas entre 2011 y 2017, y que es la celebración de la meditación. El poeta se cuestiona a sí mismo, analiza su relación con la realidad actual y reconstruye su propia identidad; como demuestra Candel Vila: “en un mundo en el que parece primar la sociedad de la posverdad, García Montero cree que todavía se le puede dar una oportunidad a la verdad”⁹⁷⁵. En 2021 el granadino cierra su trayectoria creativa con *No puedes ser así (Breve historia del mundo)*⁹⁷⁶, donde resume las principales reflexiones desarrolladas a lo largo de los años y busca respuestas en los grandes acontecimientos de la historia.

⁹⁶⁹ Miguel de UNAMUNO, *En torno al casticismo* [1895], Madrid, Alianza, 2000.

⁹⁷⁰ Xelo CANDEL VILA, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Un invierno propio*, Madrid, Visor, 2011.

⁹⁷² *Ivi*, p. 63.

⁹⁷³ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, dibujos de Juan Vida, Madrid, Visor, 2016.

⁹⁷⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *A puerta cerrada*, en Id., *Poesía Completa (1980-2017)*, prólogo de José Carlos Mainer, epílogo de Antonio Jiménez Millán, Barcelona, Tusquets, 2018,

⁹⁷⁵ Xelo CANDEL VILA, “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”, *Diablotexto Digital*, n. 4, 2019, p. 53.

⁹⁷⁶ Luis GARCÍA MONTERO, *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, Madrid, Visor, 2021.

En el presente trabajo, analizamos los poemarios que consideramos relevantes para nuestra investigación: los pertenecientes al camino troncal del autor e *Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn*. Aunque se trata de un libro fronterizo, creemos que la distancia de los postulados de la otra sentimentalidad no se debe a una decisión razonada del autor, como en el caso de los otros poemarios incluidos en *Además*, sino al hecho de que es su primer libro, escrito en un período en que el proyecto del grupo granadino está tomando forma. En *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, no se aparece únicamente cierta experimentación artística, sino que, como se observa en el párrafo siguiente, es un texto en prosa donde se vislumbra cierta voluntad embrionaria de criticar la realidad metropolitana postmoderna.

5.3. PRIMERA ETAPA

5.3.1 Y AHORA YA ERES DUEÑO DEL PUENTE DE BROOKLYN: EL YO POÉTICO-DETECTIVE

En *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* se esbozan algunos rasgos de la poesía de García Montero, *in primis* el yo poético que vaga por la ciudad y la crítica a la inmoralidad de la sociedad contemporánea individualista, que se mezclan con influencias de las líneas vanguardistas y “neovanguardistas, como la de los novísimos, que ocupan un lugar privilegiado en el campo poético de la época en la que García Montero se educa y empieza a escribir”⁹⁷⁷. A diferencia de los libros posteriores, donde se describen situaciones habituales mediante un lenguaje cotidiano, el primer poemario del granadino dibuja un espacio urbano turbio, descrito mediante imágenes surrealistas y un lenguaje rebuscado. El lector percibe la ficción y no se identifica plenamente con la voz lírica que, desdoblado la primera persona “en una segunda gramatical, patente desde el título del libro”⁹⁷⁸, o en una tercera plural, resulta poco espontánea y natural.

García Montero juega con la transtextualidad buscando una voz poética propia a partir de la de otros escritores: retoma los procedimientos empleados por Alberti y García Lorca para desarrollar su reflexión sobre la “modernidad negativa” mediante una ruptura

⁹⁷⁷ Giuliana CALABRESE, “Entre desgarro y cicatrices: huellas transtextuales en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de Luis García Montero”, *La nueva literatura hispánica*, n. 21, Valladolid, Universitas Castellae, 2017, p. 148.

⁹⁷⁸ MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, “Verso libre con cargos: huellas del género negro en la poesía española contemporánea”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n. 27, junio 2014, en línea <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/34>> [10/09/2020].

lingüística debida a la “conciencia de vacío subjetivo y de caos ontológico”⁹⁷⁹ y los pone en relación con elementos de la novela negra norteamericana. Las composiciones del granadino dialogan con epígrafes tomados de las obras maestras de escritores relacionados con este género, que tiene sus orígenes en los *Pulp magazines* de los años 20 del siglo pasado y se convierte rápidamente en producto de la cultura popular norteamericana⁹⁸⁰. En España, la lectura de las novelas *hard boiled* se difunde en los años de la Transición y, como muchos aspectos de la cultura de masas, influye en la obra de distintos autores, entre otros, Manuel Vázquez Montalbán, quien gana el premio Planeta por *Los mares del Sur* en 1979⁹⁸¹, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Ana María Moix o Luis Alberto de Cuenca⁹⁸². Escribe el granadino:

Me sumergí en las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca. Mi primer libro es un poco de todo eso. Apoyado en citas de la novela negra, escribí poemas en prosa con la intención de reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de soledad que todos llevamos dentro. La novela negra me fascinó. [...] Dashiell Hammett y Raymond Chandler contaban en sus relatos que lo normal es la violencia, la corrupción, las tramas secretas y el dinero sucio, a consecuencia de todo lo cual aparecen los cadáveres en la vía pública. Y como los poderes públicos no suelen estar interesados en llegar hasta las últimas consecuencias, debe aparecer el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir los puñetazos y a enamorarse de quien no debe. Alguien que investiga en lo privado, eso no se me escapa, para denunciar su impureza, sus evidentes contactos con la suciedad pública. [...] intenté crear una atmósfera de violencia urbana, aliñada con sus gotas de irracionalismo, sexualidad y psicoanálisis⁹⁸³.

A diferencia del género policiaco, que presenta acontecimientos manifiestamente ficticios haciendo hincapié en el proceso mental para reconstruir las pistas del delito, el *hard boyled* se centra en la acción del protagonista. Si el investigador europeo “es capaz de resolver un crimen sin necesidad siquiera de moverse de su habitación”⁹⁸⁴, el detective

⁹⁷⁹ Giuliana CALABRESE, “Entre desgarró y cicatrices: huellas transtextuales en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de Luis García Montero”, cit., p. 150.

⁹⁸⁰ Cfr. Erin A. SMIT, *Hard-Boiled. Working-class readers and pulp magazines*, Philadelphia, Temple University Press, 2000, pp. 18-32.

⁹⁸¹ Giuliana CALABRESE, “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*. Texas State University, 2021, en prensa.

⁹⁸² Para profundizar la influencia de la novela negra en la obra de estos autores, véase: MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, “Verso libre con cargos: huellas del género negro en la poesía española contemporánea”, cit., s.p.

⁹⁸³ Luis GARCÍA MONTERO, “Trazado de fronteras”, cit. pp. 13-14.

⁹⁸⁴ Roberto BARTUAL MORENO, “La novela policiaca: ficción detectivesca y ‘hardboiled’. El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa”, *Despalabro. Ensayos de humanidades*, n. 1, 2007, pp. 97-107.

norteamericano sale a la calle y actúa de manera realista en primera persona⁹⁸⁵, ya que, como demuestra Chyntia S. Hamilton, las infracciones no se presentan como una aberración de la armonía de la sociedad perfecta, como en la novela policiaca inglesa, sino que son la norma: la colectividad está enferma y la violencia es el síntoma más común⁹⁸⁶. Como el detective norteamericano, el yo poético de García Montero actúa en una ambientación urbana que recuerda la de los cuentos *hard boyled*, caracterizados por espacios oscuros poblados por sombras, donde la criminalidad, la hipocresía y la corrupción son centrales⁹⁸⁷:

Se registró el vacío de su aroma, esa sombra que pasa doliendo, tibiamente gastada por los nervios o la necesidad de un crimen que cometer, a la fuerza perfecta sin escándalo.

Porque precisamente el hecho de vivir demandaba un motivo en ese punto, y no era cosa de responder con un gesto minúsculo de cejas, o de asentir al tiempo que toda la timidez del mundo de amargase la vida⁹⁸⁸.

Nueva York es la entidad urbana postmoderna por excelencia que, por un lado, personifica la amplificación del riesgo debido a la expansión espacial y temporal de las comunidades que conduce a la fragmentación social y al individualismo⁹⁸⁹ y, por otro, representa la metrópoli contemporánea que, basada en la lógica de la moda y del consumo, establece con las personas “una relación ambigua de fascinación y de miedo, de invitación y prohibición, de atracción y repulsión”⁹⁹⁰.

Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn se abre con la cita de Chandler “...Una noche como esta –dijo–, y tiene que estar llena de muerte”⁹⁹¹ y con la imagen del

⁹⁸⁵ *Ibidem*.

⁹⁸⁶ Chyntia S., HAMILTON, *Western and Hard Boiled Detective Fiction in America. From High Noon to Midnight*, Basingstoke, Macmillan, 1987, p. 46.

⁹⁸⁷ *Ivi*, p. 26.

⁹⁸⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 921.

⁹⁸⁹ Cfr. Antonietta MAZZETTE, “Riflessioni sui nuovi scenari della città”, en Id., *La città che cambia*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 19-22.

⁹⁹⁰ Giandomenico AMENDOLA, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea (La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea [1997])*, trad. de María García Vargaray y Paolo Sustersic, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 46.

⁹⁹¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 917.

yo poético que, desde el puente, observa en soledad la metrópoli humanizada⁹⁹² y representada como un “cuerpo palpitante – presumiblemente femenino”⁹⁹³:

Desde Brooklyn la noche te margina. Abajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que le llegue el orgasmo.

Estás ausente.

Pero todo discurre como si no tomaras los ojos de un viejo espiando el último reducto de los parques a oscuras.

Acechas amantes, y te amanece el cuerpo –sonámbulo casi–. Y es que acaso en este punto sepas lo que eres, y tus manos contemplan aquello que prohibiste de ti mismo.

Tímidamente amigo de la muerte. ¡Aquel amanecer desde el puente de Brooklyn!⁹⁹⁴

Como en las mejores novelas *hard boiled*, a continuación encontramos una sucesión de imágenes de sexo, tristeza y delitos, estrictamente relacionadas: en la gran ciudad poblada por fantasmas, el goce es “desangelado”⁹⁹⁵, ambiguo y peligroso; el tentador efebo se esconde tras una sonrisa y, “hedónico de sí, helaría tu carne en un segundo con toda la pasión de cada gesto”⁹⁹⁶. Los habitantes de Nueva York son seres individualistas que no conocen el amor: son “enfermos de lascivia, / sin nada que decirse después de cada orgasmo”⁹⁹⁷. El borracho tiene una relación sexual con el amante de “los tristes ojos secos de luciérnaga” sin besarle la boca que está cerrada⁹⁹⁸, y la mujer que se despierta desnuda con resaca en la cama de un desconocido, se marcha en silencio⁹⁹⁹.

El libro se cierra de forma circular reproduciendo el poema de apertura con un nuevo final: el yo poético se tira del puente de Brooklyn. Este gesto se puede interpretar de dos

⁹⁹² Escribe Diego Alejandro Guillén Boland: “[...] el poeta realiza un símil de la urbe con un cuerpo humano –es decir, la humaniza–, con una parte concreta de este, las piernas, que representan mediante una sinécdoque a la mujer, y que esperan ser excitadas quizás por los pasos de los peatones y alcanzar el clímax sexual como resultado del vaivén de las esquinas al ser transitadas” (Diego Alejandro GUILLÉN BOLAND, “El erotismo y la ciudad en la poesía de Luis García Montero”, *Revista de Filología Románica*. Anejo VIII, 2015, p. 77).

⁹⁹³ Giuliana CALABRESE, *La conseguenza di una metamorfosi*, cit., trad. nuestra, p. 212.

⁹⁹⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 917.

⁹⁹⁵ *Ivi*, p. 918.

⁹⁹⁶ *Ivi*, p. 920.

⁹⁹⁷ *Ivi*, p. 927.

⁹⁹⁸ *Ivi*, p. 926.

⁹⁹⁹ *Ibidem*.

maneras: por un lado, como afirma Calabrese, “representa el tránsito violento de un estado utópico y unitario prelingüístico a una caída en el lenguaje”¹⁰⁰⁰ –el poeta anticipa la reflexión sobre el poder salvífico de la palabra poética– y, por otro lado, simboliza el fracaso de la humanidad, que va anunciado en la primera cita de Chandler. El yo poético-detective no salva la colectividad, sino que se deja seducir por la ciudad. No consigue permanecer en el puente, que se confirma hasta el último libro de García Montero como un lugar marginal heterotópico¹⁰⁰¹ desde donde se observa, se juzga y se lucha contra los males de la postmodernidad, sino que se tira hacia la realidad urbana que, insaciable, devora todo, desde el territorio hasta las personas¹⁰⁰²:

Cómo se extiende debajo de tus ojos ese inmenso silencio del agua deshaciéndose. Cómo roza la oscuridad disuelta tus preguntas, que escriben una historia de amor entre indecisos.

Estás temblando el ritmo de la noche sobre el puente. Recuerdas los momentos que nada significan
–que se dejan romper de cualquier forma–
y lo peor es verse vestido ante la luna.

Al fin, libre tu carne ya, te lanzas a un vientre abierto que nunca has superado, mientras te hace feliz el frío acogimiento del último sentido¹⁰⁰³.

5.3.2. TRISTIA, EL JARDÍN EXTRANJERO Y DIARIO CÓMPLICE: AMOR VINCIT OMNIA

En los libros posteriores, García Montero analiza desde el punto de vista histórico-social los cambios de la postguerra, desarrollando una crítica sobre la pérdida de los vínculos sociales y la deshumanización del primer libro: el autor da vida a un yo lírico que no acaba suicidando su personalidad, atraído por los placeres contemporáneos, sino que cuestiona su época y busca la salvación en el amor. Escribe el granadino: “Para nosotros / (los sentimentales [...]) // es difícil sentirse pasajeros / de este extraño rimado de Ciudad”¹⁰⁰⁴. La oportunidad de salvarse de la realidad hostil actual, ausente en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, se observa en el poema XII de *Diario cómplice*,

¹⁰⁰⁰ Giuliana CALABRESE, “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, cit., s.p.

¹⁰⁰¹ Michel FOUCAULT, *De los espacios otros*, cit., s.p.

¹⁰⁰² Antonietta MAZZETTE, op. cit., pp. 19-20.

¹⁰⁰³ Luis GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 936.

¹⁰⁰⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *El jardín extranjero*, en *ivi*, p. 75.

que comparte con el primer libro de García Montero la representación de la metrópoli como *femme fatale*. Envidiosa de la relación del individuo con la naturaleza, la ciudad desea incluirlo sin éxito en su colección de amantes:

Pasas como un escándalo por medio de la calle.

Entre los verdes viejos de los árboles
te imagina la luz,
mientras pone su araña en tu camisa. [...]

Y yo soy la ciudad mientras te miro,
ese calor de plásticos y cuerpos
que quisiera de pronto poseerte
con su brazo manchado.

Pero sólo la tarde
puede acoger los pasos que se pierden,
el desgastado azul de tus vaqueros
la ruta de los ojos y los barcos
cuando doblas la esquina¹⁰⁰⁵.

En toda su trayectoria creativa, el autor se sirve de la ambientación urbana pública para elaborar una “moral privada”¹⁰⁰⁶; la metrópoli mantiene su papel de misteriosa seductora que, con sus superficies reflectantes, mercancías y luces de neón, despierta la vanidad del ser humano que pierde su identidad amoldándose a la masa fantasmal. Ya no vivimos en la *cocketown* de Dickens y Mumford, “capitalista, gris y humeante”¹⁰⁰⁷, sino en la ciudad postcapitalista de los *shopping malls* que, caracterizados por una tranquilizadora artificialidad, se convierten en lugares imprescindibles, ya que, en la actualidad, el concepto de belleza se relaciona con el consumo y el hecho de comprar se percibe como un momento de reafirmación del derecho de ciudadanía¹⁰⁰⁸. Como afirma Giandomenico Amendola: “si hasta los años sesenta dominaba la exigencia de hacer funcional a la ciudad organizándola y racionalizándola, hoy prevalece el impulso a hacerla vivible y atractiva. Un nuevo hedonismo, esta vez de masas, invade a la ciudad contemporánea” donde “todo para legitimarse tiene que gustar”¹⁰⁰⁹. En “Y sobre la ciudad”, de *Tristia*, los habitantes

¹⁰⁰⁵ Luis GARCÍA MONTERO, *Diario cómplice*, en *ivi*, p. 138.

¹⁰⁰⁶ Laura SCARANO, “Poesía urbana, moral privada, realismo postmoderno (la provocación de Luis García Montero)”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 2, 2004, p. 239.

¹⁰⁰⁷ Giandomenico AMENDOLA, *op. cit.*, p.131.

¹⁰⁰⁸ Antonietta MAZZETTE, “Mutamenti di forma nei sentimenti del bello e del brutto urbano”, en Id., *La città che cambia*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 123-126.

¹⁰⁰⁹ Giandomenico AMENDOLA, *op. cit.*, p. 126.

se olvidan de “la inocente sonrisa del espejo”, ya que prefieren “la nueva brujería de los escaparates”¹⁰¹⁰, y en “Como cada mañana”, de *El jardín extranjero*, el granadino confirma el papel salvífico de los puentes y juega con el cromatismo del espacio urbano combinando el color de la envidia y del egoísmo con el de la pasión. En la metrópoli de las calles que “nos han hecho solitarios” con el corazón que “tiene el pulso amarillo / de las maderas lentas de un tranvía”, donde solo hay “cuarenta sillas rojas / de los bares cerrados y alguna soledad definitiva”, es “agradable / cruzar sobre algún puente, / detenerse lo exacto [...]”¹⁰¹¹. En la misma línea, *Diario cómplice* se abre con la sección “Invitación”, donde se hace hincapié en la homologación y desolación contemporánea:

Larga lengua de mar
sin calma en la mirada del regreso
esta calle que puebla su soledad con hojas,
que se enredan en la luz como un racimo
de sombras o de barro,
de periódicos húmedos
sobre el aceite añil de las baldosas,
y carmín olvidado en las paredes,
y jardines con dudas
o la hiedra
sumergiendo los hierros burgueses de la puerta. [...]

Yo estuve en la ciudad,
y entristecido al tiempo de recorrer sus signos,
vagabundo en la luz de los escaparates,
quiero doblar la esquina,
descubrir otra espalda,
buscar un corazón municipal y amigo
que me abra la puerta de sus ojos
y me invite a pasar [...] ¹⁰¹².

El yo lírico desea huir del mundo de hojas secas que cubren la ciudad sin reducir la intensidad de las luces de los escaparates, y busca amparo en el sentimiento amoroso, creando una agradable realidad paralela, privada y personal:

[...] Fue como si aprendiese
que la ciudad no existe debajo de la nieve,
que las manos se rozan y piensan en crearla,
en descubrir antenas

¹⁰¹⁰ Luis GARCIA MONTERO, *Poemas de “Tristia”*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 55.

¹⁰¹¹ Luis GARCÍA MONTERO, *El jardín extranjero*, en *ivi*, pp. 76-77.

¹⁰¹² Luis GARCÍA MONTERO, *Diario cómplice*, en *ivi*, pp. 115-116.

y tejados
en inventar la espera de los árboles,
los distritos postales donde muere
la bruma, según dicen,
el humo de los pechos espantados
la infinita distancia de sus nombres [...].¹⁰¹³

En una época en la que es cada día más frecuente el “amor de llaves prestadas”, es decir, el encuentro ocasional en “las sábanas más tristes de la tierra”¹⁰¹⁴, el yo poético busca su “jardín extranjero donde flota el sedimento de la resistencia”¹⁰¹⁵. El concepto se retoma de Pasolini¹⁰¹⁶, y se mezcla con la representación edénica lorquiana del jardín mozárabe¹⁰¹⁷:

[...] Tú apareciste en el jardín, secreta,
vestida de otro tiempo,
con una extravagante manera de quererme [...]

Bajo el color confuso de las flores salvajes,
inesperadamente me ofrecías
tu memoria de labios entreabiertos,
unas ropas difíciles y el rayo
apenas vislumbrado de la carne,
como fuego lunático,
como llama de almendro donde puse
la mano sin dudar.
Por el jardín, el ruido de los últimos pájaros,
de las primeras gotas en los árboles.

Aquel temblor del muslo
y el diminuto encaje, de vello traspasado,
su resistencia elástica
vencida con el paso de los años,
vuelven a ser verdad, oleaje en el tacto,

¹⁰¹³ *Ivi*, p. 124.

¹⁰¹⁴ *Ivi*, p. 199.

¹⁰¹⁵ Luis GARCIA MONTERO, *El jardín extranjero*, cit., p. 10.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ Como demuestra Efrén Ortiz Domínguez, García Lorca retoma de la cultura arábigo-andaluza la simbología del jardín como “representación terrenal del paraíso, la *janat*, lugar al que solo pueden aspirar los justos” (Efrén ORTIZ DOMÍNGUEZ, “Jardines andaluces: imágenes tradicionales en la obra de Federico García Lorca”, *Texto Crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, n. 8, 2001, pp. 208). Escribe García Lorca en *Impresiones y paisajes*: “Parece que los jardines se hicieron para servir de relicario a todas las escenas románticas que pasaran por la tierra. Un jardín es algo superior, es un cúmulo de almas, silencios y colores, que esperan a los corazones místicos para hacerlos llorar. Un jardín es una copa inmensa de mil esencias religiosas. Un jardín es algo que abraza amoroso y un ánfora tranquila de melancolías. Un jardín es un sagrario de pasiones, y una grandiosa catedral para bellísimos pecados. En ellos esconden la mansedumbre, el amor y la vaguedad del no saber qué hacer” (*apud ivi*, pp. 208-209).

arena humedecida entre las manos,
cuando otra vez, aquí, de pensamiento,
me abandono en la dura solución de tus ingles
y dejo de escribir
para llamarte¹⁰¹⁸.

El autor juega con la verosimilitud e introduce la figura del yo lírico-poeta, que se convierte a lo largo de su trayectoria artística en sujeto lírico poeta-profesor. La voz poética describe un sentimiento maduro que se alimenta en los años sin perder su frescura, tema presente a partir de “Canción de aniversario” de *Tristia*, donde, aunque han pasado tres años desde el primer encuentro, los labios de la mujer parecen “inéditos”¹⁰¹⁹. El jardín de García Montero es el lugar sin tiempo en el que la presencia del ser amado “se confunde de pronto con el amanecer, / lo detiene dormido [...]”¹⁰²⁰. Según el granadino, el amor salva “la distancia que cabe entre dos cuerpos”¹⁰²¹, que, unidos en la magia de la complicidad, desaparecen olvidándose del dolor a su alrededor¹⁰²² y, a la manera cernudiana, admite que amar siempre merece la pena, incluso cuando el sentimiento termina, porque la emoción permanece en la memoria: es la esencia de la vida.

5.4. SEGUNDA ETAPA

5.4.1 LAS FLORES DEL FRÍO, HABITACIONES SEPARADAS, QUEDARSE SIN CIUDAD: HIELO Y AUSENCIA

Como se observa a partir de los títulos, *frío* y *vacío* son las palabras clave de la segunda etapa de la trayectoria artística de García Montero, escrita en el período del divorcio. El yo poético que ha perdido sus certezas y no consigue pensar en el futuro vaga en un espacio urbano cada vez más inhóspito, poblado de soledades con “un brillo / de metal enfriado”¹⁰²³ en los cuerpos. Tanto la imagen de la metrópoli como la de la “casa en ruinas”¹⁰²⁴—que simboliza el deseo de volver a la felicidad de la infancia perdida— reflejan su estado anímico; el amor permanece solo en el recuerdo, en la poesía, y en la fantasía,

¹⁰¹⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Diario cómplice*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., pp. 135-136.

¹⁰¹⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Poemas de 'Tristia'*, en *ivi*, pp. 48-49.

¹⁰²⁰ Luis GARCÍA MONTERO, *El jardín extranjero*, en *ivi*, p. 101.

¹⁰²¹ *Ivi*, p. 100.

¹⁰²² Luis GARCÍA MONTERO, *Poemas de 'Tristia'*, en *ivi*, p. 40.

¹⁰²³ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, en *ivi*, p. 231.

¹⁰²⁴ *Ivi*, pp. 243-251.

en la realidad no hay espacio para ningún sentimiento que no sea la nostalgia, el dolor y el desconsuelo:

¿Quién habla de amor? Yo tengo frío
y quiero ser diciembre.

Quiero llegar a un bosque apenas sensitivo,
hasta la maquinaria del corazón sin saldo.
Yo quiero ser diciembre.

Dormir
en la noche sin vida,
en la vida sin sueños,
en los tranquilizados sueños que desembocan
al río del olvido.

Hay ciudades que son fotografías
nocturnas de ciudades.
Yo quiero ser diciembre.

Para vivir al norte de un amor sucedido,
bajo el beso sin labios de hace ya mucho tiempo,
yo quiero ser diciembre.

Como el cadáver blanco de los ríos,
como los minerales del invierno,
yo quiero ser diciembre¹⁰²⁵.

Como si fuera un director de cine, el yo lírico-poeta dibuja en algunos poemas unas breves escenas de amor caracterizadas por la sucesión continua de retratos cotidianos y personajes bien perfilados. En “Tienda de muebles”¹⁰²⁶, imagina dos jóvenes que quieren ir a vivir juntos y manda un mensaje muy claro: el cariño no se compra, sino que se alimenta día tras día; en “Unas cartas de amor”¹⁰²⁷, a partir del descubrimiento de unas misivas reconstruye una historia romántica eterna; en “Barriada del Pilar”¹⁰²⁸, se centra en dos enamorados que se toman tiempo libre del trabajo para estar juntos. En el camino hacia el pueblo andaluz, viven su sentimiento sin darse cuenta del frenesí de los coches que los rodean:

¹⁰²⁵ *Ivi*, p. 241.

¹⁰²⁶ *Ivi*, pp. 269-271.

¹⁰²⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *Habitaciones separadas*, en *ivi*, pp. 297-299.

¹⁰²⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, en *ivi*, pp. 267-268.

Si no tenemos prisa, le dice, mientras vuelve
a frenar y la besa
con los ojos cerrados un momento¹⁰²⁹.

En los textos escritos en primera persona, en cambio, a veces el yo poético se refugia en las relaciones ocasionales criticadas en los libros anteriores y ahora consideradas como una forma de recreación y libertad¹⁰³⁰; otras, la soledad lo lleva a imaginar un idilio con una desconocida¹⁰³¹ o a revivir el amor acabado a través de la escritura:

Quisiera perseguir algún poema
que hablase de mis noches, nuestra noche,
la misma noche cálida de rostros conocidos,
en el mismo rincón, ya no hace falta
preguntar lo que bebe cada uno [...] ¹⁰³².

El sujeto poético no deja de creer en el valor salvífico del amor, aunque ya no piensa poder alcanzarlo en la realidad en la que se halla. A partir del primer poema de *Las flores del frío*, es evidente que ya no existen los jardines edénicos de los libros anteriores: el elemento líquido, metáfora de la inestabilidad postmoderna¹⁰³³, es predominante. En “Canción tachada”, el ser que ha sido abandonado por su sombra observa “el puente del río”, “el jardín innoble” a su orilla, las “calles de luz contaminada / sin forma, sucediéndose, como agua de un río”¹⁰³⁴, y en “canción neutra” el granadino se centra en la figura decadente del “abandonado ángel / de los jardines públicos”¹⁰³⁵, imagen retomada en el poema VII de *Quedarse sin ciudad*¹⁰³⁶. La decepción amorosa exagera el

¹⁰²⁹ *Ivi*, p. 268.

¹⁰³⁰ En “Life vest under your seat”, por ejemplo, la voz poética está volviendo de un viaje de trabajo y piensa en la noche de pasión anterior con una mujer que le recuerda que se puede “vivir sin vínculos y sin límites” (*Habitaciones separadas*, en *ivi*, pp. 320-321), y en “Mujeres” rememora un encuentro con una prostituta: “Me conmueve el recuerdo / de tu piel blanca y triste / y la hermandad humilde de tu noche, / la mano que dejaste / olvidada en mi mano, / al venir de la ducha, [...] Que tengas un buen día, / que la suerte te busque / en tu casa pequeña y ordenada, / que la vida te trate dignamente” (*ivi*, pp. 330-331).

¹⁰³¹ En “Garcilaso 1991” el yo lírico imagina una relación con una mujer en la pantalla de la televisión (*ivi*, pp. 324-325), y en “Aunque tú no lo sepas” inventa una escena de amor con una mujer espía “en la noche de un bar por mi sorpresa” (*ivi*, pp. 324-325).

¹⁰³² *Ivi*, p. 300.

¹⁰³³ Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, cit., *passim*.

¹⁰³⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 215.

¹⁰³⁵ *Ivi*, p. 220.

¹⁰³⁶ En el poema VII de *Quedarse sin ciudad* leemos: “En el interior de la ciudad hay un laberinto de citas y palabras perdidas. Las llamadas telefónicas que nadie contesta, los timbres que se estallan en la ciudad oscura de los pasillos, el cliente desconocido y regular que deja de tomarse la última copa en la barra de siempre, las sillas vacías, los coches muertos, todo lo que funda un hueco en el alma de la ciudad, todo lo que aparece como el cuerpo atropellado de un perro, el aceite impuro de los aparcamientos subterráneos,

sentimiento de ira y decepción hacia la sociedad que, indiferente, continúa su camino de deshumanización hasta llegar a la creación de una realidad descaminada de flores de plástico¹⁰³⁷ y a la pérdida de la identidad urbana:

[...] De repente
la ciudad que me hizo, se deshace,

excluye de su tiempo mi experiencia.
Nunca las calles nuevas son caminos,

sólo imágenes rotas, fortalezas,
edificios que guardan en sus ojos

órdenes de silencio [...] ¹⁰³⁸.

En *Habitaciones separadas*, que García Montero define como un “libro de crisis” no simplemente amorosa sino también ideológica¹⁰³⁹, el yo poético se identifica con un viajero que transita “en otra edad”, en “otro amor” y en “otro tiempo”¹⁰⁴⁰; censura la evolución de los años noventa –período en que “la distancia tenía color de escaparate / teléfonos a cobro revertido¹⁰⁴¹– y, después de observar a los jóvenes por las calles, concluye: “la ciudad no me sigue, va con ellos”¹⁰⁴². El mismo tema baudelairano culmina en *Quedarse sin ciudad* –que consideramos como una breve extensión del libro anterior– donde vuelve la imagen de la metrópoli postmoderna tentadora representada esta vez como una vampiresa que atrae al sujeto hablante¹⁰⁴³. Como el París de “Le cygne”¹⁰⁴⁴, Granada “se parece a un recuerdo al hacerse presente”¹⁰⁴⁵; es un lugar fantasmal, inmoral, que se ha olvidado de su historia y valores. Las bibliotecas están cerradas, han cambiado

los ángeles abandonados en los jardines públicos, todo va formando una red de silencios, un laberinto de secretos y pérdidas [...]”(en *ivi*, p. 363).

¹⁰³⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *Las flores del frío*, en *ivi*, p. 224.

¹⁰³⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Habitaciones separadas*, en *ivi*, p. 302.

¹⁰³⁹ Luis GARCÍA MONTERO en Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “‘Las manos en la tierra’. Entrevista a Luis García Montero”, cit., p. 76.

¹⁰⁴⁰ Luis GARCÍA MONTERO, *Habitaciones separadas*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., pp. 291; 315; 334.

¹⁰⁴¹ *Ivi*, p. 305.

¹⁰⁴² *Ivi*, p. 304.

¹⁰⁴³ Luis GARCÍA MONTERO, *Quedarse sin ciudad*, en *ivi*, p. 357.

¹⁰⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Bibebook, 1861, pp. 119-120, ebook, Isbn digital 978-2-8247-1058-7 [02/11/2020].

¹⁰⁴⁵ Luis GARCÍA MONTERO, *Quedarse sin ciudad*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 358.

los nombres de las calles y “son distintos los bares”; “el río ya no existe” y la casa del yo poético ha desaparecido¹⁰⁴⁶. Los cafés están vacíos y “la multitud cruza por delante de los rosales secos, camina ensimismada, no pregunta por la hora del amor o de los desengaños, no se detiene a mirar la sombra de los desamparados”¹⁰⁴⁷. Los ascensores “cruzan diez pisos sin una sola palabra”¹⁰⁴⁸; “los geranios no pueden comprender el significado amargo del cemento y las chaquetas de los ejecutivos se humillan en la atmósfera hambrienta de los autobuses”. Las personas solo “necesitan escandalizarse ante los televisores y aprender a vivir en el calor de su dinero dormido”, pocos son los que se alejan del frío de la ciudad y quieren emocionarse mirando “un dibujo de Federico García Lorca en el otoño”¹⁰⁴⁹. García Montero critica con una mirada retrotópica¹⁰⁵⁰ el pasaje de “la ciudad-lenguaje en la cual los significantes arquitectónicos se corresponden con precisión a los significados-función”, a “la ciudad escaparate donde el signo deviene autorreferencial, donde domina la metáfora, donde las funciones más complejas y al mismo tiempo más descarnadas tienden a ser irreconocibles y no localizables en los lugares imagen”¹⁰⁵¹. Amendola resume magistralmente los rasgos de esta nueva realidad urbana caótica y saturada de signos, culturas y opciones¹⁰⁵² y escribe:

Características constantes de la experiencia urbana postmoderna son: indeterminación (ambigüedad, indeterminación y fracturas); fragmentación (la ruptura de los metarrelatos, la valoración de las diferencias, la fragmentación, el *patchwork* y el bricolage proyectual); decanonización (deslegitimación masiva de los códigos y las convenciones, de los metalenguajes, la desmitificación y el “parricidio” de masas, subversión y revuelta); crisis del yo y falta de profundidad (la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes); hedonismo y búsqueda de la belleza (sustitución del principio de utilidad con el de placer, afirmación de la belleza como valor difundido); valoración de lo impresentable y de lo no representable; ironía, hibridación, parodia, travestismo, pastiches (la reducción del pasado al presente y la reproposición de la

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁷ *Ivi*, p. 363.

¹⁰⁴⁸ *Ivi*, p. 365.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁰ Según Zigmunt Bauman, en la sociedad actual el anhelo nostálgico de regreso al pasado está cada día más difundido y procede de un proceso de negación de segundo grado de la utopía. En la época postmoderna de la rapidez, individualista y deshumanizada, el individuo le tiene miedo al futuro y genera en su mente retrotopías, es decir, “mundos ideales ubicados en un pasado perdido / robado / abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por lo tanto, inexistente) al que estaba ligada la utopía” (Zygmunt BAUMAN, *Retrotopía*, [Retrotopia, 2017], trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Espasa Libros, 2017, versión epub, Isbn digital: 978-84-493-3332-3, p. 9.)

¹⁰⁵¹ Giandomenico AMENDOLA, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁵² *Ivi*, pp. 222-223.

equitemporalidad heideggeriana en clave irónica y postmoderna); carnavalización (la vida como juego, el antifaz y la fiesta); protagonismo y participación (la ciudad como *work in progress* abierto a los significados de cada uno); subjetivismo (la primacía de la construcción individual, el individuo partidario de sí mismo, coexistencia de diversas hipótesis, incluso en conflicto, del mundo); casualidad y estocástica (caída de la previsibilidad y de la predeterminación, primacía de la casualidad y de la probabilidad).¹⁰⁵³

Aunque el yo poético rechaza este tipo de contexto metropolitano, llega a la conclusión de que no es posible evitar los cambios; “el caminante está condenado a ser extranjero en su propio deseo, en su propia ciudad”¹⁰⁵⁴, solo puede buscar amparo en el recuerdo mediante la poesía. Escribe García Montero:

[...] Detrás de una mirada duermen todas las ciudades que desaparecieron. Están tendidas, con una respiración casi imperceptible, en un claro del bosque, años arriba, atravesando la juventud y la adolescencia, la infancia y los recuerdos heredados, esos que existen como fotografías de un tiempo que pasó sin nosotros. Duermen con el rostro sereno, las mejillas sonrosadas, el traje limpio. Al abrir la última puerta de la galería, el aire es denso, el silencio tiene fiebre, hay una extraña calma con sabor a espera. Las ciudades de tu propio pasado están tendidas como bellas durmientes, y basta que te inclines sobre ellas y beses sus labios para que se levanten de nuevo a la vida, para que te abracen y se pongan a bailar contigo siguiendo una música que alguna vez sonó y que vive porque tú vives, detrás de todo, al otro lado de tus ojos¹⁰⁵⁵.

Aunque la memoria es un veneno que inyecta nostalgia y dolor, es algo indisoluble que se opone al paso del tiempo y nos hace sentir vivos. El recuerdo, además de consolador, es también una fuente de reflexión, como afirma Mercedes Comellas: el “diálogo entre el ayer y ahora [...] no concluye en el derrotismo melancólico, sino en la apertura hacia el futuro”¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵³ *Ivi*, pp. 71-72.

¹⁰⁵⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Quedarse sin ciudad*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 366.

¹⁰⁵⁵ *Ivi*, p. 359.

¹⁰⁵⁶ Mercedes COMELLAS, “Luis García Montero: una revisión del romanticismo desde la posmodernidad”, en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.), *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero*, Madrid, Visor, 2018, p. 280.

5.4.2. COMPLETAMENTE VIERNES: EL REGRESO AL AMOR

Completamente viernes, primer poemario dedicado explícitamente a Almudena Grandes¹⁰⁵⁷, en el que se describe la transición de una relación fracasada a un nuevo amor, es un libro de transición de la segunda a la tercera etapa. La meditación comprometida sobre la postmodernidad pasa a un segundo plano y, por primera vez, aunque el autor piensa que el amor no es un tema “que ayude al ensimismamiento”¹⁰⁵⁸, ofrece un enfoque más intimista favoreciendo la reflexión sobre los sentimientos privados.

El yo poético abandona la “casa de medios sentimientos, / de verdades medianas, / de pasiones dormidas como animales viejos, / de ceniza y sueños humillados”¹⁰⁵⁹ y, después de mucho sufrimiento, decide armarse de valor y vivir un nuevo amor que lo lleva atrás en el tiempo, a la despreocupación de su adolescencia. La metrópoli del invierno da paso a “la ciudad de agosto”¹⁰⁶⁰, de los abrazos, de los paseos de la mano de la amada y de la pasión desenfadada en las últimas butacas de un cine¹⁰⁶¹; el frío reaparece solo cuando la mujer está lejos: “la ausencia es una forma del invierno”¹⁰⁶².

A partir de *Completamente viernes*, el autor recupera de forma más explícita el elemento biográfico: los enamorados son dos escritores que tienen hijos de matrimonios anteriores y viven en ciudades distintas, Granada y Madrid. El poeta cuenta las dificultades de su relación a distancia, que, aunque supone períodos de soledad y la falta de una rutina compartida, merece la pena, ya que se trata de un amor verdadero:

Sobre las diez te llamo
para decir que tengo diez llamadas,
otra reunión, seis cartas,
una mañana espesa, varias citas
y nostalgia de ti.
El teléfono tiene rumor de barco hundido,
burbujas y silencios.

¹⁰⁵⁷ En la primera página de *Completamente viernes* leemos: “A Almudena” (en Id., *Poesía completa [1980-2017]*, cit., p. 368), dedicatoria completada en los libros siguientes. *Vista cansada* se abre con las palabras “A Almudena. Como siempre he vivido / con los pies en las nubes, / necesito el amor / para poner las manos en la tierra” (en *ivi*, p. 566); *Un invierno propio* con “A Almudena. La única patria del peregrino” (en *ivi*, p. 698); *A puerta cerrada* con “También a Almudena, camino de la orilla” (en *ivi*, p. 804) y el último libro, *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, presenta la dedicatoria: “A Almudena, junto al árbol, porque en el momento de abrir los ojos vivimos el mundo desnudo” (cit., p. 13).

¹⁰⁵⁸ Luis GARCÍA MONTERO en Luis Bagué Quílez, “‘Las manos en la tierra’. Entrevista a Luis García Montero”, cit., p. 77.

¹⁰⁵⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Completamente viernes*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 378.

¹⁰⁶⁰ *Ivi*, p. 382.

¹⁰⁶¹ *Ivi*, p. 395.

¹⁰⁶² *Ivi*, p. 391.

Sobre las doce y media
llamas para contarme tus llamadas,
cómo va tu trabajo,
me explicas por encima los negocios
que llevas en común con tu ex marido,
debes sin más remedio hacer la compra
y me echas de menos.
El teléfono quiere espuma de cerveza,
aunque no, la mañana no es hermosa ni rubia.

Sobre las cuatro y media
comunica tu siesta. Me llamas a las seis para decirme
que sales disparada,
que se queda tu hijo en casa de un amigo,
que te aburre esta vida, pero a las siete debes
estar en no sé dónde,
y a las ocho te esperan
en la presentación de no sé quién
y luego sufres restaurante y copas
con algunos amigos.
Si no se te hace tarde
me llamarás a casa cuando llegues.

Y no se te hace tarde.
Sobre las dos y media te aseguro
que no me has despertado [...]
y me alegra escuchar noticias de la noche,
cotilleos del mundo literario,
que se te nota lo feliz que eres,
que no haces otra cosa que hablar mucho de mí
con todos los que hablas.

Nada sabe de amor quien no ha perdido
por amor una casa, una hija tal vez
y más de medio sueldo,
empeñado en el arte de ser feliz y justo,
al otro lado de tu voz,
al sur de las fronteras telefónicas¹⁰⁶³.

Con el paso del tiempo, el yo no aguanta “la cuenta atrás de los últimos días, [...] / el desilusionado rencor de los kilómetros”¹⁰⁶⁴; el viernes se convierte en la “mañana de regreso”¹⁰⁶⁵ y Madrid en su nuevo hogar. Comparte con la amada su pasado y su presente, y se da cuenta de que piensa en un futuro con ella: “a este amor le pertenecen / los días

¹⁰⁶³ *Ivi*, pp. 402-403.

¹⁰⁶⁴ *Ivi*, p. 431.

¹⁰⁶⁵ *Ivi*, p. 407.

que me faltan por vivir”¹⁰⁶⁶. Cuando se percata de que hay una compenetración de intimidades que lo eleva a su plenitud, entiende que ha terminado su viaje y ha encontrado su dimensión. El amor ya no está relegado a una dimensión imaginativa, se ha vuelto realidad:

[...] Estoy por afirmar
que ahora vivo en un libro de poemas.

Pero si tú me miras,
decidida a existir
desde el fondo templado de tus ojos,
también existe el mundo.
Y muy probablemente
yo acabaré por existir contigo¹⁰⁶⁷.

5.5 TERCERA ETAPA

5.5.1 LA INTIMIDAD DE LA SERPIENTE, VISTA CANSADA Y UN INVIERNO PROPIO: LA EDAD DE LA CONCIENCIA

En los libros de la tercera etapa se resumen los temas desarrollados en los poemarios anteriores a través de un tono más meditativo. La voz poética es la del poeta-profesor maduro que reivindica el papel moral de la poesía; a través de la escritura, se enfrenta a su conciencia para buscar una “verdad en la memoria”¹⁰⁶⁸ y ofrece al lector su visión más honesta de la realidad española de los últimos sesenta años. Escribe Díaz de Castro:

Los últimos libros que el poeta nos ha entregado constituyen una reafirmación estética y el replanteamiento sucesivo de un estado de conciencia, en el sentido en que se viene definiendo esta. La reflexión sobre la edad desde el comienzo de *La intimidad de la serpiente* toma un evidente papel protagonista que da otro aire de balance, de ajuste de cuentas con la propia conciencia, a ese entramado de tiempo y memoria sobre el que fluyen en profusión y diversidad creciente las imágenes en pos de reflejos verosímiles y recuperables de lo sentido y lo pensado. [...] Y es que, a diferencia de muchos otros poetas contemporáneos, el objetivo de la escritura de este autor no es otro que la reafirmación de una escritura moral en la que el personaje no busca su perfil más favorecedor, sino el más auténtico y conflictivo, y ello mediante la acotación de las contradicciones, la iluminación relativa de las zonas de sombra de la conciencia, el balance interminable de los valores enfrentados a la realidad histórica¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁶ *Ivi*, p. 416.

¹⁰⁶⁷ *Ivi*, p. 417.

¹⁰⁶⁸ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “La poesía reciente de Luis García Montero. De *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía* (2008-2016)”, cit., p. 151.

¹⁰⁶⁹ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero” cit., p. 108.

El yo lírico que sufre el paso del tiempo vuelve a trazar sus recuerdos, “funde la experiencia íntima e historia en la meditación crítica”¹⁰⁷⁰ y recapitula su ideología para que su identidad no se convierta en un “jardín de tachaduras”¹⁰⁷¹ como la realidad urbana en la que se encuentra. *La intimidad de la serpiente* se abre con el yo poético que, al cumplir los cuarenta años, se enfrenta a un retrato de su juventud y comprende que, aunque la proliferación de los males de la postmodernidad le ha hecho perder la fe en el progreso del género humano, no ha abandonado el espíritu de lucha:

[...] Ahora que necesito
meditar lo que creo
en busca de un destino soportable,
me acerco a ti,
porque sabías meditar tus dudas.
Cuando tengas la edad que se avecina,
admitirás el tiempo de los encajadores,
la piel gastada y resistente,
el tono bajo de la voz
y el corazón cansado de elegir
sombras de pie o luz arrodillada.

Después de lo que he visto y lo que tú verás
no es un mal resultado, te lo juro.
Baja conmigo al día,
ven hasta los paisajes verdaderos
en los que discutimos,
y me agradecerás
la difícil tarea de tu supervivencia¹⁰⁷².

De la misma manera, en “1958” de *Vista cansada*, después de recorrer los horrores del pasado milenio, el yo lírico termina identificándose con el último número de su año de nacimiento, que “miraba hacia otra parte de la historia” y afirma: “procuro defender / las noches en mi casa, / los barcos sin bandera, / los inviernos con sol / y las dudas que acaban resolviéndose / en la última página”¹⁰⁷³.

¹⁰⁷⁰ *Ivi*, p. 110.

¹⁰⁷¹ Luis GARCÍA MONTERO, *La intimidad de la serpiente*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 510.

¹⁰⁷² *Ivi*, p. 467.

¹⁰⁷³ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en *ivi*, pp. 577-579.

García Montero confirma la imposibilidad de volver al jardín edénico en la realidad terrenal demoniaca donde “nadie se para en la curva del puente / a ver pasar el agua”¹⁰⁷⁴, y Adán y Eva cantan en los televisores “su originalidad, / su falsa independencia, / el libre corazón homologado / que pretende olvidarse / de las cosas vulgares. / Por ejemplo, el amor / o la imaginación de los olivos [...]”¹⁰⁷⁵. En la sociedad de la imagen, centrada en la apariencia y en la competición empujada por los modelos de vida apoyados por el sistema y propagados por los medios de comunicación, el ser se concentra únicamente en el presente¹⁰⁷⁶ olvidándose de la médula de la humanidad: de su historia y de los valores democráticos por los que las personas lucharon durante siglos y que en menos de cincuenta años se han apartado. En “Canción eclipse” de la *Intimidad de la serpiente* leemos:

[...] la libertad
como una antorcha hundida
en el mando a distancia
de los televisores

La igualdad
fugas en blanco y negro
con un actor de abrigo sospechoso.

Y la fraternidad...
Déjalo así, canción,
tampoco es necesario
que hagas el ridículo [...]”¹⁰⁷⁷.

Como afirma Javier Higuero, quien profundiza sobre el rechazo por parte del granadino de las arborescencias temporales en la actualidad, muy evidente en los versos “Lo peor / no es perder la memoria, / sino que mi pasado / no se acuerde de mí”¹⁰⁷⁸, en

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 632.

¹⁰⁷⁵ Luis GARCÍA MONTERO, *La intimidad de la serpiente*, en *ivi*, pp. 515-516.

¹⁰⁷⁶ Escribe Francisco Javier Higuero: “Tal rechazo explícito de las arborescencias temporales pretéritas y futuras pudiera muy bien constituirse en un ejemplo manifiesto de lo connotado semánticamente por el rótulo de la posmodernidad, a lo largo de las argumentaciones esgrimidas en Lyotard (1984 & 1988). Si la modernidad parecía promover una ruptura contundente con el pasado imbuido de inmemoriales tradiciones consideradas caducas y hasta anacrónicas, la postmodernidad prescindirá no sólo de tal arborescencia temporal pretérita, sino también de proyectos utópicos, dirigidos a valorar un futuro deseado, pero, de hecho, inexistente” (Francisco Javier HIGUERO, “Arborescencias temporales en *La intimidad de la serpiente* de García Montero”, *Hápax: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n. 7, 2014, p. 62).

¹⁰⁷⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *La intimidad de la serpiente*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 493.

¹⁰⁷⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en *ivi*, p. 645.

esta tercera etapa la ciudad sigue siendo “objetivada, perdiendo gran parte de la libertad gozada por sus habitantes en un pasado, ya tachado, y del que no quedan sino huellas intrahistóricas, con las cuales, sin embargo, se precisa contar, incluso cuando la vista se dirige hacia un futuro realmente inasequible y hasta fugaz”¹⁰⁷⁹. El poeta retoma de Dámaso Alonso¹⁰⁸⁰ la representación de los ciudadanos como “cadáveres vivientes”¹⁰⁸¹; son “hombres aeropuerto, / hombres de luna con tejado, hombres / que llegan de la selva y buscan rascacielos / y son como minutos en un reloj de arena”¹⁰⁸². Son personalidades líquidas que se amalgaman con el paisaje postmoderno e intentan atrapar al sujeto poético. En “Hay aviones que despegan desde ningún lugar y que aterrizan en ninguna parte”, de *Un invierno propio*, vuelve la imagen del vampiro; como detecta Juan Carlos Abril, el yo poético se encuentra en un no-lugar, el aeropuerto, y tiene que pasar por los controles¹⁰⁸³. La policía –intermediario según Foucault del poder pastoral de Estado¹⁰⁸⁴– le pide que deje sus pertenencias, incluso sus documentos de identificación en el detector de metales; “el personaje, una vez desnudo de identidad, [...] se halla vampirizado, en una situación de identidad diluida, ya que el vampiro representa la no identidad [...] Porque los vampiros, cuando se miran en el espejo, no se reflejan, pero están”¹⁰⁸⁵. Escribe García Montero:

[...] Estoy desnudo,
 respeten mi desnudo sin espejo,
 y sin manos de nadie,
 y sin besos primero al abrir los botones,
 y sin piel conocida al lado de mi piel.
 Tan sólo dos colmillos sobre mi identidad,
 dos heridas pequeñas en el cuello [...] ¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁷⁹ Francisco Javier HIGUERO, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁸⁰ Nos referimos a la imagen descrita en “Insomnio”, el poema que abre *Hijos de la ira*, donde Dámaso Alonso escribe: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro, / y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna. / [...] Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma, / por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo. / Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?” (Dámaso ALONSO, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pp. 15-16).

¹⁰⁸¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 639.

¹⁰⁸² Luis GARCÍA MONTERO, *Un invierno propio*, en *ivi*, p. 714.

¹⁰⁸³ Juan Carlos ABRIL, “Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero”, *UNED Revista Signa*, n. 24, 2015, p. 157.

¹⁰⁸⁴ Michel FOUCAULT, “El sujeto y el poder”, cit., p. 7.

¹⁰⁸⁵ Juan Carlos ABRIL, “Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero”, cit., p. 157.

¹⁰⁸⁶ Luis GARCÍA MONTERO, *Un invierno propio*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 705.

Si en las etapas anteriores el yo lírico-poeta busca amparo en su memoria y en los sentimientos a través de la escritura para defenderse de la realidad inhóspita contemporánea, en estos últimos libros, el maestro-poeta se propone como la figura subversiva de la sociedad postmoderna. Ya no solo quiere salvarse a sí mismo refugiándose en la imaginación, sino que quiere concienciar a los demás:

[...] Maestros de verdad
son los que hacen posible que las aulas se llenen
de rosales helados, de ciudades
y hogueras minuciosas,
para que las preguntas
tengan sabor a espina, olor de tren
o de papel quemado.
Maestros de verdad,
no sé si con un libro,
con una discusión o con un beso [...] ¹⁰⁸⁷.

El buen maestro es capaz de atraer a la multitud: estimula el interés de las personas que ya no tienen pasiones, los “rosales helados”¹⁰⁸⁸, y argumenta de manera convincente su investigación; establece así un diálogo constructivo con los escépticos que alimentan su fuego interior buscando minuciosamente los fallos de los demás. La pregunta incómoda se convierte en una fuente de reflexión que enriquece al grupo, el poeta-profesor es al mismo tiempo educador y educando: “cada día aprende a vivir en voz alta”¹⁰⁸⁹. La lectura de un poema tiene como objetivo invitar al auditorio a profundizar sobre sí mismo y el contexto donde se encuentra, a dudar, a pensar. En su volumen *Aguas territoriales*, García Montero demuestra que a partir del Renacimiento el libro es “una búsqueda de la verdad”, concepto que en este período empieza a tener “que ver con nosotros mismos, con nuestra propia conciencia, con nuestra experiencia más íntima de la vida. Ya no se trata de glosar al Otro, sino de conocerse a uno mismo. Desde ese momento originario de la vida moderna, [...] la lectura será bandera de la dignidad

¹⁰⁸⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en *ivi*, pp. 615-616.

¹⁰⁸⁸ En “Hombre de lunes con secreto” de *Completamente viernes*, reaparece la imagen de la rosa asociada a la enseñanza. La “rosa académica” que daña al buen profesor “de los ojos encendidos”, quien pasa por los pasillos de la universidad “entre saludos, puñales y cipreses”, se opone a la “rosa viva” de la poesía que hiere a quienes se emocionan al leer unos versos, es “la rosa de un secreto en el alma de un lunes” (en *ivi*, pp. 373-375).

¹⁰⁸⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, cit., en *ivi*, p. 637.

humana [...]”¹⁰⁹⁰. Para desarrollar el espíritu crítico de las personas y hacerles entender la importancia de la lectura, el profesor las guía hábilmente a través del mundo literario, sin limitar su libertad interpretativa:

[...] Hay silencio en clase
y miradas que cruzan el silencio.

Dudar es necesario.
La sospecha nos brinda
una buena lección, pero conviene
que nadie imponga un frío
que cada cual elija sus dudas y sus llaves
para que las maletas al abrirse
no resulten vacías. [...]

Con las llaves perdidas abrimos la memoria.
El poema recorre un continente,
toma una habitación,
deshace su maleta [...]”¹⁰⁹¹.

El maestro da lugar a un intercambio fructífero que estimula positivamente el crecimiento de sus discípulos¹⁰⁹²: “el profesor procura, / más que decir verdades, no mentir / más que dar ilusiones, no romperlas. / Dedicará sus años / a buscar entre sombras / una razón de claridad / y a descubrir en ojos indecisos / el equipaje abierto de un poema / [...]”¹⁰⁹³.

Si el poeta es el padre de la obra, el profesor es el que la mantiene con vida salvándola del olvido¹⁰⁹⁴, son el autor y el lector modelo¹⁰⁹⁵ que colaboran en la educación de la sociedad hacia una nueva sentimentalidad, ofreciéndole una vía de escape de la aniquilación contemporánea. En el mundo postmoderno de la rapidez, donde proliferan los estímulos dinámicos y se mira únicamente al progreso tecnológico-económico, la

¹⁰⁹⁰ Luis GARCÍA MONTERO, *Aguas territoriales*, cit., p. 57.

¹⁰⁹¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., pp. 637-638.

¹⁰⁹² En “Asientos reservados” de *Vista cansada*, se describe una infancia agridulce, subrayando el fundamental papel pedagógico de los profesores que determina la vida de las personas: “No fueron el invierno / los Padres Escolapios, / aunque pasaba el frío por sus declaraciones / de amor a la verdad y a mis rodillas. / También nevó en la historia, / en los dictados y las matemáticas. // Pero sería injusto / no recordar aquí / lo ejercicios espirituales en los que el Padre Iniesta nos leyó a Bertolt Brecht, / o el verbo irregular del mes de junio / cuando fui a la huelga / y no me examiné de religión / en solidaridad con el Padre Mulet, / acusado ante Dios por extremista. / Un ángel delator, / [...] exactamente igual que sus progenitores, / me obligaba a elegir y me enseñaba / a conjugar futuros imperfectos. / Durante algunos años / aquel país de pétalos y espinas / giraba más deprisa que la Tierra. // Hay algo serio y roto / en el niño que fui” (*ivi*, pp. 597-599).

¹⁰⁹³ *Ivi*, p. 638.

¹⁰⁹⁴ *Ivi*, pp. 571-572.

¹⁰⁹⁵ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 10-32.

poesía que requiere concentración, dedicación, tiempo e inmovilidad ya no es contemporánea; como escribe García Montero: “Parece que nuestros hábitos actuales no se llevan muy bien con la minuciosa lentitud de los libros”¹⁰⁹⁶. El género lírico evoluciona manteniendo una fuerte relación con el pasado: en la recreación de una memoria colectiva, el poeta teje nexos transtextuales con el patrimonio literario existente, es decir, diferentes tipologías de vínculos entre textos que pueden ser manifiestos o encubiertos¹⁰⁹⁷. En una entrevista de Luis Bagué Quílez, García Montero afirma: “a la hora de contar mi vida he tenido que contar mis lecturas [...]”¹⁰⁹⁸, y en “Jaime”, de *Vista cansada*, escribe: “Yo lo aprendí leyendo a Jaime Gil de Biedma. / [...] yo habité los poemas / que me fueron haciendo como soy”¹⁰⁹⁹. Como afirma María Payeras Grau, en este texto se observan desde el principio numerosos guiños a la obra del catalán, y especialmente al homenaje que Jaime Gil de Biedma dedica a Gustavo Durán. García Montero refleja explícitamente su admiración por el barcelonés, emplea las estrategias discursivas aprendidas por él y “propone [...] una interpretación de la lectura como experiencia epistemológica y de construcción identitaria”¹¹⁰⁰.

El tema de la transtextualidad y la preocupación por la extinción de la poesía ya había sido abordado en “Garcilaso 1991” de *Habitaciones separadas*, donde el yo lírico demuestra que un verso escrito en el siglo XVI sigue siendo actual y es una fuente de inspiración. García Montero cierra el poema con estos versos que resumen perfectamente su poética:

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁶ Luis GARCÍA MONTERO, “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, en Id. y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, p. 18.

¹⁰⁹⁷ Gérard GENETTE, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁰⁹⁸ Luis GARCÍA MONTERO en Luis Bagué Quílez, “‘Las manos en la tierra’. Entrevista a Luis García Montero”, *cit.*, p. 79.

¹⁰⁹⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Vista cansada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, *cit.*, p. 634.

¹¹⁰⁰ María PAYERAS GRAU, “‘La vida que yo viví en sus versos’. Los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ en diálogo con Jaime Gil de Biedma”, *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, vol. 20, n. 31, mayo-octubre 2020, p. 9 <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLie075/12998>> [20/06/2021].

¹¹⁰¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Habitaciones separadas*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, *cit.*, p. 325.

Esta teoría culmina en *Balada en la muerte de la poesía*, que difiere de los poemarios anteriores debido a que el poeta proyecta su yo lírico de poeta-profesor en una realidad ficticia, espejo del futuro extremado de nuestra civilización. Como demuestra Calabrese¹¹⁰², en 2016, García Montero regresa a los orígenes y publica otro libro disfrazado de novela policíaca: en *Balada en la muerte de la poesía*, se retoman “algunas de las características formales de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, como el uso del poema en prosa y cierta imaginería irracional que incluso pueden suponer la rehabilitación de una modernidad negativa en la poética del autor”¹¹⁰³. Por estas razones consideramos necesario dedicar un capítulo aparte a la obra.

5.5.2. BALADA EN LA MUERTE DE LA POESÍA

Balada en la muerte de la poesía continúa la antigua tradición de la personificación de la poesía en la mujer, aunque en lugar de representarla como una diosa griega¹¹⁰⁴ y respetar los postulados de la otra sentimentalidad, García Montero la describe con rasgos humanos y ambienta su libro en una situación turbia. La obra se abre con una doble ficción: el yo poético sigue la noticia de la muerte de la poesía a través de la televisión, principal medio de difusión y alimentación de la frivolidad y de la insustancialidad de la realidad actual, donde nada importa, nada permanece y todo cambia¹¹⁰⁵:

La poesía ha muerto, dice. Una pantalla de televisión siempre repite lo que dice. Once segundos, como un endecasílabo, y ya parece una noticia vieja. El viento y sus imágenes son una forma de repetición. La poesía ha muerto, dice.

Cae la lluvia fuera de las estaciones, sin la herida del tiempo, sobre el baúl de la ciudad, sobre los recuerdos y las sábanas del baúl desahuciado. La poesía ha muerto, es una noticia. Puede verse el cadáver mientras la gente huye de sí misma, mira hacia otro lado, evita contestar y un cielo color aguardiente pudre la pantalla. Queda al fondo una mujer a la que se le doblan las rodillas. La poesía ha muerto, dice.

Estuve muchas veces en la taberna donde servía café para las mañanas de invierno y alcohol para las noches sin salida. Estuve con ella, me manché con el delantal sucio de la misericordia. Ahora sufro su muerte, callo y me siento más solo. Y pesa el reloj, y son frías las paredes de la casa¹¹⁰⁶.

¹¹⁰² Giuliana CALABRESE, “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, cit., s.p.

¹¹⁰³ *Ibidem*

¹¹⁰⁴ Cfr. Walter F. OTTO, *Las musas. El origen divino del canto y del mito (Dien musen. Und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens [1954])*, trad., introducción y notas de Hugo Francisco Bauzá, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.

¹¹⁰⁵ Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, cit., *passim*.

¹¹⁰⁶ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 779.

El sufrimiento del poeta-profesor se opone a la indiferencia de los nuevos medios de comunicación y de la gente que pasea al lado del cadáver como si no hubiera pasado nada. El telediario repite la noticia incesantemente: aunque en una noche de octubre un borracho descubrió el cadáver de la poesía en una esquina, el periodista concluye que “no fue un crimen [...] las primeras investigaciones no han encontrado signos de violencia. Las cosas se parten, se desgastan, se pierden. Las cosas se ven venir: una fatalidad, un destino agotado. Hay muchas huellas y un lugar”¹¹⁰⁷. No se trata de una agresión física ni hay un solo culpable, sino que es el asesinato colectivo de la poesía por parte de una sociedad que no asume sus responsabilidades y que vive en la rapidez y en el olvido: el entierro de la poesía se celebrará “en el teatro indiferente de las noticias viejas”¹¹⁰⁸, “utilidad, mercantilismo, demanda, eficacia, nuevos tiempos, caracteres, prisa, cambio de época, ayer: es el vocabulario de esta muerte”¹¹⁰⁹.

La falta de interés en el género lírico lleva a la desaparición de los “conjurados”¹¹¹⁰ de la poesía: “Rafael no está, Ángel no está, Jaime no está, Javier no está, José Emilio no está, Rosalía no está [...]”¹¹¹¹. Lucrecio¹¹¹², Manrique¹¹¹³ y Baudelaire¹¹¹⁴, maestros de vida, ya no existen; Hölderlin, Neruda, Horacio y García Lorca son invisibles¹¹¹⁵; “han muerto Breton, Mayakovski, Huidobro y Alberti”¹¹¹⁶. Como en todos sus libros, García Montero mezcla el elemento biográfico con la ficción; el sentimiento de soledad y tristeza culmina con la muerte imaginaria del padre del que hereda su amor por la poesía¹¹¹⁷. En *¿Por qué no es útil la literatura?* recuerda:

Mis primeras excursiones literarias se deben a *Las mil mejores poesías de la Lengua Castellana*, ocho siglos de poesía española e hispanoamericana antologados por José Bergua. Todavía conservo el ejemplar en tela roja, muy achacoso y descompuesto por la guerra familiar. Era costumbre de mi padre leernos en alto algunos poemas, y costumbre de mis hermanos escabullirse en el menor descuido, muy

¹¹⁰⁷ *Ivi*, p. 780.

¹¹⁰⁸ *Ivi*, p. 781.

¹¹⁰⁹ *Ivi*, p. 783.

¹¹¹⁰ *Ivi*, p. 782.

¹¹¹¹ *Ivi*, p. 781.

¹¹¹² *Ivi*, p. 785.

¹¹¹³ *Ivi*, p. 786.

¹¹¹⁴ *Ivi*, p. 787.

¹¹¹⁵ *Ivi*, p. 792-793.

¹¹¹⁶ *Ivi*, p. 797.

¹¹¹⁷ *Ivi*, pp. 794-795. Cfr. Luis GARCÍA MONTERO, en Anatxu Zabalbescoa, “El territorio sagrado es no engañarse”, *El País*, 2020, en-línea

< https://elpais.com/elpais/2020/06/03/eps/1591202456_645391.html > [28/09/2020].

disimuladamente, poniendo distancia entre sus ganas de jugar y los larguísimos poemas de Espronceda, Zorrilla o Campoamor que mi padre, desde su sillón con humo de tabaco después de la cena o en la cama dominical blanca y sin humo, intentaba leernos con una voz de ronquera algo teatral, sentida y profunda. A mí me daba vergüenza dejarlo solo: creo que ese es de verdad el motivo de mi afición a la poesía¹¹¹⁸.

El poeta sigue en la misma línea de los libros anteriores criticando la deshumanización y la homologación urbana del mundo globalizado contemporáneo. En una realidad sin poesía, los lugares desconocen su historia y se llenan de vacío: Nueva York, metrópoli de tránsito de muchos escritores, tiene “los pies fríos”; Buenos Aires ya no es la ciudad de Borges y cruza sus manos; México se presenta con las mejillas hundidas; Bogotá es la capital de las sombras. Cádiz se queda callada, los labios de Madrid están “secos y morados” y Granada, ciudad natal de García Montero, está muerta¹¹¹⁹. La Tierra se ha convertido en un “planeta sin oxígeno que respira en metálico y suena al contado”¹¹²⁰, el ser humano ha perdido su ingenio y capacidad imaginativa, ya no existen las metáforas, “los adjetivos tienen miedo de los perros abandonados [...] las palabras se aburren”¹¹²¹. Las calles se pueblan de “rostros que se han quedado en blanco, cuerpos sin rostros y sin papel. Todos detrás de todo, camino de la nada”¹¹²², las personas ya no se miran a los ojos ni cuentan “con el minuto de la pregunta, con el hielo que se desvive en la copa como una conversación”¹¹²³. Las imágenes evocadas por García Montero toman forma en los retratos de Juan Vida dibujados al lado de los versos del granadino. Como afirma Scarano, el artista “pone rostros humanos a estas estaciones verbales, en un *vía crucis* de muerte al que asistimos como parte de un cortejo fúnebre”¹¹²⁴, representa seres “intervenidos, agredidos, descompuestos. De las bocas no salen palabras sino hormigas,



Dibujo de Juan VIDA en Luis García Montero, *Balada en la muerte de la poesía*, Madrid, Visor, 2016, p. 42

¹¹¹⁸ Luis GARCÍA MONTERO, “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, cit., pp. 12-13.

¹¹¹⁹ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 787.

¹¹²⁰ *Ivi.*, p. 788.

¹¹²¹ *Ivi.*, p. 784.

¹¹²² *Ivi.*, p. 791.

¹¹²³ *Ivi.*, p. 789.

¹¹²⁴ Laura SCARANO, “Luis García Montero, *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor, Col. Palabra De Honor, 2016, 63 pp.” [reseña]. *Diablotexto Digital*, n. 1, p. 268.

moscas; hay ruedas en los ojos, manzanas o manchas negras”¹¹²⁵; sus caras “se pueblan de peces, se tachan con cruces, alambres de púas, hojas de afeitar, y hasta un revólver”. Son “niños, mujeres, ancianos, picoteados por pájaros, mientras recorre toda la serie un alacrán dorado, un escorpión letal [...]”¹¹²⁶.

La esperanza del yo poético se desvanece a lo largo de los poemas, hasta el punto de llegar al cierre del ataúd¹¹²⁷, es decir, al triunfo de la imposibilidad del individuo de volver a su propia humanidad, a las “librerías, las bibliotecas, los recitales, la voz de los maestros y de los camaradas, los números tachados en las agendas de teléfono, las dedicatorias y las declaraciones de amor”¹¹²⁸. Sin embargo, en el último poema García Montero sorprende al lector. Después del funeral de la poesía, el yo lírico toma el metro y regresa a casa pasando por la ciudad desolada que evoca los versos de Gil de Biedma citados al principio del libro: “No es el mío este tiempo”¹¹²⁹. Díaz de Castro considera la bajada y la subida de la voz poética de las escaleras de la estación como “una indagación en la propia conciencia y una nueva toma de contacto con la realidad”¹¹³⁰. El yo lírico confirma lo afirmado en los libros anteriores: para mantenerse a flote sin dejarse llevar por la corriente hace falta recuperar la propia intimidad a través de la palabra poética y seguir en su misión hacia una nueva sentimentalidad. Escribe García Montero:

A puerta cerrada abro un cuaderno, le pido un esfuerzo a la tinta y a los desfiladeros, me doblo y me desdoblo para estar a la altura de todo lo tachado, oigo la música de una verdad fieramente humana, observo sus circunstancias, me busco y empiezo a escribir estos retornos de lo vivo lejano, este largo lamento, esta desolación de la quimera, estos poemas póstumos, estas palabras sin esperanza y con convencimiento, esta casa encendida, esta balada en la muerte de la poesía¹¹³¹.

¹¹²⁵ *Ivi*, p. 269.

¹¹²⁶ *Ibidem*

¹¹²⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 797.

¹¹²⁸ *Ibidem*

¹¹²⁹ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “La poesía reciente de Luis García Montero: de *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía* (2008-2016)”, cit., p. 159.

¹¹³⁰ *Ivi*, p. 158.

¹¹³¹ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 801.

El poeta manda un mensaje de vida y esperanza y cierra su libro con una puesta en abismo de la enunciación en posición final¹¹³², creando una obra tridimensional: García Montero no se limita a filtrar su experiencia a través de un yo poético ficticio universal mezclando la imaginación con la realidad, sino que crea un autor modelo-personaje que se desdobra para generar el libro-objeto físico que el lector tiene en sus manos. “A puerta cerrada”, expresión cuyo significado se explora con más detalle en el libro siguiente, el yo poético se refleja en la intimidad del autor empírico y, juntos, reescriben “lo tachado por la sociedad”¹¹³³. El límite entre la ficción y la realidad se hace sutil. Al cerrar el poemario, el lector se da cuenta de que mientras haya personas dispuestas a luchar por la existencia del género lírico y a cuestionar la realidad, la poesía vivirá. *Balada en la muerte de la poesía* se confirma hasta el último verso como una invitación a no traicionar la naturaleza humana, a no olvidar el pasado, a mantener vivo su patrimonio cultural inmaterial. Concluye García Montero: “Volver a uno mismo sin perderse es la tarea de las migraciones”¹¹³⁴.

5.5.3 A PUERTA CERRADA

Si en los libros anteriores el yo poético es el viajero que actúa en el espacio urbano, en *A puerta cerrada* tenemos un sujeto lírico que cierra la puerta de su despacho, aunque no la de su corazón. Como en el último poema de *Balada en la muerte de la poesía*, se trata de “una forma de reclusión voluntaria para hacer balance, poner las cartas sobre la mesa, meditar en el ámbito de la soledad”¹¹³⁵ aislándose físicamente del mundo en que se halla, aunque no mentalmente: el poeta-profesor sigue interiorizando las crisis sociales de nuestra época¹¹³⁶ y, por primera vez, se siente “víctima y responsable” de este “amargo suspenso general”¹¹³⁷. Como afirma Xelo Candel Vila, que comparte la posición de Laura

¹¹³² Cfr. Lucien DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme (Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme [1977])*, trad. de Bianca Concolino Mancini, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994, pp. 99-116.

¹¹³³ Laura SCARANO, “Luis García Montero, *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor, Col. Palabra De Honor, 2016, 63 pp.”, cit., p. 270.

¹¹³⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *Balada en la muerte de la poesía*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 801.

¹¹³⁵ Laura SCARANO, “La intimidad del mundo en un poema”, *infoLibre. Información libre e independiente*, 30 de noviembre de 2018, en-línea <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/11/30/a_puerta_cerrada_garcia_montero_intimidad_del_mundo_poema_89360_1821.html> [20/10/2020].

¹¹³⁶ Xelo CANDEL VILA, “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”, cit., p. 54.

¹¹³⁷ Luis GARCÍA MONTERO, *A puerta cerrada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 825.

Scarano¹¹³⁸: “si Jean Paul Sartre escribió en su drama *Huis Clos* que el infierno son los otros, Luis García Montero nos hace reflexionar sobre los límites de este infierno y preguntarnos si esos límites no están también en uno mismo”¹¹³⁹. En “Las puertas cerradas”, el poeta expresa su voluntad de no separar la esfera pública de la privada¹¹⁴⁰ ya que quiere “vivir a los dos lados de una puerta”¹¹⁴¹, y en “Caminos de ida y vuelta” se lee:

Fuera de mí
dentro de mí,
el lobo es un camino de ida y vuelta.

Muerde mi corazón para plantar un árbol.
Corre por mi memoria en busca de un espejo.
Se acerca hasta la ira de mis lágrimas
cuando ve la ciudad fuera de mí [...] ¹¹⁴².

La conciencia representada a través de la imagen de un lobo solitario guía al yo lírico en el difícil recorrido íntimo de redención a través de la poesía¹¹⁴³. También en este libro, la ciudad es un espacio podrido y deshumanizado, poblado por “vivos que tienen más prisa que los muertos en desaparecer”¹¹⁴⁴ y que se dejan someter por “la fatuidad, la corrupción, la falta de pudor en los jefes de la tribu”. A pesar de los años dedicados a la lucha por una sociedad más justa, el poeta-profesor se da cuenta de que la historia evoluciona cada día a peor, “los himnos, las canciones y las protestas” son un eco lejano “en el fondo de la clase”¹¹⁴⁵ y nadie –incluso él mismo– consigue escapar del sistema tardocapitalista que desarrolla continuamente nuevas estrategias para mantenerse y proliferar:

Discutimos la cólera,
el vivo resplandor de la violencia.

¹¹³⁸ Laura SCARANO, “La intimidad del mundo en un poema”, cit., s.p.

¹¹³⁹ Xelo CANDEL VILA, “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”, cit., p. 53.

¹¹⁴⁰ Cfr. Laura SCARANO, “La intimidad del mundo en un poema”, cit., s.p.

¹¹⁴¹ Luis GARCÍA MONTERO, *A puerta cerrada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 865.

¹¹⁴² *Ivi*, p. 815.

¹¹⁴³ Escribe García Montero: “como el murmullo de la gente / que sufre y se sostiene, / como una habitación en la frontera, / la poesía te indulta. / Con su equipaje pobre para viajar contigo, / más real que el silencio y la carroña, / incompleta, sin tiempo, mal doblada, / la poesía te indulta” (*ivi*, p. 892).

¹¹⁴⁴ *Ivi*, p. 838.

¹¹⁴⁵ *Ivi*, p. 825.

El lobo calla y salta
sobre las rocas del periódico.
va de la guerra en frontera,
de ejecución en norma,
y huele los infiernos de las buenas palabras.

Pero vuelvo a negarle sus razones.

Salta después buscando las imágenes
en el televisor.
Son noticias que pasan con el alma podrida,
sueños para la noche
de la complicidad.

Hermoso entre los lobos,
me mira, me desprecia, no comprende
que la verdad se infecta,
que no le basta con tener razón¹¹⁴⁶.

La única arma para no caer en las tentaciones de la realidad contemporánea es tomar el camino más difícil y doloroso que el autor parangona otra vez a un veneno¹¹⁴⁷: el del compromiso. El yo lírico no se rinde y se sumerge en la palabra poética que lo transporta a su propia intimidad: un libro de Cernuda facilita el viaje en su conciencia¹¹⁴⁸, siempre “conviene ser prudentes / con la poesía y los inviernos. / Si les abres la puerta, / aparece la lluvia en cualquier parte”¹¹⁴⁹. El sujeto poético decide seguir el lobo que vigila su memoria y lo guía a través de un pasado “que no es una mentira”¹¹⁵⁰. El animal selecciona momentos puros, de amor, amistad y muerte, a través de los cuales la voz poética consigue reconstruir su identidad y se deshace de las máscaras impuestas por la sociedad¹¹⁵¹:

Por los escaparates
Se refleja mi sombra
Sin papel de regalo¹¹⁵²

¹¹⁴⁶ *Ivi*, p. 862.

¹¹⁴⁷ *Ivi*, p. 811.

¹¹⁴⁸ Escribe García Montero en “En un libro de Luis Cernuda”: “Alejado de todo lo que quiero, / comprendo más que nunca su palabra. / Yo rompo lo que soy / para poder estar conmigo mismo” (*ivi*, p. 888).

¹¹⁴⁹ *Ivi*, p. 874.

¹¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 851-852.

¹¹⁵¹ Como afirma Bajtín, la máscara representa “la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres [...]” (Mijail BAJTÍN, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais [Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса]*, 1965], ed. y trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 36).

¹¹⁵² Luis GARCÍA MONTERO, *A puerta cerrada*, en Id., *Poesía completa (1980-2017)*, cit., p. 858.

El yo lírico poeta-profesor no se traiciona a sí mismo y, cuando alcanza su esencia al independizarse de las imposiciones vigentes auspiciadas por los intermediarios del poder, el lobo desaparece:

No he sido yo, me dice
el lobo en un paisaje de cadáveres,
como después de una batalla.

Se acerca al silencioso
director de periódico,
al banquero que vio su propia muerte
en un espejo miserable,
al cuerpo desvalido del ministro.

Con los ojos sin vida está la embajadora,
con el verbo deshecho el locutor,
con la sonrisa helada la vicepresidenta.

No he sido yo, me advierte.
Y no voy a jurarlo.

Brilla un eco de cólera,
un resplandor de miedo
en el agua del río.

Hay demasiado amor en tanto odio,
demasiado amor roto.
Quisiera que no vuelva a repetirse.

El lobo se lamenta mientras desaparece.
Es una despedida. Tú lo sabes...

Conoces lo que viene de ti mismo¹¹⁵³.

5.5.4. NO PUEDES SER ASÍ (BREVE HISTORIA DEL MUNDO)

En 2021, García Montero publica su último libro *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, donde se resumen el mensaje de lucha y las teorías formuladas a lo largo de los años. El granadino abandona la condición de atrincherado “en el recinto privado”¹¹⁵⁴ del volumen anterior y propone una renovada dimensión meditativa donde el tono

¹¹⁵³ *Ivi*, pp. 895-896.

¹¹⁵⁴ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “La historia universal de Luis García Montero”, *El País*, 24 de abril de 2021, en línea <<https://elpais.com/babelia/2021-04-24/la-historia-universal-de-luis-garcia-montero.html>> [30/08/2021].

confesional se funde con el testimonial y, como afirma Bagué Quílez, se da paso a “una puerta giratoria por la que el pretérito y el presente entran y salen como verso por su casa”¹¹⁵⁵. Las experiencias de la vida cotidiana del poeta-profesor que vuelve a andar por espacios líquidos globalizados se alternan con dedicatorias a personajes, acontecimientos históricos y cuentos legendarios descritos con una mirada postmoderna¹¹⁵⁶ que llevan al lector a descubrir la evolución caótica del mundo, donde el mal y el bien se mezclan en detrimento de este último¹¹⁵⁷.

Aunque en el libro aparecen referencias a la mitología clásica y a los pueblos indígenas precolombinos, el granadino se centra en la naturaleza dicotómica de los hechos que marcan la modernidad y que llevan a la postmodernidad. En “1942”¹¹⁵⁸ y en “Siglo de Oro”¹¹⁵⁹, el esplendor del ingenio humano da paso rápidamente a la codicia y a la brutalidad: los descubrimientos transoceánicos se convierten en violencia y exterminio y figuras extraordinarias como fay Luis de León, Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, entre otros, son víctimas del orden establecido. En “Galileo” el poeta condena la Inquisición y cierra la composición con unos versos sibilinos que sugieren que este tipo de régimen nunca llega a su fin:

[...] Tantos años después
espero la llegada de la noche
y vuelvo al telescopio.
Pasó la Inquisición.
En esta parte de la historia
ya no hay libros sagrados,
la ciencia y la conciencia
tienen buenas ideas, sus derechos,
la libertad, la paz.
Y sin embargo...¹¹⁶⁰

El mismo tipo de crítica aparece en “1789”¹¹⁶¹ y “Mary Shelly”¹¹⁶², en los que el granadino muestra los distintos caminos desarrollados en la época de la Ilustración que,

¹¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹¹⁵⁷ Cfr. Carlos ACORTA, “No puedes ser así (breve historia del mundo)”, *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*, en línea, mayo 2021, <<https://elcuadernodigital.com/2021/05/12/no-puedes-ser-asi-breve-historia-del-mundo/>> [11/08/2021].

¹¹⁵⁸ Luis GARCÍA MONTERO, *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, cit., pp. 43-44.

¹¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 52-53.

¹¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 49-50.

¹¹⁶¹ *Ivi*, pp. 79-80.

¹¹⁶² *Ivi*, pp. 86-87.

aunque surgen con la idea de compenetrarse, son cada vez más excluyentes: por una parte, se proclaman valores universales para establecer la armonía entre los seres, por otra, se exalta la industria, el progreso y la ciencia, cuyos peligros se muestran en *Frankenstein*¹¹⁶³. Como en los libros anteriores, García Montero subraya que esta segunda vía es la que tiene más éxito, e invoca una vuelta a los instintos primordiales a través de la poesía. En la composición final de *No puedes ser así* el granadino explicita con una amarga ironía la crítica del arte por el arte presentada más tímidamente en la última etapa de su escritura y exalta el sentimiento que debe fundamentar la escritura:

Querido Juan Ramón,
en esta noche de verano altivo,
cuando el pinar y las estrellas
reconquistan su orgullo,
no me atrevo a pedirte
el nombre exacto de las cosas.

Verás por qué lo digo.
La actualidad de la palabra virus
ya no tiene que ver con la tecnología,
sino con organismos de sencilla estructura
tan viejos como el mundo,
hechos de proteínas y ácidos nucleicos
para reproducirse
en el metabolismo celular.

La mascarilla manda en las costumbres,
pero no como asunto de cosmética,
sino como una tela
que cubre las narices y las bocas
con el fin de evitar inhalaciones.

La higiene que se ha puesto
tiene poco a que ver con el lenguaje
que anda sucio en las redes como pescado muerto.
Se trata de limpieza compulsiva
de manos y objetos
y de transportes públicos,
una bandera blanca contra la enfermedad.

También está de moda el verbo confinar,
que no es destierro, sino reclusión
en una residencia.
Vivir dentro de límites precisos,
según el diccionario. [...]

¹¹⁶³ Mary SHELLEY, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

Y ocurre lo de siempre con la palabra exacta.
Pierde su transparencia en el verbo hecho carne.
Nadie sabe qué hay detrás de ella,
qué cabe entre sus silabas,
qué miedo, qué rareza se apodera
del tú y el yo, qué pesadilla
se enmascara en la luz y qué memoria
dibuja las fronteras de los mío y lo nuestro.

Nos reclama el calor de un saber olvidado,
esta fragilidad
del que vuelve a vivir en la intemperie
sin la inútil soberbia de las eternidades.

La vida sin amor no se comprende. [...]
Y no es debilidad el sentimiento,
sino un deseo de tener razones
que sepan apreciar
el ocaso, los pájaros cantando,

y el secreto que dicen los árboles de mí
cuando escribo sin mascara
y defiendo mi orgullo
y reconquisto bajo las estrellas
mi voluntad poética,
mi voluntad de oír el agua
que me limpia los ojos,
en un verano altivo¹¹⁶⁴.

El acontecimiento catastrófico con el que el poeta cierra su “breve historia del mundo”, la pandemia de Covid-19, confirma la imposibilidad de poner en práctica la teoría resumida en “Intelijencia dame” de Juan Ramon Jiménez¹¹⁶⁵, poema con el que García Montero establece un claro vínculo intertextual¹¹⁶⁶. La complejidad de la realidad en constante transformación solo puede investigarse a través de palabras sinceras que reflejen plenamente la experiencia del universo físico en el que se encuentra el poeta, sin miedo a la imperfección humana. En *No puedes ser así*, a pesar de que el título suena

¹¹⁶⁴ Luis GARCÍA MONTERO, *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, cit., pp. 137-139.

¹¹⁶⁵ En “Intelijencia dame” leemos: “¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / los que no las conocen, a las cosas; / que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas; / que por mí vayan todos / los mismos que las aman, a las cosas... / ¡Intelijencia, dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas!” (Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades. Verso (1916-1917)*, Madrid, Tip. – Lit. A. de Ángel Alcoy, 1918, p. 19).

¹¹⁶⁶ Julia KRISTEVA, *Semiótica 2 (Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse [1969])*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 66-67.

como un grito desesperado, el autor demuestra una vez más que no quiere rendirse y ofrece un último canto al vínculo y a la vida, invitando al lector a revisar sus prioridades.

6. JORGE RIECHMANN

 Escribo
 poesía
anticapitalista (perdón
 por la redundancia)
 porque no desisto
 de ver sanar
 la nube martirizada
 el osezno sin leche
la bombardeada dignidad¹¹⁶⁷

6.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA DE JORGE RIECHMANN

Licenciado en Matemáticas por la Universidad Complutense de Madrid, doctor en Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor titular de Filosofía Moral¹¹⁶⁸, Jorge Riechmann (Madrid, 1962) es uno de los poetas e investigadores más prolíficos del panorama actual. En poco más de treinta años ha publicado un centenar de libros, que, como observa Iravedra, van “de la poesía a la poética, de la reflexión estética al ensayo político, sociológico o filosófico, de la traducción a la interpretación, y también, libros de incierta clasificación genérica por su raro (y arriesgado) eclecticismo formal y temático”¹¹⁶⁹. Se trata de volúmenes estrechamente relacionados y caracterizados por la reiteración de unos temas¹¹⁷⁰ que se observan claramente a lo largo de toda su obra poética, donde el conocimiento se une a la creación.

Riechmann es el iniciador de la poesía de la conciencia crítica, denominación con la que García Teresa clasifica a los autores que, a partir de las últimas décadas del siglo pasado, “sitúan el conflicto socioeconómico y político que atraviesa la actual coyuntura histórica en el centro y en el eje (implícita y explícitamente) de su creación poética,

¹¹⁶⁷ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, Valencia, Calambur, 2021, p. 242.

¹¹⁶⁸ Para más información consúltense la página web de la Universidad Autónoma de Madrid: <https://www.uam.es/ss/Satellite/FilosofiaLetras/en/1242658519488/1242658485304/persona/detallePD/I/Riechmann,_Jorge.htm> [23/04/2021].

¹¹⁶⁹ Araceli IRAVEDRA, “Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)”, cit., p. 16.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*.

manifestándolo de una manera crítica”¹¹⁷¹. En sus poemarios, el autor lleva al lector a reflexionar sobre los males de la postmodernidad, mostrando cómo estos se multiplican con el paso del tiempo en lugar de desaparecer y provocan un “impulso de transformación”¹¹⁷²:

Cada día
un paso más
hacia la barbarie
ecológica
económica
política
cultural
emocional
social
anímica
cada día un pasito
y en los días malos
–no son pocos–
una buena zancada¹¹⁷³.

El yo lírico, que en muchos casos coincide con el autor empírico¹¹⁷⁴, se define en casi todos los libros por su voz combativa, por el carácter “feroz” y rabioso¹¹⁷⁵, y por la atención a los que sufren¹¹⁷⁶. En su introducción a *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, Pedro Provencio habla de “hiperconciencia” y hace hincapié en la dimensión universal de los versos del madrileño, que propone un análisis crítico “multidireccional y orientador de la acción”¹¹⁷⁷, oponiéndose a “la dominación imperial adoptada ya como normalidad evidente, justa y necesaria”¹¹⁷⁸. Para el estudioso, la obra del autor no se puede “encerrar entre fórmulas como poesía social, poesía testimonial e incluso política”: estas clasificaciones limitarían la interpretación de los versos del poeta, subrayando determinados aspectos y eclipsando otros¹¹⁷⁹. Candau, Prieto de Paula e Iravedra estudian

¹¹⁷¹ Alberto GARCÍA TERESA, *Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)*, cit., pp. 10-11.

¹¹⁷² Araceli IRAVEDRA, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, cit., p. 165.

¹¹⁷³ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, Madrid, La Oveja Roja, 2011, s.p.

¹¹⁷⁴ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 10-32.

¹¹⁷⁵ Marina LLORENTE, “Poemas críticos en la España contemporánea”, *Hispania*, vol. 91, n. 3, 2008, p. 586.

¹¹⁷⁶ Antonio CANDAU, “Jorge Riechmann y la metamorfosis de la experiencia”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 13, n. 1, 2000, p. 32.

¹¹⁷⁷ Pedro PROVENCIO, “¿Para qué la presencia?”, prólogo a Jorge RIECHMANN, *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, Madrid, Calambur, 2011, p. 21.

¹¹⁷⁸ *Ivi*, p. 25.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*.

la relación entre la poesía de Riechmann y la de los autores comprometidos de la posguerra. El primer investigador detecta ecos de Ángel González en la obra del madrileño¹¹⁸⁰; los demás analizan la distancia entre Riechmann y Gabriel Celaya, no solo a nivel estilístico sino también de pensamiento. Para el madrileño, el poeta no es el ser superior que sustituye a los que no pueden hablar, sino que crea las condiciones para que los más débiles encuentren un espacio donde expresarse¹¹⁸¹. En la misma línea, García Teresa demuestra que los autores de la poesía de la conciencia crítica siguen en la “búsqueda de cambio de conciencia del lector, pero sin otorgarle respuestas desde una sabiduría que ya posee el escritor y que revela al público, sino sencillamente manifestándole contradicciones y preguntas para que [...] el lector se replantee las relaciones de la sociedad”¹¹⁸². Además, el estudioso profundiza en el contexto histórico en el que esta corriente se desarrolla y subraya la diferencia con los momentos en que surgen los movimientos anteriores¹¹⁸³. Riechmann vive los grandes cambios de las últimas décadas del siglo pasado; empieza a escribir durante la guerra fría, observa las diferencias entre la realidad capitalista occidental y la comunista oriental e, impotente, padece la afirmación de la sociedad líquida postmoderna globalizada¹¹⁸⁴, que describe en su totalidad libro tras libro. Prieto de Paula hace hincapié en la falta de hispanocentrismo en la obra del madrileño y la explica a través del concepto de “concentricidad”:

Riechmann procede a efectuar un tipo de integración concéntrica que recoge la especificidad del concepto España en un marco más amplio en el que su singularidad puede dejar de ser percibida en cuanto tal. Y así como la crítica que propone la poesía de Riechmann contra la anestesia social debe elaborarse en el lenguaje con que se da cuenta de ella, la poesía contra la injusticia puede (no debe necesariamente) elaborarse atendiendo a las manifestaciones en España, a sabiendas de que se trata de un círculo que se inscribe de modo concéntrico en un círculo mayor –el mundo– y que engloba otros círculos más pequeños. Todos los círculos remiten a un mismo centro, afectan a otros y son afectados por otros, están comunicados por idéntica savia que hace del mundo una realidad craquelada solo en la superficie: heterogeneidad horizontal de situaciones (compatible con una estratificación vertical, en clases sociales, del sufrimiento y de los efectos de la injusticia),

¹¹⁸⁰ Antonio CANDAU, *op. cit.*, pp. 27-31.

¹¹⁸¹ Araceli IRAVEDRA, “¿La poesía es un arma de futuro cargada?” Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha”, *Estudios Filológicos*, n. 61, 2018, pp. 249-253; Ángel Luis PRIETO DE PAULA, “La poesía concéntrica de Jorge Riechmann”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 811-812, 2014, pp. 31-32.

¹¹⁸² Alberto GARCÍA TERESA, *Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)*, cit., p. 46.

¹¹⁸³ *Ivi*, p. 9.

¹¹⁸⁴ Zygmunt BAUMAN, *Modernidad líquida*, cit., *passim*.

homogeneidad sustantiva del sistema (y, por ello, también de las fuerzas que se ejercitan en la resistencia contra él)¹¹⁸⁵.

Según el autor, “no existen áreas de la realidad por donde no pudiera aventurarse la poesía”¹¹⁸⁶: como subraya en “Realismo”, de *El común de los mortales*, para que lo que se cuenta acerca de la condición humana sea verídico y concreto hace falta: “escribir lo que somos / lo que no somos / lo que hubiéramos sido / lo que ya nunca seremos / lo que podríamos ser”¹¹⁸⁷. En su exploración del universo y de las relaciones que se tejen en él, Riechmann rechaza todo tipo de restricción formal¹¹⁸⁸ y explora “diferentes metros y extensiones”¹¹⁸⁹. Como se observará en los apartados que siguen, lo que más le interesa es el contenido: el propósito de la poesía es enviar un mensaje que despierte el espíritu crítico del lector y favorezca el desarrollo de un mundo mejor.

6.2. TRAYECTORIA CREATIVA

Dividir la trayectoria creativa de Riechmann en diferentes etapas es una tarea compleja, ya que sus libros dialogan entre sí completándose recíprocamente. García Teresa e Iravedra hacen hincapié en la coherencia de la poesía del madrileño y la describen como una espiral donde “cada uno de los giros contiene sus propias particularidades”¹¹⁹⁰. La obra del poeta “se despliega en varios haces que, a modo de círculos concéntricos, recrean el dibujo renovado de las propias huellas, regresando sobre ellas no para desandar lo andado, sino para retomar y matizar los perfiles de las preocupaciones recurrentes”¹¹⁹¹. El propio poeta escribe en *Figuraciones tuyas*:

[...] Reescribir el amor del hermano y la hermana
de la madre y el hijo
de la fraternidad de iguales.

Dar forma

¹¹⁸⁵ Ángel Luis PRIETO DE PAULA, “La poesía concéntrica de Jorge Riechmann”, cit., p. 32.

¹¹⁸⁶ Jorge RIECHMANN, *apud*: Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES, *El pulso de la bruma*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2005, p. 91.

¹¹⁸⁷ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 54.

¹¹⁸⁸ Araceli IRAVEDRA, “¿La poesía es un arma de futuro cargada?” Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha”, cit., pp. 252-253.

¹¹⁸⁹ Alberto GARCIA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 147.

¹¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 146-147.

¹¹⁹¹ Araceli IRAVEDRA, “Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)”, cit., p. 16.

a lo que no estaba ahí para recibirla
con espirales tensas hacia el centro
con palabras no eternas pero sí necesarias¹¹⁹².

Conocemos un único intento de clasificación de la obra del madrileño, el de Francisco Javier Martín López, quien, en su tesis doctoral, distingue dos etapas¹¹⁹³. La primera es la del “desconsuelo activo”¹¹⁹⁴, que se caracteriza por el descenso a una dimensión tanática y se divide en dos subetapas: desde *Cántico de la erosión* hasta *Cuaderno de Berlín* se asiste a una experimentación formal vanguardista; desde *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe* hasta *El día que dejé de leer El País*, el autor desarrolla cierto “realismo narrativo”¹¹⁹⁵. La segunda etapa, en cambio, se abre con *Desandar lo andado* y está marcada por “un ascenso, el cual viene movido por las fuerzas del eros y de la vida”¹¹⁹⁶. El “realismo narrativo” da paso a un “realismo de indagación” donde el poeta “está guiado por la famosa sentencia del filósofo Heráclito que nos impulsa en todo momento a esperar lo inesperado para poder hallarlo”¹¹⁹⁷.

Aunque reconocemos el valor de la subdivisión propuesta por Martín López, quien justifica atinadamente sus elecciones, creemos que la segunda etapa de la obra de Riechmann es mucho más compleja de lo que se muestra en su estudio y que la crítica marxista al sistema postcapitalista, presente en todos los poemarios, produce un efecto de cohesión que supera cualquier propuesta clasificatoria. Además, sobre todo en los últimos libros, editados después de la lectura de la tesis de Martín López, aparece la misma intención de proceder hacia el “inframundo de este mundo”¹¹⁹⁸ de los primeros poemarios. En nuestro trabajo preferimos no dividir la obra de Riechmann en etapas, sino describirla como un *continuum*, aunque subrayando los cambios a nivel estructural, temático o intencional. El objetivo es mostrar cómo el autor desarrolla su crítica a la postmodernidad a lo largo de los años y, por ello, comentamos los libros por orden de escritura y no de publicación.

¹¹⁹² Jorge RIECHMANN, *Figuraciones tuyas*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 356.

¹¹⁹³ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 239-251, en línea <<https://idus.us.es/handle/11441/92583>> [26/04/2021].

¹¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 241-248.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁹⁶ *Ivi*, p. 248.

¹¹⁹⁷ *Ivi*, pp. 161-162.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*.

Nuestro estudio se abre con el análisis de los volúmenes que, redactados a principios de los años ochenta, se editan posteriormente: *El miedo horizontal (1979-1980)*¹¹⁹⁹ y *Coplas del abandono*¹²⁰⁰ se incluyen en 2011 en *Futuralgia*, que reúne la obra de Riechmann hasta 2000; *La verdad es un fuego donde ardemos (1981-1984)*¹²⁰¹, *Figuraciones tuyas*¹²⁰² y *La esperanza violenta*¹²⁰³ se publican en 1995 en *Amarte sin regreso*, que reúne la poesía amorosa escrita por el autor entre 1981-1994¹²⁰⁴; *Borradores hacia una fidelidad (1984-1985)* aparece en 1988 en la revista *Empireuma. Revista de creación* y en 2000 en *Trabajo temporal*¹²⁰⁵, obra integrada por composiciones de libros anteriores¹²⁰⁶. Se trata de poemarios en los que el autor busca su propia voz poética, caracterizados por una experimentación formal continua: mediante imágenes expresionistas y surrealistas, el madrileño guía al lector por un espacio ficticio de dolor y muerte, metáfora de la contemporaneidad. La misma ambientación se reconoce en *Cántico de la erosión*, que, publicado en 1987, presenta los principales temas que se desarrollan en los volúmenes posteriores y que se encuentran resumidos en “Hipótesis de trabajo de *Cántico de la erosión*”. Para el poeta, hace falta reflexionar sobre nuestra época

¹¹⁹⁹ Jorge RIECHMANN, *El miedo horizontal*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 33-69.

¹²⁰⁰ Jorge RIECHMANN, *Coplas del abandono*, en *ivi*, pp. 235-241.

¹²⁰¹ Jorge RIECHMANN, *La verdad es un fuego donde ardemos (1981-1984)*, en Id., *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-1994)*, cit., pp. 163-221.

¹²⁰² Jorge RIECHMANN, *Figuraciones tuyas*, en Id., *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-1994)*, cit., pp. 45-98.

¹²⁰³ Jorge RIECHMANN, *La esperanza violenta (años ochenta)*, en Id., *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-1994)*, cit., pp. 141-157.

¹²⁰⁴ Como escribe Salustiano Martín González: “*Amarte sin regreso* es una recopilación temática. Recoge la poesía amorosa escrita por Riechmann entre 1981 y 1994. Esto significa, sí, la reedición antológica de cierto número de poemas (41) procedentes de libros ya publicados: de *El corte bajo la piel* (escrito en 1992-93) y *Baila con un extranjero* (escrito en 1990-91), publicados en 1994, proceden quince poemas; de *Material móvil* (escrito en 1987-88, publicado en 1993) y *Cuaderno de Berlín* (escrito en 1986-87, publicado en 1989), doce; de *Cántico de la erosión* (escrito en 1985-86, publicado en 1987), trece; un poema, “Tanto abril en octubre”, había aparecido ya en *El signo del gorrion* (5, 1994). Pero, también, significa que el grueso del volumen permanecía inédito: dos poemas de *Tanto abril en octubre*, los 29 que constituyen el libro *Figuraciones tuyas* (escritos en 1988), los 15 de *La esperanza violenta* (escritos en los años 80) y los 32 de *La verdad es un fuego donde ardemos* (escritos entre 1981 y 1984): 78 poemas” (Salustiano MARTÍN GONZÁLEZ, “*Amarte sin regreso*. Del amor y de la realidad”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n. 275, septiembre 1994, p. 39).

¹²⁰⁵ En 1988 la *plquette* se publica como *Borradores para una fidelidad. Catorce poemas para René Char (1983-84)* en *Empireuma. Revista de creación* (Orihuela, año IV, n. 13, septiembre 1988, s. p.). Posteriormente, en 2000, su denominación cambia a *Borradores hacia una fidelidad* (en Id., *Trabajo temporal*, Béjar, Lf ediciones, 2000, pp. 36-48), título que se confirma en *Futuralgia (Poesía 1979-2000)* (cit., pp. 119-126).

¹²⁰⁶ *Trabajo Temporal* es un libro formado por textos de *El miedo horizontal (1979-1980)*; *Borradores hacia una fidelidad (1984-1985)*; *Cántico de la erosión (1985-1986)*; *Cuaderno de Berlín (1986-1987)*; *Material móvil (1987-1988)*; *Donde es posible la vida (1987-1988)*; *La lengua de la muerte (1987-1988)*; *La esperanza violenta (años ochenta)*; *Baila con un extranjero (1990-1991)*; *El corte bajo la piel (1992-1993)*; *Desandar lo andado (1993-1999)*.

injusta partiendo de los conceptos de erosión y ausencia; vivimos en una realidad en la que los seres no se preocupan por su futuro; como la lluvia ácida, el género humano se corroe a sí mismo y desgasta todo lo que encuentra; la complicidad con el sistema contemporáneo aniquila el planeta; el poder somete a la masa a través de imposiciones sociales generando disparidades¹²⁰⁷.

En 1989, después de una estancia de investigación en Alemania¹²⁰⁸, Riechmann publica *Cuaderno de Berlín*, donde ofrece una meditación sobre la fractura ideológica de las últimas décadas del siglo pasado representada por el muro de la ciudad teutona. Por primera vez, la dimensión onírica decadente de los libros anteriores desaparece gradualmente y se sustituye por el realismo de los poemarios siguientes, que Luis Bagué Quílez define como “humanismo desnudo”¹²⁰⁹. El declive del género humano se presenta con imágenes cada vez más directas, herméticas y crudas; como sugiere Martín López, “se produce un paso de una poesía centrada en la expresión de un abismo interior a una poesía que aborda el horror que provoca la sociedad capitalista”¹²¹⁰. En 1993, Riechmann edita *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe y Baila con un extranjero* y, al año siguiente, sale a las librerías *El corte bajo la piel*. A partir de estos volúmenes, la crítica a la postmodernidad se intensifica: la voz lírica lucha contra la realidad consumista y brutal en la que la injusticia y las diferencias sociales proliferan. El autor combina textos donde describe el horror de la guerra, de la explotación infantil y de la violencia contra las mujeres con otros poemas en los que, con una amarga ironía, reflexiona sobre el destino del ser humano, aturdido frente al televisor. Para Riechmann, la poesía es el único género literario capaz de resistir al sistema: despierta emociones olvidadas en el tiempo y salva a los lectores de la deshumanización. La misma reflexión aparece en *Donde es posible la vida*, publicado en 1995 en la revista *Cuadernos*

¹²⁰⁷ Jorge RIECHMANN, *Cántico de la erosión*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 167-171.

¹²⁰⁸ Después de licenciarse en 1985, gracias a una ayuda del Ministerio de Cultura para traducir *La palabra en archipiélago* de René Char y a “una beca-contrato de su homólogo germano-oriental”, el poeta estudia en Berlín (Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 12).

¹²⁰⁹ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 245.

¹²¹⁰ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, “Poesía y poética de la conciencia de Jorge Riechmann: aproximación a sus primeras obras”, *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*, n. 6, año III, 2014, p. 17, <site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/volumen-vi> [04/05/2021].

*Hispanoamericanos*¹²¹¹ e incluida en 2000 en *Trabajo temporal*¹²¹². En 1997, el madrileño da a conocer *La lengua de la muerte*¹²¹³, cuyo tema principal es la caducidad y la crueldad del hombre, y *El día que dejé de leer El País*, un poemario-periódico donde el realismo narrativo alcanza su clímax. Riechmann condena la falta de neutralidad de los medios de comunicación y propone una sucesión continua de imágenes violentas que hacen temblar al receptor y que se retoman en la *plaquette Pablo Neruda y una familia de lobos*, publicada en 2003¹²¹⁴ y reeditada en 2010 con la incorporación de nuevas composiciones escritas “para el homenaje a Pablo Neruda en su centenario”¹²¹⁵.

En los mismos años en que escribe *El día que dejé de leer El País*, el poeta compone otros textos caracterizados por un registro y una intención diferentes, que publica en 2001 bajo el título *Desandar lo andado*. Estamos de acuerdo con la crítica¹²¹⁶ en considerar este poemario en prosa de carácter contemplativo-simbolista¹²¹⁷ como un punto de inflexión en la trayectoria del madrileño, que, por primera vez, introduce el concepto de “ahí”. Se trata de un lugar íntimo de paz al que solo se puede acceder mediante la creación de vínculos y que permite abrirse a la infinitud del mundo, sentirse libre y percibir la esencia de lo creado. Riechmann invita al lector a una metamorfosis hacia la simplicidad: para llegar al “ahí” hace falta alejarse de la cultura de la acumulación y del frenesí de nuestro tiempo y comenzar un viaje hacia atrás que conduzca al desarrollo de la sensibilidad. En los libros siguientes, el poeta continúa su celebración de la esencialidad no solo a nivel temático sino también formal, optando ahora por una escritura hermética. En 2000 ven la luz *La estación vacía*¹²¹⁸ y *Muro con inscripciones*¹²¹⁹, que, como señala el autor, “si se lee desde atrás hacia adelante se llama *Todas las cosas pronuncian*

¹²¹¹ Jorge RIECHMANN, “Donde es posible la vida”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 536, Madrid, febrero 1995, pp. 43-52.

¹²¹² Jorge RIECHMANN, *Donde es posible la vida* en Id., *Trabajo temporal*, cit., pp. 50-64.

¹²¹³ Jorge RIECHMANN, *La lengua de la muerte*, Villafranca del Bierzo Ayuntamiento, 1997.

¹²¹⁴ Jorge RIECHMANN, *Pablo Neruda y una familia de lobos, más otros poemas inéditos*, Córdoba, Aristas de cobre, 2003.

¹²¹⁵ Jorge RIECHMANN, *Pablo Neruda y una familia de lobos*, Creática Eds., Santander, 2010, p. 1.

¹²¹⁶ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia.*, cit., p. 241; Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., pp. 56-57; Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, cit., p. 247.

¹²¹⁷ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, cit., p. 286.

¹²¹⁸ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, Alzira, Germania, 2000.

¹²¹⁹ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones*, Barcelona, DVD, 2000.

nombres”¹²²⁰. En 2002 se publica *Poema de uno que pasa*¹²²¹, un largo texto dividido en fragmentos protagonizados por un yo poético despersonalizado “que puede ser encarnado por cualquiera”¹²²², y, en 2004, se edita *Ahí (arte breve), seguido por De ahí que*¹²²³, libro compuesto por textos escritos entre 2000 y 2001 que se desarrolla ulteriormente en 2005 en el volumen *Ahí te quiero ver*¹²²⁴. En estas obras, el poeta celebra la poesía y el amor como medios para alcanzar la dimensión humana primordial y vertebrada su crítica medioambiental.

A continuación, Riechmann publica *Anciano ya y nonato todavía*¹²²⁵, donde deja de lado el tema del “ahí” y vuelve a sus orígenes. El poemario se compone de tres secciones: en la primera se recogen composiciones publicadas en *Cuaderno de Berlín, 27 maneras de responder a un golpe* y *Baila como un extranjero*; en la segunda aparecen tres textos donde, mediante un lenguaje coloquial, se condena cualquier tipo de limitación de la libertad; la tercera contiene poemas escritos durante un viaje a Cuba en 2002, en los que el poeta muestra su decepción por el fracaso de la Revolución.

En 2003 y en 2007 salen dos poemarios en prosa titulados *Un zumbido cercano*¹²²⁶ y *Conversaciones entre alquimistas*¹²²⁷, que consideramos como prosecuciones de *Desandar lo andado*, y, en 2006, se edita *Poesía desabrigada*¹²²⁸, un volumen extenso que reúne los temas, lenguajes y géneros discursivos desarrollados en los libros anteriores.

En los años siguientes, Riechmann profundiza en la relación entre música y poesía y publica *Como se arriman las salamanquesas*¹²²⁹ y *Puente de hielo*¹²³⁰. Se trata de dos libros estilísticamente diferentes: en el primero, el autor alterna coplas y haikus; en el segundo combina textos inéditos con poemas de *Material móvil, 27 maneras de*

¹²²⁰ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 71.

¹²²¹ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2003.

¹²²² Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 151.

¹²²³ Jorge RIECHMANN, *Ahí (arte breve), seguido por De ahí que*, Barcelona, Lumen, 2004.

¹²²⁴ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, Barcelona, Icaria, 2005.

¹²²⁵ Jorge RIECHMANN, *Anciano ya y nonato todavía*, Madrid, Ediciones El Baile del Sol, 2004.

¹²²⁶ Jorge RIECHMANN, *Un zumbido cercano*, Madrid, Calambur, 2003.

¹²²⁷ Jorge RIECHMANN, *Conversaciones entre alquimistas*, Barcelona, Tusquets, 2007.

¹²²⁸ Jorge RIECHMANN, *Poesía desabrigada*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2006.

¹²²⁹ Jorge RIECHMANN, *Cómo se arriman las salamanquesas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007.

¹²³⁰ Jorge RIECHMANN, *Puente de hielo*, Zaragoza, Eclipsados/Librería Cálamo, 2008.

responder a un golpe y Anciano ya y nonato todavía, que reestructura desmembrando sus versos y poniéndolos en boca de personaje anónimos¹²³¹ que los cantan.

La experimentación continúa en 2008 con la publicación de *Rengo Wrongo*¹²³², un largo poema fragmentado donde el autor sigue condenando la postmodernidad y buscando el “ahí” a través de la creación de un personaje ficticio que se desarrolla ulteriormente en 2014 en *Historias del señor W.*¹²³³ y *Versoñetas*¹²³⁴.

En la última década, el poeta intensifica su crítica ecosocial centrándose en los temas de la *hybris*, la deshumanización y el abuso del desarrollo tecnológico. En 2010 y en 2011 salen dos libros manuscritos titulados *Las artes de lo imposible*¹²³⁵ y *Poemas lisiados e*, inmediatamente después, se publica *El común de los mortales*, un poemario donde, alternando textos fragmentarios y otros más discursivos, el poeta lamenta la pérdida de la solidaridad en la sociedad actual y describe la destrucción del ecosistema por el poder postcapitalista. En 2013, la misma recriminación se produce en *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*¹²³⁶, donde el autor resume sus ideas privilegiando la prosa poética y alternando textos muy largos con composiciones aforísticas. En 2015 y en 2018, Riechmann publica respectivamente *Himnos craquelados*¹²³⁷ y *Ars nesciendi*¹²³⁸, libros parecidos en la forma y en la intención a *El común de los mortales*. Al año siguiente sale *Grafitis para neandertales*¹²³⁹, donde el madrileño retoma el esquema narrativo de *Rengo Wrongo* y guía al lector a través de un nuevo personaje llamado Ñor que, basándose en la hipótesis gaiana y en la teoría del origen y de la evolución de las especies de Lynn Margulis¹²⁴⁰, corrobora que el género humano va hacia la autodestrucción. Finalmente, el poeta cierra su trayectoria con dos volúmenes publicados respectivamente en 2020 y 2021 que se acercan estilísticamente a *El común de los mortales* y presentan un yo poético cada vez más desilusionado con la

¹²³¹ Cfr. Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 153.

¹²³² Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, Barcelona, DVD, 2008.

¹²³³ Jorge RIECHMANN, *Historias del señor W.*, Palma de Mallorca, Eds. de la Baragaña, 2014.

¹²³⁴ Jorge RIECHMANN, *Versoñetas*, con dibujos de Rubén Uceda, Madrid, Libros en Acción, 2014.

¹²³⁵ Jorge RIECHMANN, *Las artes de lo imposible: acompañado por la serie fotográfica “Las ruinas vivas”*, Valencia, Editorial Azotes Caligráficos, 2010.

¹²³⁶ Jorge RIECHMANN, *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*, Zaragoza, Olifante, 2013.

¹²³⁷ Jorge RIECHMANN, *Himnos craquelados*, Barcelona, Calambur, 2015.

¹²³⁸ Jorge RIECHMANN, *Ars nesciendi*, Madrid, Amargord, 2018.

¹²³⁹ Jorge RIECHMANN, *Grafitis para neandertales*, León, Eolas, 2019.

¹²⁴⁰ Lynn MARGULIS, *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución (Symbiotic Planet, [1998])*, trad. de Victoria Laporta Gonzalo, TaliZorah, 2013, epub., <www.lectulandia.com> [12/04/2021].

realidad: *Mudanza del isonauta*¹²⁴¹ y *Z*¹²⁴². Como observa Álvaro Valverde¹²⁴³, en la denominación del primero se recupera la célebre expresión de Huidobro¹²⁴⁴; el título del segundo, en cambio, por un lado, simboliza el fin de la humanidad que ha alcanzado su peor momento y no puede degenerar ulteriormente, y, por otro, es una clara referencia al lugar desde el que se expresa el yo: Cercedilla. Como escribe el madrileño en su nota preliminar, a mediados del siglo XVIII, el nombre de la ciudad montana se escribía con la letra ‘z’¹²⁴⁵.

6.3. LOS AÑOS OCHENTA: DE *EL MIEDO HORIZONTAL* A *FIGURACIONES TUYAS*

Los primeros libros de Riechmann se caracterizan por una continua experimentación formal: el joven poeta mezcla “recursos expresivos propios de diferentes movimientos o estilos”, entre los cuales destacan el surrealismo, el expresionismo, el simbolismo, la estética de lo material y el hermetismo¹²⁴⁶. El resultado es un yo lírico inestable que guía al lector por una dimensión onírica que, aunque se aleja de la realidad, la cuestiona. Como afirma García Teresa, en este período el madrileño “realiza un acercamiento al mundo desde un plano más general, menos concreto, aunque ya expone las bases de lo que constituye su crítica política y filosófica”¹²⁴⁷. Riechmann expresa su disconformidad con el desarrollo del capitalismo reproduciendo una realidad ficticia de desolación, vacío y muerte en la que no hay esperanzas en un futuro mejor. En *El miedo horizontal*, la imposibilidad de cambio se expresa mediante la imagen gótica de “un pianista manco” que “impone silencio”¹²⁴⁸, la cruda descripción de un hijo nacido muerto¹²⁴⁹ y el retrato distorsionado del jardín modernista en el que aparece el “charco áspero de lágrimas”¹²⁵⁰. En *Cántico de la erosión* se representa una sociedad deshumanizada que se ha alejado de

¹²⁴¹ Jorge RIECHMANN, *Mudanza del isonauta*, Barcelona, Tusquets, 2020.

¹²⁴² Jorge RIECHMANN, *Z*, Madrid, Juerga y Fierro Editores, 2021.

¹²⁴³ Álvaro VALVERDE, “Un nuevo libro de Riechmann”, *Blog de Álvaro Valverde. Solvitur ambulando*, 08 de febrero de 2021, en línea <<http://mayora.blogspot.com/2021/02/un-nuevo-libro-de-riechmann.html>> [26/04/2021].

¹²⁴⁴ Vicente HUIDOBRO, “Canto VII” en *Altazor. Poema con un retrato del autor Pablo Picasso*, Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Compañía iberoamericana de publicaciones s.a., 1931, p. 110.

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

¹²⁴⁶ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, cit., p. 241.

¹²⁴⁷ Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 147.

¹²⁴⁸ Jorge RIECHMANN, *El miedo horizontal*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 36.

¹²⁴⁹ *Ivi*, p. 40.

¹²⁵⁰ *Ivi*, p. 37.

sus orígenes: queda “un meollo de ausencia, / cerca del corazón perdigones de angustia / una desposesión. El intocable / mantillo lancinante de las lenguas cortadas”¹²⁵¹. En *Borradores hacia una fidelidad* leemos:

Mi tiempo es una infamia.

Hice los cotidianos tránsitos del miedo.
He conocido el veneno que desprende las manos
y la palabra ruin que pone esa ponzoña
en el artífice.

He escuchado los discursos del crimen,
la elocuencia de la saliva atroz.
Me he ungido con aceite de llaga,
me sueño a veces
apuñalando los infinitos ojos de una niña.
Mi tiempo es de la infamia.

Y sin embargo:
*insurgiré, insurgiré, insurgiré...*¹²⁵²

Como observa Martín López, aunque en los primeros libros predomina el desconsuelo, el autor “no se resigna a aceptar el orden de cosas”, sino que lucha contra el sistema vigente¹²⁵³. Por un lado, de manera villeniana, celebra a personajes subversivos como Icaro¹²⁵⁴ y Adán¹²⁵⁵; los filósofos revolucionarios Rosa Luxemburgo¹²⁵⁶ y Albert Camus¹²⁵⁷; el libertino Carpoocrates¹²⁵⁸ y el viejo anónimo lujurioso que aplaude el Des-Orden¹²⁵⁹:

Mierda he esperado
ochenta años para ser quien soy

para pasar siempre antes que los demás
para mancharme siempre en el retrete
para decir obscenidades a las niñas pequeñas
para comer patatas fritas en los conciertos sinfónicos

¹²⁵¹ Jorge RIECHMANN, *Cántico de la erosión*, en *ivi*, p. 134.

¹²⁵² Jorge RIECHMANN, *Borradores hacia una fidelidad*, en *ivi*, pp. 125-126. Cursivas del autor.

¹²⁵³ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, cit., p. 241.

¹²⁵⁴ Jorge RIECHMANN, *El miedo horizontal*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 49-50.

¹²⁵⁵ *Ivi*, pp. 64-65.

¹²⁵⁶ Jorge RIECHMANN, *Cántico de la erosión*, en *ivi*, p. 148.

¹²⁵⁷ *Ivi*, pp. 148-149.

¹²⁵⁸ Jorge RIECHMANN, *La verdad es un fuego donde ardemos*, en *ivi*, p. 103.

¹²⁵⁹ Con este término nos referimos a la realidad paralela creada por Villena en sus libros, descrita en el capítulo 3.

llamar gordas a las gordas viejos a los viejos
fingirme sordo no afeitarme [...]

para mirar follar a los perros para encapricharme
para besar en la boca a un guardia de tráfico
para acariciar los pechos de las estatuas en los parques [...]

soy
un anciano asqueroso
absolutamente feliz¹²⁶⁰.

Por otro lado, Riechmann anticipa tímidamente su visión de la poesía y del amor como formas de protección contra el horror del mundo, tema central en los libros posteriores. Para el madrileño, el género lírico es un medio de investigación fundamental para comprender la realidad en la que se halla¹²⁶¹, es un arte impuro que refleja la herida del universo que hace falta explorar para llegar a ser mejores personas¹²⁶²: “Escribir para conocer / y nada más que para conocer / Conocer para amar / y solamente para amar”¹²⁶³. En este primer tramo de su trayectoria creativa, el autor describe el sentimiento amoroso como un elemento salvífico –“promesa de libertad contra la muerte”¹²⁶⁴–, aunque imposible: en *Cántico de la erosión* el amor se relega a la dimensión de la imaginación y del recuerdo; en *El miedo horizontal* y en *Coplas del abandono* se hace hincapié en el concepto de ausencia; en *La verdad es un fuego donde ardemos* se subraya la incapacidad del ser humano contemporáneo para ascender mediante la pasión, que se combina con imágenes de dolor y muerte:

A veces
gritar es acariciarte los muslos, o torpemente
girar con el escualo de tu sueño aterido

Tropezar en la blancura,
sumir la negra boca en tu pelo y sentir
hambre en las raíces

A veces aullar es amarte,
jugar a los dados con un lobo, otear

¹²⁶⁰ Jorge RIECHMANN, *El miedo horizontal*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 53-54.

¹²⁶¹ Para más información consúltense Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., pp. 68-80.

¹²⁶² Jorge RIECHMANN, *La verdad es un fuego donde ardemos*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 153.

¹²⁶³ Jorge RIECHMANN, *Borradores hacia una fidelidad*, en *ivi*, p. 124.

¹²⁶⁴ Jorge RIECHMANN, *La verdad es un fuego donde ardemos*, en *ivi*, p. 83.

en el aire arrasado las naves
de la sangre. Creí que te besaba
cuando la hoz solar me cercenó los labios¹²⁶⁵.

En *La esperanza violenta* y en *Figuraciones tuyas*, la presencia de la amada es más evidente, aunque la realidad siempre se mezcla con la ficción. Riechmann se centra en el poder de la sensualidad; la unión entre los enamorados los lleva a la dimensión paralela de la poesía que mejora su existencia:

Ver a través del rostro azul
la soberana libertad del cielo
su voluntad aposentadora de espacio
de morada para lo que se alza

Tocar en la carne enamorada y en el agua
la explosión interminable de la rosa
la insurrección material de la poesía
y el punto tormento de los dioses vivos

Ancestralmente los seres hemos sido
puerta del otro ser
signos del otro signo
lenguas en el incendio vertical de la noche¹²⁶⁶.

6.4. 1987: CUADERNO DE BERLÍN

Cuaderno de Berlín constituye un avance en la trayectoria creativa del autor¹²⁶⁷ por cuanto intercala composiciones en las que permanece la dimensión onírica de muerte y desamor de los libros anteriores¹²⁶⁸ con textos donde se perfila el realismo narrativo de los volúmenes siguientes, y en los que es evidente su decepción por el fracaso del socialismo en Europa. El madrileño escribe esta obra algunos años antes de la caída del muro, durante una estancia de investigación en la ciudad alemana. El traslado al Berlín oriental le permite relacionarse con una nueva realidad, ampliar sus conocimientos

¹²⁶⁵ *Ivi*, p. 101.

¹²⁶⁶ Jorge RIECHMANN, *La esperanza violenta*, en *ivi*, p. 395.

¹²⁶⁷ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, cit., pp. 245-246.

¹²⁶⁸ En la sección VII, el yo poético describe la sensación de plenitud que siente cuando está con la amada, aunque reconoce que se trata de breves momentos de felicidad. El amor termina y produce en la voz lírica un sentimiento de fracaso personal que se suma a la decepción en el plano social (Jorge RIECHMANN, *Cuaderno de Berlín*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 219-226).

histórico-literarios y trabajar en ciencias sociales¹²⁶⁹; poco a poco, la metrópolis que el poeta define como el polo opuesto de Madrid¹²⁷⁰ se convierte en el lugar perfecto para reflexionar sobre la fractura, que “no se localiza en la puerta de Brandeburgo sino entre los lóbulos de cada cerebro y entre los dedos de cada mano”¹²⁷¹. En “Es mucho más importante desenterrar a una corneja que mandarle una petición al presidente”, Riechmann contrapone la realidad de la República Democrática Alemana, fundada en una economía planificada de tipo socialista, a la de los países occidentales caracterizados por el capitalismo¹²⁷²:

He vivido en la Prusia de la VEB.
Un País donde a veces
se siente la necesidad de ser malvado.
Tanta *vie en rose* está pidiendo a gritos
un buen chafarrinón; y uno comprende
la impaciencia de los intelectuales
y siente algo así como simpatía de casta.

Cosas archisabidas. *Mutas mutandis*, pueden leerse
en autores de éxito como Milan Kundera.

Pero ocurre que enfrente está el otro mundo
—cosa que no menciono por amor a la simetría.
El mundo donde los escuadrones de la muerte
masacran a cientos de campesinos si hay que arrancar de raíz
todo brote de sindicalismo agrario.
Donde se arrasan selvas grandes como continentes
para que bienolientes niños calzados con playeras sin calcetines
puedan atiborrarse de hamburguesas baratas.
El mundo de la “calidad de vida”
cuya garantía última se cuantifica en megatonnes.
El vampirismo. El soborno. El exterminio.

Y entonces uno siente,
además de la necesidad de ser malvado,

la de ser bueno¹²⁷³.

¹²⁶⁹ Jorge RIECHMANN, en César Rendueles Menéndez de Llano, “La escritura en espiral. Entrevista con Jorge Riechmann”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n. 3, 2006, p. 6.

¹²⁷⁰ Jorge RIECHMANN, *Cuaderno de Berlín*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 173

¹²⁷¹ *Ibidem*.

¹²⁷² Para más información consúltense: Marcello ANSELMO, *Il consumatore comandato. Pratiche e immaginario della cultura del consumo real socialista. Berlino Est e DDR*, tesis doctoral, Instituto Universitario Europeo, Firenze, 2007, en-línea, <<https://cadmus.eui.eu/handle/1814/6734>> [01/05/2021].

¹²⁷³ *Ivi*, p. 198.

Retomando las teorías de Kundera¹²⁷⁴, el contexto soviético, caracterizado por los enfrentamientos cíclicos entre el régimen y los intelectuales, representa la parte pesada del hombre que contrasta con la condenable ligereza de la sociedad postcapitalista. Mejor vivir bajo un régimen marcado por conflictos que conducen al desarrollo del espíritu crítico del individuo que bajo el orden del consumismo que lleva al hedonismo, a la frivolidad y a la deshumanización, es decir, a una situación de total sumisión al poder. El madrileño critica las dinámicas de afirmación de este sistema cuyos funcionarios intentan “insertar alambradas en la barba de un Marx / propenso a la calvicie”¹²⁷⁵. La postmodernidad se basa en la mentira de la propaganda comercial, en “una ética de mínimos / con encefalograma plano / una razón en saldo / por quiebra del negocio”¹²⁷⁶. Como en los libros anteriores, el poeta mezcla la decepción con un sentimiento de resistencia: en “Nos tornaríamos humanos” celebra a los que siguen comiendo “el pan incandescente de la fraternidad” y manteniendo su personalidad¹²⁷⁷ y, a la manera de Eugenio de Nora¹²⁷⁸, en “A Juan Ramón Jiménez absorto en Nueva York” explica que, aunque le gustaría acercarse a la poesía pura, en un mundo cada vez más a la deriva la escritura comprometida es el único camino posible:

Yo hablaría del alma
si no fuese un aceite caedizo y doloroso

Hablaría del ángel
si no estuviese químicamente ardiendo las cuatro esquinas del cielo

¹²⁷⁴ Como explica Yanina Ester Torres, los conceptos de “levedad” y “peso” son centrales en *La insoportable levedad del ser* de Kundera. Para el autor, “la ‘levedad’ es una perspectiva fugaz de una vida que no se repite, en un mundo en donde ‘todo está permitido’ debido a la inexistencia del retorno. Así, el hombre pierde el peso y la responsabilidad de desear solamente lo que puede volver, para convertirse en un hombre ligero, en ausencia de carga, cuyos movimientos son libres y están ligados a la atenuación que brinda la fugacidad. [...] En cuanto a la noción de ‘peso’, esta sería una consecuencia del eterno retorno [nietzscheano], de una responsabilidad derivada del hecho que el hombre debe hacer solamente aquello que es digno de repetirse”. La fugacidad “libera al hombre del peso” de la vida. (Yanina Ester TORRES, “La concepción del eterno retorno del Nietzsche de Deleuze en *La insoportable levedad del ser*”, *Revista Conexiones*, Fundación Jean Piaget para el Desarrollo de la Educación y la Cultura del Nordeste, Universidad de la Cuenca del Plata, 2016, pp. 73-80).

¹²⁷⁵ Jorge RIECHMANN, *Cuaderno de Berlín*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 196.

¹²⁷⁶ *Ivi*, p. 194.

¹²⁷⁷ *Ivi*, p. 234.

¹²⁷⁸ Nos referimos al poema “Testimonio”, donde leemos: “Yo bien quisiera / hablar con voz más pura de la luna y las flores, / o descifrar en versos mágicos / el color de los ojos de la mujer que amo: / pero ahí está lo otro / un oleaje, una salva de aplausos y disparos / el mar ronco en las calles // Yo fui aquel que silenciosamente / besa las rosas y contempla el cielo: / Pero ahí están los años enemigos, / tupidos de odio, abiertos como heridas, / desfallecidos de belleza amarga” (Eugenio de NORA, *Pueblo cautivo*, España, Ediciones F.U.E., 1946, pp. 25-26).

Hablaría de la rosa
blanca y de la rosa amarilla y de la roja
si no urdiese la espina el tejido mismo de la carne¹²⁷⁹.

El mismo tema se expresa de forma más explícita en los libros siguientes, donde el poeta describe los aspectos peores del período histórico en que se halla de manera cruda y realista, a través de un lenguaje cada vez más coloquial. En *Material móvil*, el yo lírico afirma: “No escribo poesía inocente. / no entiendo / las palabras poesía *inocente*. // No escribo poesía pura / ni sé lo que haya podido significar *poesía pura* [...]”¹²⁸⁰.

6.5. LOS ÚLTIMOS AÑOS OCHENTA Y LOS PRIMEROS AÑOS NOVENTA: DE MATERIAL MÓVIL A EL CORTE BAJO LA PIEL

A partir de *Material móvil*, la crítica al desarrollo del capitalismo se intensifica y el mensaje insurreccional de Riechmann se vuelve más central. Al principio y al final de sus poemarios, el autor coloca una selección de citas que resumen su posición frente a un sistema occidental injusto y que animan al lector a meditar sobre la involución moral y sentimental del ser humano a lo largo de los siglos. Para el escritor, cada uno es responsable de sus actos y la sociedad solo puede salvarse de la tiranía del orden establecido a través de un autoanálisis de los ciudadanos: “Cobrar conciencia de la propia muerte es ya media / resurrección”¹²⁸¹.

La palabra poética es el medio más contundente para despertar el adormecido espíritu crítico de las personas y, por eso, queda relegada a los márgenes de la cultura de masas que se propaga a través de los nuevos sistemas de telecomunicación. La televisión es la principal aliada del poder, ya que, por un lado, provoca la alienación del espectador que se refugia en mundos lúdicos gobernados por la publicidad y, por otro, no ofrece una representación objetiva de la realidad. Lo que propone es el resultado de una cuidadosa selección de contenidos que influyen en el modo de pensar de los espectadores, homologándolo y adaptándolo a las necesidades de las clases dirigentes y del sistema económico vigente. En “Embebecerse”, cuyo título es ya significativo, el autor denuncia la superficialidad del ser humano postmoderno que considera la televisión su “mayor fuente de placer” y se deja condicionar en sus elecciones políticas por acontecimientos

¹²⁷⁹ Jorge RIECHMANN, *Cuaderno de Berlín*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 213.

¹²⁸⁰ Jorge RIECHMANN, *Material móvil*, en *ivi*, p. 278.

¹²⁸¹ Jorge RIECHMANN, *Donde es posible la vida*, en *ivi*, p. 327.

como “la victoria de la selección nacional de fútbol”¹²⁸²; en “La sociedad burguesa” el poeta crea una analogía entre los “teleadictos implacables” y los cadáveres¹²⁸³; en “Poemas paradisiacos” escribe:

La vida
rosario de instantes líricos.
La sociedad
una congregación de maniqués.
La economía el baile
de los vampiros.
El sueño circular recorrido sabroso
por las estaciones de la tortura.
La realidad un montón de escombros
radiantes en las pantallas de teuve.
Comprovando prontuarios para estetas
(máxima discreción garantizada)¹²⁸⁴.

Riechmann se opone firmemente a las instituciones, en las que ya no cree¹²⁸⁵: después de la caída del muro de Berlín, las distintas facciones políticas –incluso las más izquierdistas¹²⁸⁶– favorecen la proliferación de un orden injusto antidemocrático¹²⁸⁷ y cancerígeno¹²⁸⁸, donde la diferencia entre las clases sociales es cada vez más evidente y, como si fueran metástasis, “los intereses de minorías privilegiadas [...] arrastran aceleradamente hacia la catástrofe”¹²⁸⁹. Se trata de un sistema que “cosifica y mercantiliza las relaciones humanas [...] por medio de una industria que machaca metódicamente la subjetividad” de los seres¹²⁹⁰. El valor de las personas no se determina por su capacidad productiva, sino por su posibilidad de comprar mercancías: como afirma Bauman, hemos pasado de la sociedad moderna de los productores a la postmoderna de los consumidores¹²⁹¹, donde los que no consiguen mantener el estilo de vida promovido por

¹²⁸² Jorge RIECHMANN, *La lengua de la muerte*, en *ivi*, p. 344.

¹²⁸³ Jorge RIECHMANN, *Material móvil*, en *ivi*, pp. 268-272.

¹²⁸⁴ *Ivi*, pp. 265-267.

¹²⁸⁵ Jorge RIECHMANN, *27 maneras de responder a un golpe*, en *ivi*, pp. 413-414.

¹²⁸⁶ Esta idea se expresa sobre todo en *El corte bajo la piel*. En “Pláticas con mi verdugo” leemos: “la política es siempre un negocio sucio” (en *ivi*, pp. 509-511); en “Entrevista con el secretario general”, Riechmann crítica al secretario general del partido de la clase obrera, quien usa el adjetivo “gloriosos” para referirse a los logros del movimiento comunista y escribe: “glorioso pertenece al vocabulario de los amos. / [...] glorioso es una palabra que no puede emplear un comunista. [...] esta cuestión de estilo tiene tanta sustancia / que consigue amargarme la entrevista con el secretario general” (*ivi*, pp. 500-501).

¹²⁸⁷ Jorge RIECHMANN, *Baila con un extranjero*, en *ivi*, pp. 457-458.

¹²⁸⁸ Jorge RIECHMANN, *Material móvil*, en *ivi*, pp. 245-249.

¹²⁸⁹ Jorge RIECHMANN, *Donde es posible la vida*, en *ivi*, p. 332.

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

¹²⁹¹ Zygmunt BAUMAN, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, cit., p. 41.

el poder son abandonados a su suerte y tratados como individuos de segunda clase.

Escribe Riechmann:

Hay dos especies humanas:
una de ellas goza de agua caliente para enjuagues íntimos
comida varias veces al día
alcoba personal que voluntariamente puede compartirse
discretos libros compactos libros televisores
vacaciones pagadas viajes en avión y taxi
derechos políticos preservativos anovulatorios
y un número nada desdeñable de garantías jurídicas

La otra especie goza
de deficiencia mental determinada estructuralmente
(escasez de proteínas en la primera infancia)
dignidad campesina desvaída por el hambre
impalpable diarrea de agonías premodernas
analfabetismo genético
y una opción muchas veces sencilla:
la muerte en la frontera o la muerte en la tortura.

Son dos especies zoológicas distintas
Seguir llamando a ambas *Homo sapiens*
es un error taxonómico¹²⁹².

El poeta reflexiona sobre las repercusiones del sistema postcapitalista a nivel mundial y sobre los crímenes de los gobernadores que favorecen la explotación de los países del tercer mundo¹²⁹³, el trabajo infantil¹²⁹⁴ y la proliferación de guerras¹²⁹⁵: entre ellas, la más sanguinaria de Vietnam. Se trata de conflictos desencadenados “por la mano invisible / el déficit comercial de los EE. UU. / el hambre del petróleo de nuestros automóviles / la necesidad de realizar pruebas espaciales [...] / y la defensa de la libertad // de cortar las manos / practicada por los piadosos reyes árabes, aliados nuestros, / contra los ladrones de sus turísticos reinos”¹²⁹⁶.

¹²⁹² Jorge RIECHMANN, *El corte bajo la piel*, en *ivi*, pp. 501-502.

¹²⁹³ Jorge RIECHMANN, *Material móvil*, en *ivi*, pp. 272-276.

¹²⁹⁴ Jorge RIECHMANN, *Baila con un extranjero*, en *ivi*, p. 441; Jorge RIECHMANN, *El corte bajo la piel*, en *ivi*, p. 507.

¹²⁹⁵ Jorge RIECHMANN, *27 maneras de responder a un golpe*, en *ivi*, pp. 424-425; Jorge RIECHMANN, *Baila con un extranjero*, en *ivi*, pp. 433-434.

¹²⁹⁶ Jorge RIECHMANN, *Baila con un extranjero*, en *ivi*, p. 465.

6.6. 1997: *EL DÍA QUE DEJÉ DE LEER EL PAÍS*

La invectiva contra la falta de imparcialidad de los medios de comunicación se consolida en *El día que dejé de leer El País*: el autor presenta los acontecimientos de las últimas décadas del siglo pasado de forma objetiva e invita “a leer críticamente, tanto EL PAÍS como el mundo (sin mayúsculas)”¹²⁹⁷. La decisión de mencionar en el título el diario madrileño que “se convirtió, desde su fundación en 1976, en el emblema de la libertad de prensa durante el postfranquismo”¹²⁹⁸, refuerza la denuncia del poeta que se resume en la introducción:

Es un lugar común decir que vivimos en la era de la información; en la realidad vivimos en la era del ruido. (Empleo ruido tanto en un sentido acústico como –sobre todo– en el sentido que la palabra tiene en teoría de la comunicación). La poesía habla siempre en voz baja, y con este nivel de ruido es casi imposible que se la oiga. Se halla condenada a la marginalidad: no porque tenga ninguna vocación especial para ella –le encantaría ocupar una posición central–, sino porque con este volumen de ruido no hay forma de entenderse. El hiperrealismo es el realismo de la era de los hipermercados. [...] *El País* ya no es Dios, o por lo menos es un dios amenazado, vacilante bajo los golpes que recibe en la mediática gigantomaquia¹²⁹⁹.

Animado por el deseo de devolver la centralidad a la poesía y de demostrar que es la única forma de escritura que mantiene su independencia frente a la cultura consumista¹³⁰⁰, Riechmann da vida a un nuevo medio de información imparcial: el poemario-periódico. En *El día que dejé de leer El País*, por un lado, aparecen composiciones caracterizadas por un registro periodístico; por otro, el autor transforma artículos en poemas en prosa y propone juegos lingüísticos y adivinanzas que, basados en un enfoque constructivista, desvelan su modo de pensar y favorecen la conversión del lector en parte activa de la militancia:

PASATIEMPO

(a) “Muchos de los que son capaces de ser objetivos con los erizos de mar, por ejemplo, o con la raíz cuadrada de dos, se vuelven esquizofrénicos si tienen que pensar en las fuentes de sus ingresos”.

¹²⁹⁷ Jorge RIECHMANN, *El día que dejé de leer El País*, en *ivi*, p. 539.

¹²⁹⁸ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, cit., pp. 248-249.

¹²⁹⁹ Jorge RIECHMANN, *El día que dejé de leer El País*, en *Id.*, *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., posición 539.

¹³⁰⁰ Cfr. Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, cit., p. 252.

(b) “[La poesía] no es una necesidad / sino la forma misma del deseo: palabras / una y otra vez arrojadas desde esas honduras al viento / capaces, las menos, de germinar en el aire / porque no hay tierra para la poesía”.

(c) “De todas las ilusiones, la más peligrosa consiste en pensar que no existe sino una sola realidad”.

(d) “No comprendo el significado de la frase derecho de huelga. Esto pertenece a todo aquel que quiera asumir los riesgos que provocan las huelgas”.

(e) “Hubo un momento de mi vida en que me di cuenta de que nadie sabe lo que hace. Cuanto más me decían «no, no puedes hacer lo que has pensado», más me animaban a hacer lo que quería y salirme con la mía. Lo que hago es lo contrario de lo que te suelen decir que hagas. Y funciona”.

*Señale los autores de las reflexiones anteriores entre los siguientes personajes: Bertolt Brecht, Jacques Lacan, Robert Rodríguez, Juan Pablo II, Gandhi, Octavio Paz, Paul Watzlawick, James Dean, George Orwell, Enrique Lihn, Juana de Ibarbourou*¹³⁰¹.

Riechmann sigue condenando la violencia del ser humano y el sistema injusto en el que vive. Por una parte, introduce una nueva reflexión sobre la precariedad del mundo laboral español, cada vez más deprimente y competitivo, cuyos mejores representantes son: el hombre de los “ojos humillados” que se disfraza de Papá Noel por poco dinero¹³⁰²; la chica que, violada por el empleador de su madre, se resiste a denunciar por miedo¹³⁰³; el obrero metalúrgico de 42 años que está en paro y no consigue encontrar trabajo¹³⁰⁴. Por otra, continúa la crítica a las consecuencias de la hegemonía del capitalismo a nivel internacional desarrollada en los libros anteriores. Riechmann describe “las grandes tragedias”¹³⁰⁵ que marcan la última década del siglo pasado mediante un realismo exasperado; hace hincapié en el trasfondo de los conflictos, en las dinámicas del poder y produce una perpetua sucesión de imágenes impactantes que apelan a la conciencia del lector. En “Menina de rua, 1994”, reflexiona sobre las palabras del periodista Gilberto Dimenstein refiriéndose a la situación en Brasil: “a los niños se les tortura, / se los aterroriza / se los prostituye”¹³⁰⁶; en “Casco azul y muchacho somalí, 1994” rememora

¹³⁰¹ Jorge RIECHMANN, *El día que dejé de leer El País*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 580.

¹³⁰² *Ivi*, pp. 545-546.

¹³⁰³ *Ivi*, p. 563-564.

¹³⁰⁴ *Ivi*, p. 561.

¹³⁰⁵ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, cit., p. 260.

¹³⁰⁶ Jorge RIECHMANN, *El día que dejé de leer El País*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 557.

los suplicios sufridos por el joven Shidane Arone a manos del soldado canadiense Clayton Matchee, quien proclama la paz y trae la muerte¹³⁰⁷; en “Humanismo Armamentista” condena el avance tecnológico en el campo de las armas, su compraventa, y recuerda que las minas “más macabras son las fabricadas para los niños, en forma de mariposas o juguetes”¹³⁰⁸; en “Lapidación de matrimonio joven, 1993” el madrileño cuenta la historia de Noorjaham Begum y de su marido, apedreados en Bangladesh ante el silencio de la comunidad internacional por la única razón de quererse¹³⁰⁹, y en “Crónicas africanas, 1996”, condena a los periodistas que omiten la implicación del primer mundo en las guerras de los países más pobres:

Me dices que quieres ser sólo un cronista

Describes cómo
en la guerra civil africana
los intestinos desenmarañados de las víctimas
sirven para delimitar zonas de aparcamiento
y los testículos exentos se posan sobre las tapias
con un aleteo de sangre

No describes
los movimientos de capital
las exportaciones de armas
el deterioro de los términos de intercambio comercial
o la geopolítica de Paris Moscú
Bruselas Washington
que explican por lo menos un buen trozo
de la guerra civil africana

Como cronista
no vales mucho¹³¹⁰.

La representación de los cadáveres hecho pedazos se opone al esplendor de Paris, Moscú, Bruselas y Washington, cuyos poderes especulan con los conflictos facilitando “los movimientos de capital” y “las exportaciones de armas”. En 2003, en la *plaquette Pablo Neruda y una familia de lobos*, el poeta vuelve sobre este tema con el mismo tono furioso de *El día que dejé de leer El País* y describe el horror de unas imágenes de guerra como la de la activista Raquel Corrie, aplastada por una excavadora israelí, y las de los

¹³⁰⁷ *Ivi*, p. 568.

¹³⁰⁸ *Ivi*, p. 582.

¹³⁰⁹ *Ivi*, pp. 566-567.

¹³¹⁰ *Ivi*, p. 585.

civiles bombardeados en Irak¹³¹¹, donde “los pozos de petróleo están a salvo / la Biblioteca Nacional arde / del Museo Arqueológico de Bagdad / no queda nada. [...] las partes de victoria siguen hablando de democracia / libertad / civilización”¹³¹².

6.7. DESANDAR LO ANDADO Y SUS APÉNDICES: UN ZUMBIDO CERCANO Y CONVERSACIONES ENTRE ALQUIMISTAS

En los mismos años en que Riechmann escribe los textos de *El día que dejé de leer El País*, compone también otros poemas en prosa caracterizados por un registro y una intención diferentes que publica en 2001 bajo el título *Desandar lo andado*. Si el primero se coloca en el eje comunicativo-material-horizontal, el segundo se desarrolla en una dimensión poética vertical: la de la indagación y del conocimiento¹³¹³. El autor abre una nueva etapa de su trayectoria en la que teoriza la noción de “ahí”, que, como demuestra Martín López, procede del concepto ontológico heideggeriano de *Dasein* –“traducido como estar en el mundo, [...] ‘existir’”¹³¹⁴– y se define como un “emplazamiento poético, existencial y vital”¹³¹⁵. Se trata de un lugar sagrado¹³¹⁶ e inmediato alcanzable a través del amor, de la poesía y de todo tipo de vinculación que permite abrirse a la infinitud del mundo, sentirse libres y percibir la esencia de lo creado¹³¹⁷.

Riechmann desarrolla la idea de la poesía como conocimiento¹³¹⁸ introducida tímidamente en *Borradores hacia una fidelidad* y, por primera vez, ofrece un libro de carácter contemplativo-simbolista en el que la descripción rabiosa de la crueldad contemporánea da paso a la íntima reflexión sobre el hombre, no para condenarlo sino

¹³¹¹ Jorge RIECHMANN, *Pablo Neruda y una familia de lobos, más otros poemas inéditos*, cit., pp. 11-14.

¹³¹² *Ivi*, p. 13. En la reedición de 2010, el poeta elimina los textos citados sobre la guerra de Irak y añade otros en los que alterna la reflexión metapoética con la descripción abarcadora del egoísmo y la violencia humana.

¹³¹³ Francisco Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, cit., p. 367.

¹³¹⁴ *Ivi*, p. 49.

¹³¹⁵ *Ivi*, p. 130.

¹³¹⁶ De acuerdo con la visión marxista, en “Del inacabamiento, la libertad” Riechmann rechaza la presencia de Dios, aunque no de una dimensión sagrada a la que se puede llegar permaneciendo como seres terrenales y mediante las propias acciones. Escribe el poeta en los puntos 4, 5 y 14: “4) Existe lo sagrado, pero no hay trascendencia”; “5) Necesitamos orar (ponernos en conexión con ese sagrado): pero no a ningún Dios. No hay tal Dios”; “14) No somos siervos de un Creador: nosotros somos los creadores [...]” (Jorge RIECHMANN, *Desandar lo andado*, en Id., *Entre ser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., pp. 42-43). Estamos de acuerdo con Martín López cuando afirma que el poeta sitúa lo sagrado “en un plano material, concretamente en los vínculos que unen a los seres vivos” presentes en la Tierra (*op. cit.*, p. 189).

¹³¹⁷ *Ivi*, pp. 197-204.

¹³¹⁸ *Ivi*, p. 174.

para buscar verdades sobre su naturaleza y los misterios del mundo de los que el individuo postmoderno se aleja cada día:

Un invierno de indolencia por todo el óxido de los disparos. Una sabiduría encontrada a cambio de la femoral intacta.

Está cerca de ti, está cerca de nosotros.

Está ahí. ¿Has visto el mundo? ¿Su círculo rojo? ¿Las costillas, los aromas del mundo? ¿Sus grietas y canales y exportaciones?

Una casa sin tejado, un caminante sin norte, una asamblea sin conocimiento: todos prendidos en los bordes del eclipse, en su registro retórico.

Hemos perdido el conocimiento. [...]

Un ejecutado que todavía cree que esquivará las balas. Está de camino, cerca, pero no llega.¹³¹⁹

Según el poeta, para encontrar respuestas y llegar a la compenetración con el “ahí”, hace falta que cada uno reconozca sus límites –algo que nunca ocurre en la sociedad actual, en la que se condena la vulnerabilidad y se exalta la soberbia– y “desandar lo andado”¹³²⁰. Mediante esta expresión, el autor manifiesta la necesidad de alejarse del frenesí de nuestro tiempo y del anhelo de perfección y comenzar un viaje interior hacia atrás que conduzca a una evolución diferente a la auspiciada por el sistema. Para salvarse, el ser humano no necesita un avance tecnológico, sino un progreso de la sensibilidad mediante la vuelta a la esencia primordial del mundo.

La teoría arriba expuesta se repite y completa en dos libros posteriores: en 2003, el poeta publica *Un zumbido cercano*, en el que reúne numerosos textos de *Desandar lo andado* con algunos poemas en prosa de obras anteriores y con composiciones inéditas que reaparecen en 2008 en *Conversaciones entre alquimistas*¹³²¹. En este último libro, el madrileño retoma el tema de la metamorfosis hacia el “ahí” y aplaude a Paul Klee¹³²² y a

¹³¹⁹ Jorge RIECHMANN, *Desandar lo andado*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., pp. 49-50.

¹³²⁰ *Ivi*, p. 51.

¹³²¹ Concordamos con Iravedra en afirmar que: “las palabras viejas de Riechmann se entrelazan con las nuevas (de mayor peso en el conjunto) sin violencia alguna, mostrando la rigurosa coherencia de un proceso creativo que resiste sin desdoro –gracias a las señaladas recurrencias de la dinámica compositiva– esa transgresión de la cronología original” (Araceli IRAVEDRA, “Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. [Al margen de *Un zumbido cercano*]”, cit., p. 16).

¹³²² Jorge RIECHMANN, *Conversaciones entre alquimistas*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., pp. 296-297.

Antonio Gamoneda¹³²³. Ambos artistas celebran la esencialidad que facilita la verdadera percepción de la realidad terrena en la inminencia y se concentran en la potencia de la naturaleza entendida como “lo Abierto”. En sus trabajos, el cosmos se reproduce en su totalidad: los artistas superan los límites de la fisicidad originando un renacimiento ético-moral en el receptor¹³²⁴. Klee y Gamoneda son los alquimistas: su obra es la piedra filosofal capaz de transformar nuestra mente en oro y de curar la corrupción humana. Como veremos, basándose en la teoría de estos artistas, el madrileño propone una escritura fragmentaria en cuyos vacíos se recupera “la conexión con todo lo viviente y la fuerza del Eros”¹³²⁵, con el objetivo de convertir al lector en un “hombre de la inminencia”¹³²⁶. La reflexión sobre la necesidad de una poesía minimalista es central en *Un zumbido cercano*, donde el madrileño admite que, a partir de este momento, pretende escribir versos “que se caracterizan por aquello que excluyen” y que al mismo tiempo están marcados “por su voluntad de no excluir, de acoger tanto lo completo como lo roto”, ya que “el fragmento, en todos los casos, remite a un todo”¹³²⁷. Iravedra analiza atinadamente este aspecto:

[...] el poeta se pronuncia con insistencia a favor de la «Dialéctica de la fragmentariedad» –título de una prosa–, en la convicción de que el fragmento expresa mejor “la naturaleza discontinua, inacabada, móvil del poeta”; y frente a la obra de arte como reflejo organizado de la totalidad, se trataría –más honradamente– de no disimular las fracturas que recorren lo real. No importan las posibles interferencias comunicativas si, como argumenta Antonio Gamoneda en el diálogo entablado con el autor en el epílogo del libro, la verdad se dice hoy con palabras incomprensibles: porque no se trata de cultivar el realismo al uso sino de desvelar la realidad, y –robándole ahora el discurso a Carlos Edmundo de Ory (“la palabra fragmentaria desquicia el mundo y todo lo vuelve del revés”)– la palabra fragmentaria es palabra transgresora susceptible de desenmascarar la apariencia de las cosas, pues en su naturaleza no pactada escaparía a la dictadura del lenguaje-pensamiento ejercida desde el poder¹³²⁸.

¹³²³ *Ivi*, p. 302.

¹³²⁴ Para más información sobre la concepción artística de Gamoneda y Klee consúltense Jorge MACHÍN LUCAS, “La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico”, *Lectura y signo*, n. 4, 2009, pp. 239-271; Lucía BODAS FERNÁNDEZ y Beatriz PICHEL PÉREZ, “Entremundo y posibilidades. Un acercamiento a la teoría del arte de Paul Klee”, *Δαιμόνιον. Revista Internacional de Filosofía*, n. 49, 2010, pp. 101-118.

¹³²⁵ Jorge RIECHMANN, *Conversaciones entre alquimistas*, en Id. *Entreser. Poesía reunida (1993-2021)*, cit., p. 295.

¹³²⁶ *Ivi*, pp. 294-295.

¹³²⁷ Jorge RIECHMANN, *Un zumbido cercano*, cit., p. 170.

¹³²⁸ Araceli IRAVEDRA, “Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)”, cit., p. 19.

6.8. PRIMEROS AÑOS 2000: LA ESTACIÓN VACÍA, MURO CON INSCRIPCIONES, POEMA DE UNO QUE PASA, AHÍ TE QUIERO VER

En *La estación vacía*, *Muro con inscripciones*, *Poema de uno que pasa* y *Ahí te quiero ver*, la crítica furiosa al sistema postcapitalista adquiere gradualmente un tono más moderado y se combina de forma equilibrada con la búsqueda interior del “ahí”. Las composiciones son cada vez más herméticas y se caracterizan por “un trazo atento y rápido”¹³²⁹; en la mayoría de los casos, se presentan como verdaderas máximas. A punto de cumplir los cuarenta años, el yo poético habla desde su propia experiencia, indaga en la complejidad del mundo y comprende que, en la era de la acumulación y del ruido de la elocuencia¹³³⁰, la metamorfosis solo puede producirse en la tranquilidad del silencio:

Uno que a sus 39 años
deja de tener prisa,
la flor lejana no aroma más que la adyacente,
es el libro releído el que libra su secreto,
las tardes son dulces si las subraya el sueño,
en medio de los estrépitos peores
el lecho de silencio
siempre está ahí¹³³¹.

El silencio es una de las formas de vacío que nos permite entrar en contacto con nosotros mismos y con el cosmos¹³³², y se combina con el tema del amor sensual y con la reflexión metapoética. En el primer caso, la relación sexual se describe como un momento íntimo que tiene lugar en la quietud de la oscuridad, salva a los amantes del frenesí del mundo y los lleva a renacer en su esencia primordial. En *Poema de uno que pasa* leemos: “(de un coito nacemos; / en cada coito / nacemos) // Bajo la leche dulce de la luna // dos cuerpos nuevos / recién nacidos”¹³³³; en *La estación vacía*, el madrileño explica que para llegar al “ahí” se necesita “una sábana de afecto salvaje”¹³³⁴; en *Muro con inscripciones*

¹³²⁹ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 71.

¹³³⁰ Cfr. Eduardo MILÁN, “Líneas para Jorge Riechmann”, prólogo a Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, cit., p. 7.

¹³³¹ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., pp. 281-282.

¹³³² Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 608.

¹³³³ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 265.

¹³³⁴ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 610.

escribe: “Hay una forma fácil de salvar: un sexo dentro del otro”¹³³⁵, y en *Ahí te quiero ver* aparecen los versos:

El bautizo de un cuerpo es otro cuerpo.
Yo tuve sangre donde oí canciones
y un nido tibio donde acurrucarme¹³³⁶.

Por lo que concierne a la reflexión metapoética, Riechmann celebra la ausencia desde la que se materializa la presencia de “la palabra que acuna / acoge / sustenta”, es decir, de “lo abierto / inmediato”¹³³⁷. Para el autor, el género lírico es la “palabra / seminal”¹³³⁸ que preserva los valores marxistas olvidados en la actualidad y nos mantiene humanos. Escribe el madrileño en un tono sarcástico y mordaz:

Sin el trabajo de los poetas
se descosen los desgarrones del mundo
y se pierden las bibliotecas de los pájaros

es decir, nada importante¹³³⁹.

Si la clase política de izquierda “confunde el consumismo con el comunismo / la alineación con la alienación / las necesidades con las necedades [...]”¹³⁴⁰, el poeta “profiere palabras que no son mercancías”¹³⁴¹: formula “un fraseo ardiente / abierto hacia lo extraño”¹³⁴² que celebra lo inesperado, describe las múltiples facetas del mundo¹³⁴³ y desvela “lo real por detrás de lo real”¹³⁴⁴. La poesía es una forma de amor universal¹³⁴⁵

¹³³⁵ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 88.

¹³³⁶ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, en *ivi*, p. 194.

¹³³⁷ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en *ivi* p. 267.

¹³³⁸ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, en *ivi*, p. 190.

¹³³⁹ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 659.

¹³⁴⁰ *Ivi*, p. 629; la misma crítica se encuentra también en *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, donde el poeta escribe: “Por otra parte / casi todas las ideas de izquierda importantes / tienen una versión de derechas / –o más bien una perversión de derechas– / aborrecible: pero en tiempos malos / sólo llega la voz / de esta hermana deforme” (en Id., *Entreser. Poesía reunida [1993-2016]*, cit., p. 107).

¹³⁴¹ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 613.

¹³⁴² Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 258.

¹³⁴³ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en *ivi*, p. 77.

¹³⁴⁴ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 614.

¹³⁴⁵ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 268.

que se opone a la rigidez del sistema categorizador contemporáneo fundamentado en la regla de “*first things first*”, donde lo primero no es nunca lo que importa realmente:

Lo primero es lo primero, oye uno decir,
first things first. Qué error tan grande:
no por tautología, mas por esa
irreparable confusión de juicio, no distinguir
lo que de veras importa y lo accesorio.
Más tino habría en decir
lo pequeño es lo primero,
las cosas hermosas primero,
las mujeres y los niños primero,
los pájaros y las ardillas primero.
First things first
es una estulticia del calibre
del *time is money*
o *si quieres paz, prepara la guerra.*
Cosas que pasan
por apotegmas sin ser más que deyecciones
de un tonto con diarrea¹³⁴⁶.

Además de la crítica al individualismo ya presente en los libros anteriores, en esta fase de su escritura Riechmann vertebra la lucha medioambiental desde un punto de vista antropocéntrico¹³⁴⁷. En *Ahí te quiero ver* subraya la corrupción de los hombres frente a la pureza de los otros seres y afirma: “los otros animales sí que son *dasein*. En cambio / para nosotros volver a estar ahí / es el final de un largo viaje que no acaba”¹³⁴⁸; en *La estación vacía* condena el deshielo de los glaciares¹³⁴⁹ y la desaparición de las otras especies debido a la contaminación¹³⁵⁰; en *Muro con inscripciones* critica la construcción desmedida y el abuso de las nuevas tecnologías que provocan la extinción del ecosistema:

Desaparecen las eras
y se construyen chalés adosados
desaparecen los ríos
y se construyen autopistas

¹³⁴⁶ *Ivi*, pp. 276-277.

¹³⁴⁷ Riechmann es partidario de la teoría antropocéntrica de Crutzen y Stoermer (*op. cit.*, pp. 17-18) y no de la capitocéntrica de Moore (*Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, cit., *passim*). Su posición se explicita en *Grafitis para neandertales*, donde escribe: “Hay compañeros y compañeras que recriminan: ‘no habléis de Antopoceno, es el Capitoloceno’. Quizá tienen miedo de mirar a los ojos al simio averiado que somos. Pero no padecemos solamente un brutal problema socioeconómico: tenemos además un fenomenal problema antropológico...” (cit., p. 149).

¹³⁴⁸ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 177.

¹³⁴⁹ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 645.

¹³⁵⁰ *Ivi*, p. 633.

desaparecen los hombres y mujeres
y da miedo mirar oler decir
lo que están construyendo¹³⁵¹.

El significado de los últimos versos se hace más explícito en otra composición del mismo libro, donde el autor aborrece los experimentos genéticos y reproduce con cierta amarga ironía parte de un artículo aparecido en *El País*¹³⁵² que elogia los avances en este ámbito: “Tras la clonación de {la oveja} Dolly, / la agencia de noticias oficial china Xinhua / publicó que científicos de ese país habían reproducido / una oreja humana sobre el lomo de una rata, / lo cual demostraba el carácter pionero de China”¹³⁵³.

Pese a que el ser humano ha llegado a la cumbre de su vileza al no respetar ni siquiera su propia esencia, Riechmann no deja de tener la esperanza en un futuro mejor¹³⁵⁴ y sueña con un mundo al revés:

No habrá un día a la semana en que las calles amanezcan sucias
de vómitos y cristales de botellas rotas,

pero se beberá vino todos los días, y se cantará fruta, y se
paladearán canciones.

No se reaprovechará la sangre derramada.

Y además:

el pie cuidará de no pisar el cortejo de hormigas que atraviesa el
camino.

Habrán pan para todos, el pan crujiente y dorado y succulento del
hambre, pero no habrá hambre.

El esmalte confraternizará con el barro, el cristal no le hará ascos
a la loza. [...]

Las conectivas lucirán esbeltas, los adverbios acompañarán en el
paseo.

No se retranquearán los accesos de la savia.

Se perderá tiempo en deliberar

pero no será tiempo perdido.

Y además:

los obreros serán los dueños de las fábricas¹³⁵⁵.

¹³⁵¹ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 80.

¹³⁵² EFE, “La posibilidad de clonar pandas divide a los expertos chinos”, *El País*, 1 de noviembre de 2021, en-línea, <https://elpais.com/diario/1997/11/01/sociedad/878338808_850215.html> [19/03/2021].

¹³⁵³ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 101.

¹³⁵⁴ *Ivi*, p. 109.

¹³⁵⁵ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., p. 642.

Aunque “el mal ocupe tres cuartas partes de la superficie de la Tierra”¹³⁵⁶ y no se pueda separar del bien, es necesario continuar la lucha¹³⁵⁷, difundir el verbo del amor y encontrar cada vez más adeptos, ya que “se necesita / la humanidad entera / para llegar a ser humano”¹³⁵⁸. Con mucha paciencia, llegará la época del “ahí”¹³⁵⁹ y los esfuerzos valdrán la pena: después de la “fatiga profunda” siempre llega el “hundirse / lenta libre suavemente / en los diez mil colores / de negro”¹³⁶⁰.

6.9. 2004: ANCIANO YA Y NONATO TODAVÍA

Anciano ya y nonato todavía es un libro muy diferente a los anteriores, ya que Riechmann deja de lado el tema de “ahí” y vuelve a sus orígenes. El poemario está constituido por tres secciones relacionadas entre sí. En la primera se recogen unas composiciones de *Cuaderno de Berlín*, *27 maneras de responder a un golpe* y *Baila como un extranjero*, donde queda patente la decepción del autor al percibir que la fractura ideológica entre Oriente y Occidente se ha resuelto en una nueva realidad postcapitalista. La segunda está formada por tres composiciones caracterizadas por un lenguaje coloquial y un estilo discursivo donde el poeta condena cualquier tipo de limitación de la libertad y, citando el espectáculo televisivo *Gran hermano*, medita sobre el sistema panóptico moderno y la evolución de sus técnicas en la postmodernidad¹³⁶¹. Por último, en la tercera y más sustanciosa, Riechmann recoge unos poemas surgidos durante un viaje a Cuba en 2002, que dejan claro que el título del libro es una crítica a la incapacidad del ser humano de poner en práctica las enseñanzas marxistas: para el madrileño, el marxismo es una ideología plurisecular que todavía no se ha realizado.

En contacto con la realidad de la isla caribeña definida por la desigualdad de clase, la pena de muerte, la falta de bienes elementales como medicinas, agua y electricidad, y el

¹³⁵⁶ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 270.

¹³⁵⁷ Jorge RIECHMANN, *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*, en *ivi*, p. 78.

¹³⁵⁸ Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, en *ivi*, p. 221.

¹³⁵⁹ Jorge RIECHMANN, *La estación vacía*, en Id., *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, cit., pp. 657-658.

¹³⁶⁰ Jorge RIECHMANN, *Poema de uno que pasa*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 59.

¹³⁶¹ Cfr. Fabio CLETO, *Fuori scena: gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno*, Genova, ECIG, 2014, pp. 28-54.

miedo al régimen dictatorial de Fidel Castro¹³⁶², Riechmann comprende el fracaso de la Revolución:

Despotismo ilustrado
es
–tanto en la Francia de *Les Lumières*
como en la Cuba del siglo XXI–
una contradicción en los términos

da igual que el Partido tenga mil ojos
si los mil nervios ópticos
están segados

lodo para el pueblo
pobre triste pueblo¹³⁶³.

Con el paso de los años, los ideales socialistas se han abandonado en favor de una rígida política que beneficia a un reducido grupo de personas a costa de la mayoría transformada en “asalariados dóciles al pensamiento oficial”¹³⁶⁴. El poeta condena la hipocresía de la clase dirigente cubana, que afirma combatir el dogmatismo, el sectarismo y el oportunismo de la política anterior, aunque, en realidad, los mantiene bajo nuevas formas aún más agresivas¹³⁶⁵; retomando las palabras de John Molyneux¹³⁶⁶: “cualquier tendencia / llevada hasta el extremo / se convierte en su contrario”¹³⁶⁷. De la patria del marxismo, Cuba se ha transformado en el reino del turismo, involucrándose en el tan aborrecido sistema consumista que afea la isla y crea aún más disparidad social: “Buenas noches amigo / y permita que le diga una cosa: / qué feos los turistas // Todos los turistas son feos // Incluso Venus y Adonis / puestos a hacer turismo qué feos [...]”¹³⁶⁸.

Anciano ya y nonato todavía es un libro audaz, en el que el autor no acepta que el crimen de su adversario justifique el de su aliado¹³⁶⁹: incluso en esta ocasión, Riechmann

¹³⁶² Jorge RIECHMANN, *Anciano ya y no nato todavía*, en Id., *Anciano ya y nonato todavía; Puente de hielo*, Tegueste, Baile del Sol, 2015, cit., pp. 95-104.

¹³⁶³ *Ivi*, p. 61.

¹³⁶⁴ *Ivi*, p. 66.

¹³⁶⁵ *Ivi*, p. 65.

¹³⁶⁶ John MOLYNEUX, *Rembrandt & revolución*, (*Rembrandt & revolution* [2001]) trad. de Gema Galdón, Barcelona, Intervención Cultural / El viejo topo, 2004, p. 97.

¹³⁶⁷ Jorge RIECHMANN, *Anciano ya y no nato todavía*, en Id., *Anciano ya y nonato todavía; Puente de hielo*, cit., p. 67.

¹³⁶⁸ *Ivi*, p. 59.

¹³⁶⁹ *Ivi*, p. 9.

no da muestras de ceder, es más, su decepción con el régimen cubano le impulsa a reenfocar la lucha agresiva de las primeras obras.

6.10. 2006: POESÍA DESABRIGADA

Poesía desabrigada es un volumen extenso que reúne todos los temas, lenguajes y géneros discursivos presentados en los libros anteriores, a los que se suman unos textos titulados “Koan” –en español, “advertencia”– donde, a través de un hermetismo que alcanza su auge, el poeta llega a la plena celebración del “ahí”:

Koan

Atento
Atento

Atento

Ahí
Ahí
Ahí¹³⁷⁰.

Los poemas son como las teselas de un mosaico que se unen para dar una visión de trescientos sesenta grados de la evolución de la violencia humana desde la época del nazismo hasta los primeros años del nuevo milenio, cuando se produce la proliferación y globalización del horror que adopta nuevas formas¹³⁷¹ tanto físicas como psicológicas, sin que la gente sea consciente de ello. Si la poesía “es el susurro / de todo lo que se abre”¹³⁷², el sistema postcapitalista es lo contrario: patrocina el desorden, el ruido, el cierre de las mentes, la limitación de la libertad. Por primera vez, Riechmann admite su preocupación por las nuevas generaciones que nacen en una sociedad que les enseña desde sus primeros días los cánones de vida y de belleza que hay que respetar y de los que es difícil desintoxicarse¹³⁷³. El consumo se considera como el acceso a la felicidad cuando en realidad es un camino hacia la muerte¹³⁷⁴: el respeto de la comunidad se obtiene acumulando los infinitos bienes publicitados por el sistema y ajustándose a los modelos impuestos sin considerar que estamos reforzando un orden que destruye el ecosistema,

¹³⁷⁰ Jorge RIECHMANN, *Poesía desabrigada*, cit., p. 58.

¹³⁷¹ *Ivi*, p. 88.

¹³⁷² *Ivi*, p. 33.

¹³⁷³ *Ivi*, p. 60.

¹³⁷⁴ *Ivi*, p. 69.

genera desigualdad, fomenta el odio, la guerra y la explotación de los más débiles¹³⁷⁵.
Para Riechmann, el ser humano hipnotizado¹³⁷⁶ construye su propia jaula:

Con gran arte e industria
los ejemplares de esta especie construyen
su propia jaula

chorreando
ansias de perfección y signos climatéricos
se recluyen en ella

con festejos solemnes
tiran fuera la llave
lo más lejos posible

y postulan entonces como dogma de fe
que la Jaula Perfecta Omnipotente
los ha creado a ellos

y vela por su bien
y si exige tan grandes sacrificios
sólo es porque ama con Amor Infinito¹³⁷⁷.

6.11. 2007-2008: *COMO SE ARRIMAN LAS SALAMANQUESAS Y PUENTE DE HIELO*

Si *Poesía desabrigada* tiene muchos aspectos en común con los libros posteriores, *Como se arriman las salamanquesas* y *Puente de hielo* abren una nueva fase en la escritura de Riechmann, caracterizada por continuos experimentos formales. Se trata de dos volúmenes estilísticamente diferentes, aunque intencionalmente parecidos: el autor busca el encuentro entre la poesía y la música, géneros estrechamente relacionados¹³⁷⁸, con el resultado de producir un efecto inédito en el receptor que presta especial atención al ritmo y se imagina una melodía de fondo.

Como se arriman las salamanquesas se define por un intento más tímido de introducir al lector en este nuevo mundo perceptivo generado por la fusión de coplas y haikus. La musicalidad folclórica de las primeras se funde con el silencio y la austeridad de los

¹³⁷⁵ Cfr. Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., pp. 100-101.

¹³⁷⁶ *Ivi*, p. 8.

¹³⁷⁷ Jorge RIECHMANN, *Poesía desabrigada*, cit., p. 83.

¹³⁷⁸ Alessandro CABIANCA, “Poesia e musica dall’antichità ai giorni nostri”, *Senectio*, Napoli, 2008, en línea <<http://www.senecio.it/sag/>> [30/05/2021].

segundos originando una sinfonía de pocas sílabas que, en su esencialidad, expresa “las cosas más importantes”¹³⁷⁹, llegando directamente al corazón:

Instante humilde
cargado de sentido
mirada limpia¹³⁸⁰

En treinta y una sílaba
el mundo entero.
Cuando canto a tu vera, compañerita mía,
se entreabre el tiempo.

No quiero ser cantautor, prima,
quiero ser canción.
Canción que quede dormida
arrima a tu corazón¹³⁸¹.

Como afirma García Teresa, “el autor interpreta esos metros no solo como un elemento retórico, sino como lección filosófica, coherente con su propio pensamiento”¹³⁸²: tanto en la forma como en el contenido, el poemario celebra la idea de “desandar lo andado” para llegar a la libertad en el “ahí” a través del vínculo. Entre las múltiples imágenes trazadas a lo largo de las composiciones, la de la gitana que hace olvidar al yo lírico que “el mundo no tiene arreglo”¹³⁸³ es central.

Por lo que concierne a *Puente de hielo*, en cambio, no presenta un metro y un registro determinados, sino que se caracteriza por una sucesión de versos irregulares. Riechmann intercala textos inéditos con poemas reestructurados de *Material móvil*, *27 maneras de responder a un golpe* y *Anciano ya y nonato todavía*; desmiembra los versos y los pone en boca de personaje anónimos¹³⁸⁴ que los recitan como solistas o en coro:

¹³⁷⁹ Jorge RIECHMANN, *Como se arriman las salamanquesas*, cit., p. 13.

¹³⁸⁰ *Ivi*, p. 28.

¹³⁸¹ *Ivi*, p. 35.

¹³⁸² Alberto GARCIA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 153.

¹³⁸³ Jorge RIECHMANN, *Como se arriman las salamanquesas*, cit., p. 21.

¹³⁸⁴ Cfr. Alberto GARCIA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 153.

ENDECHA DE LO SUFICIENTE
(B, C, D y CORO)

B Bastaría
perseverar aquí
en el centímetro cuadrado
de piel
o hierba
o dicha

C Bastaría
soportar endurar
no ceder al espasmo
de huida
en el globo aerostático del miedo
o el tren de la inocencia

B Bastaría no hurtarse
a la brutalidad
del desamparo
no seguir fingiendo
esas risibles corazas

CORO Bastaría ese cendal
de nimiedades
si una impotencia dictatorial
loca solemne travestida en su contrario
no celebrase
los esponsales árticos
el reino del cerrojo¹³⁸⁵.

La partitura colocada al final del libro, donde aparece la música escrita para acompañar el poema “Sermón de coro”, nos hace pensar que se trata de textos cantados. Creemos que el poeta proporciona un solo ejemplo para que su lector pueda imaginar las demás sinfonías textuales.

La estructura del libro evoca vagamente la de la tragedia griega, el mejor género para expresar el drama contemporáneo. Riechmann no propone una trama y unos personajes definidos,



Jorge Riechmann, *Puente de hielo*, en Id., *Anciano ya no nato todavía; Puente de hielo*, cit., p. 1

¹³⁸⁵ Jorge RIECHMANN, *Puente de hielo*, en Id., *Anciano ya no nato todavía; Puente de hielo*, cit., p. 142.

aunque, como los tragediógrafos del siglo V a. C., explora los problemas de su época, ahonda en las incoherencias y enfatiza los conflictos, centrándose más en las dudas que en las certezas. Al igual que los autores griegos, su objetivo es ofrecer unos temas de reflexión: coadyuvado por la música, subraya la precariedad de la condición humana a través de personajes con los que el espectador se identifica, lleva a este a un proceso de purificación catártica y a reconocer sus propias limitaciones¹³⁸⁶.

6.12. 2008-2014: *RENGO WRONGO E HISTORIAS DEL SEÑOR W.*



Dibujos de Rubén Uceda, en Jorge RIECHMANN, *Versoñetas*, cit., p. 10

Además de *Como se arriman las salamanquesas* y de *Puente de hielo*, en 2008 Riechmann publica otro libro en el que se observa su afán de experimentación: *Rengo Wrongo*. García Teresa lo define como “un experimento poético” al que el autor no volverá hasta 2014, con *Historias del señor W*¹³⁸⁷. Se trata de dos largos poemarios fragmentados “en series y en pequeñas piezas”¹³⁸⁸, caracterizados por una voz poética impersonal que perfila texto tras texto el *alter ego* del madrileño¹³⁸⁹, Rengo Wrongo. Esta figura se

materializa definitivamente en otro libro titulado *Versoñetas*, donde los versos de

Riechmann se transforman en conversaciones de un cómic dibujado por Rubén Uceda. El nombre del protagonista no es solo una referencia al estado físico del personaje, que el poeta describe como un hombre con “el sombrero en la mano / y el ritmo cojo”¹³⁹⁰, sino que subraya metafóricamente la dificultad de su camino en un mundo en el que no se reconoce y que hace que se sienta inepto¹³⁹¹:

¹³⁸⁶ Cfr. Massimo DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Urbino, Carocci, 2010, pp. 67-149; 171-193.

¹³⁸⁷ Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, cit., p. 153.

¹³⁸⁸ Cfr. *Ibidem*

¹³⁸⁹ Escribe Riechmann en el poema de apertura: “Durante el tiempo / Que dure este poema / Te vas a llamar Wrongo. / Yo me llamaba Jorge, / Ahora igual que tú / Soy Wrongo” (Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, cit., p. 15)

¹³⁹⁰ *Ivi*, p. 17.

¹³⁹¹ Rengo es un sinónimo de ‘cojo’ y Wrongo procede del inglés ‘Wrong’.

Wrongo se siente igual que Pasolini
feto adulto nacido de una mujer muerta,
perro sin amo dando vueltas como loco,
más modernos que todos los modernos,
buscando hermanos que ya no existen...
Como ha amado el sudor acre de Pasolini:
ahora lo ve como agrietadas tinajas
de locura macerada en las bodegas, o la brizna
de hierba sobre el cráter
momentos antes de la erupción del volcán

una y otra vez masca
las sílabas del poema:
yo soy una fuerza del pasado...¹³⁹²

En los dos poemarios, el concepto de transtextualidad es central. Citando a numerosos pensadores, Riechmann demuestra su excelente formación y explicita la filiación ideológica de sus libros. De acuerdo con Gérard Genette, el poeta está convencido de que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra”¹³⁹³; todo texto procede de uno anterior: ninguna idea nace espontáneamente, sino que es el producto de un vínculo que crea conocimiento. Wrongo es un ávido lector y se define por un fuerte espíritu crítico. Por un lado, estima a autores famosos por su inconformismo con el sistema como, por ejemplo, Heráclito¹³⁹⁴, Gramsci¹³⁹⁵, René Char¹³⁹⁶, Roque Dalton¹³⁹⁷, Emily Dickinson y Alfred Jarry¹³⁹⁸, con algunos de los cuales dialoga o atestigua haber compartido experiencias; por otro, censura duramente la nueva intelectualidad de la postmodernidad afirmando que son muy pocos los estudiosos “que prestan la difícil atención que requieren / las penumbras y escollos del hoy”¹³⁹⁹. Wrongo

¹³⁹² Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, cit., p. 127.

¹³⁹³ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁹⁴ Jorge RIECHMANN, *Historias del señor W.*, cit., p. 43.

¹³⁹⁵ Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, cit., p. 28.

¹³⁹⁶ Jorge RIECHMANN, *Historias del señor W.*, cit., p. 52. René Char es uno de los principales maestros de Riechmann y su poesía “resulta imprescindible para comprender la función poética que [...] defiende a través de los conceptos ‘poesía de la conciencia crítica’ y ‘poesía del desconsuelo’ (María Teresa NAVARRETE NAVARRETE, “La presencia de René Char en la poesía de Jorge Riechmann”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 35, n. 1, 2020, p. 35). Como la relación transtextual entre la obra del madrileño y la del poeta francés ha sido explorada por múltiples investigadores (María Teresa NAVARRETE NAVARRETE, *op. cit.*, pp. 35-42; Javier MARTÍN LÓPEZ, *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia, passim*; Alberto GARCÍA TERESA, *Para no ceder a la hipnosis*, cit., *passim*), en nuestro estudio no profundizamos en esta cuestión.

¹³⁹⁷ *Ivi*, p. 70.

¹³⁹⁸ *Ivi*, p. 19.

¹³⁹⁹ *Ivi*, p. 43.

considera utópica e idílica la visión de Negri y Hardt¹⁴⁰⁰, que piensan que la respuesta a los males de la contemporaneidad radica en la “multitud”¹⁴⁰¹ y, jugando con el doble significado del acrónimo “GPU” –Gran Pesimismo Unificador y *Graphics Processing Unit*¹⁴⁰²–, arremete contra Lyotard y “su vasta progenie postmoderna” que, como una tarjeta gráfica, se adecuan al sistema reproduciéndolo en sus trabajos de forma verosímil, sin proponer una crítica real y una condena definitiva:

El Gran Pesimismo Unificador
a la altura de Schopenhauer decía
más o menos: todo es una terrible *Wille* voraz
con muchas garras y dientes
y nadie consigue escapar de su caverna gástrica

A la altura de Lyotard
y su vasta progenie postmoderna GPU sentencia:
nulla salus fuera del Mercado
nada extracapitalista existe¹⁴⁰³.

Wrongo reseña negativamente *La posmodernidad (explicada a los niños)*, calificándolo como un libro que transforma el miedo a la oscuridad en “pánico a las Luces” y que, por ende, favorece la desorientación de los lectores y el mantenimiento del capitalismo¹⁴⁰⁴, y rechaza la teoría del filósofo francés del “fin de los Grandes Relatos”¹⁴⁰⁵. Si Lyotard define la postmodernidad como un período caracterizado por la liquidación de los metarrelatos de la época anterior, en el que se hace evidente el fracaso del proyecto moderno que quiere alcanzar la universalidad a partir de postulados

¹⁴⁰⁰ Escribe Riechmann: “Wrongo lee a Negri/Hardt” / –Imperio, Multitud– / como a poetas líricos: / pero esa poesía resulta / demasiado romántica para mi gusto” (*ivi*, p. 36).

¹⁴⁰¹ Según Hardt y Negri, en el imperio postmoderno globalizado que se caracteriza por constantes guerras de poder, la falta de libertad y de democracia, es posible llegar a una realidad más justa actuando juntos. Para los estudiosos, la única posibilidad de salvación del sistema actual reside en la formación de una nueva “multiplicidad social” que difiere de los conceptos de “pueblo”, “masa” y “clase obrera”. Se trata de una “multitud” plural y no uniforme cuyas “diferencias internas [...] deben descubrir [o mejor dicho producir] ‘lo común’ que les permite comunicarse y actuar mancomunadamente” (Michael HARDT y Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio* [*Multitude*, 2004], trad. de Juan Antonio Bravo, Barcelona, Debate, 2004, pp. 13-18).

¹⁴⁰² La GPU (*Graphics Processing Unit*) es el corazón y el cerebro de una tarjeta gráfica y es fundamental para “realizar todos los cálculos complejos que nos permiten disfrutar de nuestros juegos en pantalla”, cuya gráfica es cada día más realista (Javier LÓPEZ, “Seguro que sabes lo que es una tarjeta gráfica, pero ¿qué es una GPU?”, *Hz Hard Zone*, 18 de febrero de 2021, en línea, <<https://hardzone.es/reportajes/que-es/gpu-caracteristicas-especificaciones/>> [30/03/2021]).

¹⁴⁰³ Jorge RIECHMANN, *Historias del señor W.*, cit., p. 31.

¹⁴⁰⁴ Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, cit., p. 40.

¹⁴⁰⁵ *Ivi*, cit., p. 41.

procedentes de singularidades¹⁴⁰⁶, Wrongo sigue esperando en la llegada de la democracia y en los valores de la revolución francesa. Aunque se formaliza en una comunidad específica, el proyecto iluminista es sin duda global y no debe considerarse como un medio para “legitimar las instituciones”, como afirma Lyotard¹⁴⁰⁷, sino como una oportunidad para poner fin a la desintegración del género humano. Para Wrongo, las teorías sobre el desmoronamiento de la modernidad son solo una forma de consuelo para los pensadores que no admiten la existencia de fenómenos inexplicables:

Nos contamos historias
para tratar de dar sentido a una experiencia
que las más de las veces carece de él por completo

(Por eso a Wrongo le inquietan
los narradores del descoyuntamiento:

si la realidad ya está descoyuntada
¿para qué duplicarla?)

Dar sentido

pero no dar demasiado sentido
a estas bocas ávidas que lo maman
como si fuera endofínica [*sic*] leche de pezón materno:

porque ha de permanecer abierto el misterio del mundo
que –redunda Wrongo–
estriba en su apertura¹⁴⁰⁸.

A la superficialidad y a la presunción de los nuevos filósofos “que trabajan más bien con la vista [...] y caminan elegantes bañados por la luz”, Wrongo opone la minuciosa investigación de los humildes poetas que, “como topos miopes y confusos / excavan galerías husmeando / en busca de una solución / en busca de algunos vegetales comestibles”¹⁴⁰⁹. El verdadero intelectual no es el que crea otros mundos ficticios para escapar de la realidad, sino el que se sumerge en ella a través de la escritura en busca de una solución a los problemas contemporáneos.

¹⁴⁰⁶ LYOTARD, *La posmodernidad explicada a los niños*, cit., pp. 29-32.

¹⁴⁰⁷ Cfr. *Ivi*, p. 29.

¹⁴⁰⁸ Jorge RIECHMANN, *Historias del señor W.*, cit., p. 19.

¹⁴⁰⁹ Jorge RIECHMANN, *Rengo Wrongo*, cit., p. 60.

6.13. 2010-2021: LA ÚLTIMA DÉCADA DE RIECHMANN. AMOR, RESPETO Y ECOLOGÍA

6.13.1. DE *LAS ARTES DE LO IMPOSIBLE* A Z

En la última década de su trayectoria creativa, Riechmann profundiza en la crítica ecosocial mediante un yo poético maduro que justifica sus posiciones apoyándose en teorías filosóficas y estudios científicos, y se centra en la *hybris*, la deshumanización y el abuso del desarrollo tecnológico: tres temas intrínsecamente relacionados. De los nueve libros publicados desde 2010 hasta hoy, *Las artes de lo imposible* y *Poemas lisiados* son dos volúmenes manuscritos parecidos en la forma y en la intención a *El común de los mortales*, *Himnos craquelados*, *Ars nesciendi*, *Mudanza del isonauta* y *Z*, mientras que *Fracasar mejor* y *Grafitis para neandertales* presentan diferencias estilísticas y cierta innovación temática y, por ello, merecen un estudio aparte.

Por lo que concierne a los primeros siete libros mencionados, alternando textos fragmentarios y otros más discursivos, Riechmann se lanza a un nuevo intento de sensibilizar al lector dirigiéndose directamente a él con frecuentes preguntas y haciéndole reflexionar sobre otro mundo potencial, en una época donde todo lo que se sale de la norma se considera imposible:

LA CONCIENCIA¹⁴¹⁰

¿ES una enfermedad autoinmune?

LA INTELIGENCIA

¿VA aprendiendo a no envenenarse a sí misma?

LA COMPASIÓN

¿CABE que se sitúe mejor que un buñuelo dominical?¹⁴¹¹

Para el poeta, “los valores son creaciones históricas, son el producto de gente que busca ciertos objetivos, [...] son el sentido de la acción humana”¹⁴¹² y, por ende, es normal que muten. Como se observa en las tres preguntas, no siempre se trata de un cambio positivo: las metas fijadas en la época postmoderna llevan a privilegiar lo que “desde cierta posición normativa son en realidad contravalores, antivalores o disvalores”¹⁴¹³. Las

¹⁴¹⁰ Mayúsculas del autor.

¹⁴¹¹ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 75.

¹⁴¹² Jorge RIECHMANN, en Alberto SÁNCHEZ MEDINA, “Entrevista Jorge Riechmann”, *Leer*, n. 222, mayo 2011, p. 62.

¹⁴¹³ *Ibidem*.

personas que han perdido su conciencia actúan sin pensar en las consecuencias; llevan el mundo a la ruina y, en lugar de buscar soluciones, se refugian en universos virtuales, perfectos por ilusorios, que les hacen perder el contacto con la realidad¹⁴¹⁴, convirtiéndoles en autómatas incapaces de pensar y de actuar:

VÍSPERAS del 6 de enero
La televisión advierte
que tanto en tiendas especializadas como en grandes
superficies
se han agotado las existencias
de casi todas las consolas de videojuegos [...] ¹⁴¹⁵.

¿CEREBROS
formateados por los videojuegos
podrían construir un mundo justo
y sostenible? [...] ¹⁴¹⁶.

Además de arremeter contra la televisión como en los libros anteriores, Riechmann condena los videojuegos y el mundo de internet, que, siendo cada día más intuitivos e interactivos, no requieren compromisos y proponen realidades modificables, sometidas al control del usuario¹⁴¹⁷. Con estas características, generan una dependencia que alimenta el sistema económico actual. Las fiestas populares que congregaban a la masa se han convertido en espacios virtuales¹⁴¹⁸, presentados no como un problema sino como la solución para mejorar las capacidades relacionales. Como subraya Bauman¹⁴¹⁹, las redes sociales rebosan de elementos que recuerdan la importancia de la socialización y que convencen a las personas de que internet es el mejor método para intensificar sus relaciones: en Facebook, Instagram y Twitter, el concepto de ‘amistad’ es fundamental. Las personas andan por las calles “absortas en sus teléfonos”¹⁴²⁰ y se conforman con amores virtuales¹⁴²¹: “en la Gran Encerrona Digital / se extravía el *anthropos* del siglo

¹⁴¹⁴ Jorge RIECHMANN, *Mudanza del isonauta*, cit. p. 20.

¹⁴¹⁵ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 153.

¹⁴¹⁶ Jorge RIECHMANN, *Mudanza del isonauta*, cit., p. 51.

¹⁴¹⁷ Zygmunt BAUMAN, *Capitalismo parassitario*, trad. de las entrevistas Marco Cupellaro y Fabio Galimberti, Bari, Editori Laterza, 2009, pp. 63-64.

¹⁴¹⁸ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 199; Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s. p.

¹⁴¹⁹ Zygmunt BAUMAN, *Capitalismo parassitario*, cit., pp. 64-66.

¹⁴²⁰ Jorge RIECHMANN, *Ars nesciendi*, cit., p.18.

¹⁴²¹ *Ivi*, p. 20.

XXI”¹⁴²². En esta situación de “aislamiento” y “alienación del agregado masivo”¹⁴²³, la inteligencia se diluye; Riechmann condena la “descomunidad” postmoderna y escribe:

La descomunidad,
lo antifraterno. Nos
embuten sus líneas aciagas hasta lo más hondo [...] La antiproximidad,
el hielo amargo y cerebral del individuo
autorrecortado, autopulido, autoingerido. Tiempos
[casi indecibles
entre la dermatitis y el eclipse: la incapacidad
para el razonamiento lógico
se nos va convirtiendo en pandemia moral¹⁴²⁴.

El género humano vive “como los monos / tallados en madera en el santuario de Nikko”¹⁴²⁵ y se deja someter por el sistema que no le da respiro y no le deja tiempo para enfrentarse “a lo que de verdad importa: / la finitud humana, / el rompecabezas del sufrimiento / el desamparo infinito [...]”¹⁴²⁶. En “El hombre hueco”¹⁴²⁷ y en “Cuatro horas de televisión en promedio”¹⁴²⁸, Riechmann recupera el concepto de “servitude volontaire”, propuesto en el siglo XVI por Étienne de La Boétie¹⁴²⁹ y describe una realidad de desolación total poblada por seres con “rostros desvencijados” que solo pueden ofrecer al próximo su “orina amarga”¹⁴³⁰: sustancia estéril, ácida y dañina. El filósofo francés analiza las dinámicas del poder, que, radicalizado en la sociedad, se alimenta gracias a la masa que se deja educar en la sumisión y acepta la falta de libertad sin reflexionar sobre la existencia de otra realidad potencial¹⁴³¹. El sistema tirano se mantiene mediante la rutina, la ignorancia y la cobardía; otorga fútiles diversiones para distraer a los individuos de su existencia y convertirlos en autómatas¹⁴³². La pérdida de la capacidad de pensamiento lleva al egoísmo, al individualismo y a la falta de compasión,

¹⁴²² *Ivi*, p. 19.

¹⁴²³ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p.154.

¹⁴²⁴ Jorge RIECHMANN, *Las artes de lo imposible*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 359.

¹⁴²⁵ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., pp. 114-115.

¹⁴²⁶ Jorge RIECHMANN, *Himnos craquelados*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 385.

¹⁴²⁷ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 30.

¹⁴²⁸ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s. p.

¹⁴²⁹ Étienne DE LA BOÉTIE, *Discours de la servitude volontaire* [1576], ed. de Maurice Rat, París, Colin, 1963.

¹⁴³⁰ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 30.

¹⁴³¹ Étienne DE LA BOÉTIE, *op. cit.*, pp. 47-94.

¹⁴³² *Ivi*, pp. 69-77.

temas centrales en “Qué hacer”, donde el poeta reflexiona sobre la marginalización de los ancianos en nuestra comunidad:

CON el viejo loco que se mea en la cama
¿qué hacemos?
Podría parecer
que se trata de una decisión sobre políticas sociales
o sobre la gestión de nuestras sobrecargadas
y sobreconsultadas agendas (electrónicas
ya para muchos)
Pero se trata
de una decisión sobre el destino
de lo humano:
esa pequeña isla o atolón o quizá solo balsa
amenazada de desaparición bajo las aguas
del océano de inhumanidad [...] ¹⁴³³.

Las personas mayores se consideran como objetos sin valor, un compromiso más en las agendas siempre llenas, un asunto económico y social que cabe marginar. En el orden frenético vigente, los jóvenes no tienen tiempo ni para profundizar en su pasado, hablando con los ancianos, ni para pensar que se hallarán en condiciones peores: serán viejos abandonados a sí mismos en una sociedad cada día más cruel. La falta de solidaridad se expresa de otra manera en “dos encuentros”¹⁴³⁴ y en “cachorrito rojo”, textos en los que, a través de la imagen de un perro desnutrido y golpeado, abandonado a su suerte, el poeta denuncia la brutalidad humana y su tendencia al “especismo”¹⁴³⁵, y pregunta: “¿acordamos / entonces que la vida / es la arquitectura / de las interrupciones / la intermitencia de la piedad / y la entre crujida / de los reencuentros?”¹⁴³⁶.

El género humano no solo ha perdido la capacidad de relacionarse entre sí, sino también con el entero ecosistema. En esta última etapa, el intento de concienciar al lector sobre los problemas medioambientales se intensifica. Entre los múltiples textos donde se presenta el tema, consideramos “Ecocidio”, de *El común de los mortales*, como el más significativo. En la primera parte, la voz poética describe el fenómeno del deshielo acelerado en el paso del Noroeste, entre Groenlandia y Canadá. Reproduciendo el lenguaje periodístico, critica los medios informativos que subestiman los problemas

¹⁴³³ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., pp. 93-95.

¹⁴³⁴ *Ivi*, p. 83.

¹⁴³⁵ Richard D. RYDER, “Speciesism Again: the original leaflet”, *Critical Society*, n. 2, 2010, pp. 1-2, en línea, <<https://telecomlobby.com>> [15/07/2021].

¹⁴³⁶ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s.p.

ecológicos poniendo junto al artículo sobre el calentamiento global otro texto que elogia los éxitos de la industria española en el mercado mundial:

El mismo día
en que un escalofrío nos recorre la espalda
al saber que por vez primera en la historia humana
está libre de hielos el paso del Noroeste [...] nos enteramos de que *la Event Management es una industria incipiente en España pero de enorme potencial en una economía de mercado en pleno crecimiento* entre otras jugosas noticias exprimidas en las páginas salmón de la prensa seria [...] ¹⁴³⁷.

La estrategia de juntar la sensación de escalofrío con la idea del calentamiento del planeta, y el juego de palabras de los versos “jugosas noticias / exprimidas en las páginas salmón”, expresan una amarga ironía que remarca la falta de seriedad de la prensa y, más en general, del orden establecido. En la tercera parte del poema, el autor recupera las palabras de Margaret Thatcher, quien declara “que un hombre de más de treinta años / que viaje en autobús –no en avión o en automóvil– / ha de considerarse fracasado”¹⁴³⁸ y, en el quinto apartado, insiste en que el concepto de ‘sostenibilidad’ todavía no se ha arraigado ni en nuestra cultura ni en el modo de pensamiento de los políticos, quienes deberían ser un ejemplo para la colectividad¹⁴³⁹. El tema se consolida en *Himnos craquelados*, donde leemos: “No puede haber buenos ciudadanos / sin que haya buenas instituciones”¹⁴⁴⁰. Los espacios urbanos no están diseñados para los peatones¹⁴⁴¹ y, tras siglos de urbanización¹⁴⁴², las estrategias de las metrópolis para interaccionar positivamente con el mundo natural son demasiado débiles: los automóviles proliferan en las calles¹⁴⁴³ y la liberación de contaminantes ha producido un “agujero de veintiocho

¹⁴³⁷ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., pp. 129-130.

¹⁴³⁸ *Ivi*, p. 131.

¹⁴³⁹ *Ivi*, p. 132.

¹⁴⁴⁰ Jorge RIECHMANN, *Himnos craquelados*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit., p. 395.

¹⁴⁴¹ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 132.

¹⁴⁴² Stephen Mosley profundiza en la compleja relación entre el mundo urbano y el ambiente a lo largo de los siglos. Partiendo de las primeras formas de civilización hasta llegar a nuestros días, el estudioso ilustra atinadamente las problemáticas surgidas en los diferentes períodos históricos, centrándose en las múltiples fases de concienciación del género humano que, con sus acciones, modifica el hábitat a nivel global (Stephen MOSLEY, *Storia globale dell'ambiente [Environment In World History, 2010]*, ed. de Simone Neri Seneri y trad. de Tommaso Petrucciani, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 129-169).

¹⁴⁴³ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s.p.

millones / de kilómetros cuadrados sobre el Polo Sur”¹⁴⁴⁴. Según Riechmann, la situación se debe a la incompatibilidad de la sostenibilidad con un sistema como el nuestro, “que necesita vender cantidades siempre crecientes de mercancías –sin límite– para subsistir”¹⁴⁴⁵. De acuerdo con esta posición, Noam Chomsky considera que los gobiernos no incentivan las alternativas al coche en las metrópolis por razones económicas. El pensador subraya cómo los medios de transporte colectivos, que en muchos casos han sido privatizados, son caros e ineficientes y las carreteras permanecen llenas de agujeros: las personas gastan dinero tanto en la gasolina como en la manutención de los automóviles; además, las enfermedades debidas a la contaminación aumentan y se gasta más en la sanidad pública¹⁴⁴⁶. En la poesía de Riechmann, las ciudades son el símbolo del orden voraz actual: en una realidad muerta, los hombres construyen autopistas y *fastfoods* para sentirse vivos, aunque este tipo de reificación “[e]s su desgracia y la nuestra / Les falta por completo la intuición / del frescor de la fuente / en no existir”¹⁴⁴⁷. En la sexta parte de “Ecocidio”¹⁴⁴⁸ hay una reflexión sobre la gran cantidad de material plástico contaminante empleado y, en los últimos cuatro apartados¹⁴⁴⁹, el yo lírico condena la arrogancia, la estupidez y la hipocresía de nuestra sociedad. Los poderosos maximizan su bienestar aumentando las industrias¹⁴⁵⁰, a la vez que organizan eventos ecológicos únicamente para reforzar su imagen pública y no para concienciar a la población¹⁴⁵¹. Los partidarios del productivismo que llegan a mercantilizar las nuevas técnicas sostenibles¹⁴⁵² consideran a quienes hablan de ecocidio como “gente exaltada / poco de fiar entregada a emocionales / trifulcas que oscilan / entre la inanidad y la intemperancia / más parecidos / a aquellas clásicas histéricas del XIX [...]”¹⁴⁵³ y trasforman los paisajes en “capital natural”¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁴⁴ Jorge RIECHMANN, *Mudanza del isonauta*, cit., p. 66.

¹⁴⁴⁵ Jorge RIECHMANN, *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*, Madrid, Catarata, 2012, p. 61.

¹⁴⁴⁶ Noam CHOMSKY, *Il bene comune (The Common Good [1998])*, ed. de David Barsamian y trad. de Enrico Domenichini, Casal Monferrato, Piemme, 2004, pp. 82-84.

¹⁴⁴⁷ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 104.

¹⁴⁴⁸ *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁴⁴⁹ *Ivi*, pp. 134-136.

¹⁴⁵⁰ *Ivi*, pp. 134-135.

¹⁴⁵¹ *Ivi*, pp. 135-136; Jorge RIECHMANN, *Z*, cit., p. 17.

¹⁴⁵² Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., p. 151.

¹⁴⁵³ *Ivi*, p. 147.

¹⁴⁵⁴ Jorge RIECHMANN, *Himnos craquelados*, en Id., *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, cit p. 442.

El género humano vive en una condición de autoengaño permanente¹⁴⁵⁵ y sigue destruyendo el planeta. Restos de aviones¹⁴⁵⁶ y de barcos¹⁴⁵⁷ se quedan abandonados en los océanos, los peces están llenos de microplásticos¹⁴⁵⁸ y mercurio¹⁴⁵⁹, y la basura se apodera del universo que el hombre está ansioso de colonizar¹⁴⁶⁰: “¿Qué hacen los pedazos de basura / de satélites atómicos girando / sobre nuestras cabezas a quinientos kilómetros / de altura?”¹⁴⁶¹. La crítica a la arrogancia de nuestra especie, que se organiza en clases sociales y categoriza todos los elementos que componen lo creado, considerando los animales y el ambiente en un nivel inferior, se hace aún más impactante en *Las artes de lo imposible*. Riechmann inserta fotografías tomadas por él en las que denuncia la barbarie del hombre, exalta la belleza y la fuerza de la naturaleza, y expresa su preocupación por el futuro. Los paisajes representados son los “avarientos / de la guerra contra la naturaleza // que es una guerra contra nosotros / mismos”¹⁴⁶²: “Trastornados / por dominar la naturaleza” somos “incapaces de dominar nuestra dominación”¹⁴⁶³.



Fotografías de Jorge RIECHMANN, en Id., *Las artes de lo imposible*, cit., s.p.

¹⁴⁵⁵ Jorge RIECHMANN, Z, cit., pp. 33; 71.

¹⁴⁵⁶ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s.p.

¹⁴⁵⁷ Jorge RIECHMANN, *El común de los mortales*, cit., pp. 127-128.

¹⁴⁵⁸ Jorge RIECHMANN, Z, cit., p. 67.

¹⁴⁵⁹ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s.p.

¹⁴⁶⁰ Especialmente en los últimos libros, Riechmann critica el deseo del hombre de expandirse a otros planetas, considerándolo como un capricho y una demostración más de la arrogancia y superficialidad de nuestra especie, que actúa sin considerar las consecuencias y sin quedar nunca satisfecha. En *Mudanza del isonauta*, el poeta escribe: “[...] (Y ahora en serio, amigos, compañeras: ¿de verdad / considerarás / que hay que tomarse en serio esa necia vulgaridad / de conquistar el cosmos?) (Stephen Hawking seguía insistiendo: hay que salir del planeta Tierra...)” (cit., p. 95). En *Ars nesciendi*, Riechmann afirma que, en nuestra época, de ser una cualidad positiva, la capacidad imaginativa se ha convertido en una carrera hacia la “autodestrucción” y “la devastación de la biosfera toda”: todo proyecto de desarrollo y exploración del ser humano sometido a la lógica capitalista implica siempre un daño (cit., p. 14).

¹⁴⁶¹ Jorge RIECHMANN, *Poemas lisiados*, cit., s.p.

¹⁴⁶² Jorge RIECHMANN, *Ars nesciendi*, cit., p. 14.

¹⁴⁶³ *Ivi*, p. 26.

Una estrategia análoga aparece en *Z* donde la crítica a los males de la postmodernidad se combina con la descripción de los paisajes de la Sierra de Guadarrama. El yo poético desesperanzado se refugia en los territorios montanos y se borra “para dejar hablar al silencio / de los árboles”¹⁴⁶⁴. Desde los balcones que dan al valle, la voz lírica se adentra en Cercedilla¹⁴⁶⁵, pasa por la calle XXV y los restos romanos, hasta dejar atrás por completo la civilización. Se pierde entre los caminos salvajes que, llenos de piedras caballerías reflejan su estado de ánimo e impulsan la reflexión sobre la bajeza del ser humano. El sujeto hablante entra en una dimensión interior de tristeza cósmica schopenhaueriana inédita¹⁴⁶⁶ y grita sus miedos y desesperación. Los “pequeños gestos” ya no son suficientes “para salvar el planeta”¹⁴⁶⁷: hacen falta “grandes revoluciones / de las que no somos capaces”¹⁴⁶⁸.

6.13.2. *FRACASAR MEJOR (FRAGMENTOS, INTERROGANTES, NOTAS, PROTOPOEMAS Y REFLEXIONES)*

Fracasar mejor es un libro de carácter político-filosófico en el que el autor resume sus ideas, privilegiando la prosa poética y alternando textos muy largos con composiciones aforísticas. A partir de las reflexiones de pensadores de diferentes épocas –desde la antigua Grecia hasta la actualidad– y de los estímulos externos cotidianos, como las conversaciones de pasajeros en el tren, los eslóganes publicitarios y las noticias divulgadas por los medios de comunicación, Riechmann continúa su meditación sobre la decadencia del ser humano. El tema de la *hybris* de la sociedad postmoderna¹⁴⁶⁹ es central y el poeta invita a su lector a aprender a cuestionarse y a meditar sobre la importancia del error:

Uno aprende equivocándose. ¿Aprende a no equivocarse? No. Aprende a equivocarse mejor.
“Nadie que no haya fracasado es sólido”, dice uno de los sofismas de Vicente Núñez.
Ahí, amigo; amiga, ahí.

¹⁴⁶⁴ Jorge RIECHMANN, *Z*, cit., p. 35.

¹⁴⁶⁵ Como explica el madrileño en la nota preliminar, a mediados del siglo XVIII, el nombre del pueblo se escribía Zercedilla (*ivi*, p. 11)

¹⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 72.

¹⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 72.

¹⁴⁶⁹ Jorge RIECHMANN, *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)* cit., pp. 116-117.

Fracasar mejor, aconsejaba Samuel Beckett. Vivir bien quiere decir –en buena medida– saber perder: eso sí, sin ninguna complacencia en la derrota, sin ninguna poética del perdedor.

Los asuntos éticos-políticos más importantes no se refieren a la forja de individuos ganadores –esos dominantes *winner*s que obsesionan a la ideología neoliberal– se refieren a saber perder.

[...]

Organizar el pesimismo, sugerían surrealistas como Pierre Naville, del grupo parisino que dirigía André Bretón. Fracasar mejor, avisaba Samuel Beckett. No tienes la menor oportunidad, pero aprovéchala, nos intimaban desde el movimiento alternativo alemán¹⁴⁷⁰.

El madrileño reclama una revolución surrealista-benjaminiana basada en la organización de un “pesimismo activo” que se resista al optimismo capitalista¹⁴⁷¹. Lleva al lector al descubrimiento de su condición imperfecta, caduca e inestable, resumida en los sofismas de Vicente Núñez¹⁴⁷² y descrita en la obra de Samuel Beckett. Riechmann retoma del autor inglés el tema de la continua caída del individuo, que encuentra su máxima expresión en la frase anticartesiana “*fallor ergo sum*”¹⁴⁷³. Bajo la tiranía del tiempo y del espacio, en una sociedad caótica caracterizada por la imposibilidad de crear vínculos y de comunicar, el individuo no se conoce plenamente y fracasa¹⁴⁷⁴. Tanto Riechmann como Beckett consideran la muerte como “un término, pero no una conclusión”, ya que “la conclusión siempre es dudosa”¹⁴⁷⁵ y, por esto, no la perciben

¹⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁴⁷¹ Como demuestra Michael Löwy, para Benjamin el surrealismo es un nuevo modo de reencontrar la mágica relación perdida entre el ser humano y el cosmos. Apoyándose en las teorías de Naville, el pensador alemán condena el “optimismo de los partidos burgueses y de la socialdemocracia [...] inspirados por la ideología del progreso lineal” y piensa que el pesimismo “activo, «organizado», práctico, completamente volcado en el objetivo de impedir [...] el advenimiento de lo peor” es el punto de convergencia efectivo entre surrealismo y comunismo. El pesimismo “constituye «la fuente del método revolucionario de Marx»”, es el “único medio de «liberarse de las nulidades y de las contrariedades de una época de compromiso»” (Michael LÖWY, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta Poética*, vol. 28, n. 1-2, 2007, pp. 82-87).

¹⁴⁷² A lo largo de su trayectoria, Riechmann cita múltiples aforismos de Núñez que él denomina “sofismas”. Como explica Bianchi, a través de este género procedente de la lengua hablada, el aguilarensis penetra en la realidad superando el distanciamiento de la misma típico del verso y, partiendo de su propia experiencia, estimula al lector a desarrollar una reflexión sobre cuestiones existenciales a través de afirmaciones “desestabilizadoras y desestabilizadas” (Bianchi, “Vicente Núñez, la voce del silencio”, en Vicente Núñez, *Sofisma*, estudio crítico y traducción de Id, nota de Gabriele Morelli, trad. nuestra, Rende, Nuova Arintha Editrice, 2009, pp. 34-64). El sofisma citado por Riechmann es un evidente juego de palabras que requiere la participación activa del receptor para desvelar la confesión más profunda del autor venciendo el engaño del lenguaje: para Núñez, “todo lo que falla es real” (*ivi*, p. 100).

¹⁴⁷³ Ricardo GARCÍA ARTEAGA, *La estética del fracaso en la obra de Samuel Beckett* [2019], Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, versión epub Isbn digital 978-607-30-2955-1, p. 22 [02/05/2021].

¹⁴⁷⁴ *Ivi*, pp. 9-91.

¹⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 69.

como una posible salida a la inquietud humana. La única solución es la rebeldía al sistema sostenido por la “clase dominante [...] completamente desligada de cualquier compromiso con la democracia”¹⁴⁷⁶ y la indagación de los sentidos para desarrollar la conciencia que se opone a la lógica¹⁴⁷⁷. El madrileño prosigue su denuncia de la insensibilidad de nuestra especie¹⁴⁷⁸ y llega a la conclusión de que “las dos grandes faltas del *antrophos*” son “la pereza que nos hace seguir la corriente (descuidando así la tarea de autoconstruirnos, y construir una comunidad humana) y la indiferencia que nos cierra al sufrimiento [...]”¹⁴⁷⁹. Desde siempre interesado en las doctrinas orientales, Riechmann estimula al lector a acercarse a la filosofía budista y escribe:

El budismo invita al ser humano a tomar conciencia de las condiciones del sufrimiento: ignorancia (*avidya*) e ilusión (*maya*). Y ello con el objetivo de reducir, quizá incluso eliminar el sufrimiento. [...] oposiciones como la de “correcto/incorrecto” se nos dan en un nivel superficial de la realidad, puramente fenoménico; pero el mundo de los fenómenos carece de cualquier consistencia. Para alguien más consciente y lucido, lo que cuentan son las consecuencias de las propias acciones. Se trataría de juzgar menos –resistirnos a esa fuerte tendencia humana al juicio moral rápido e intuitivo, tendencia probablemente anclada en nuestra biología– y de comprender más.

Unos versos del Dhammapada nos exhortan: “Comprende que tu cuerpo / es apenas la espuma de una ola, / la sombra de una sombra apenas. / Romper las floridas flechas del deseo / y escapa del reino de la muerte. / (...) La abeja liba néctar de las flores / sin ajar su belleza o su perfume: / así vive el maestro donde vive”¹⁴⁸⁰.

El madrileño elogia la pérdida del deseo que despierta la espiritualidad –rasgo común con el epicureísmo y el estoicismo¹⁴⁸¹–, la solidaridad y el fuerte sentido de comunidad: “Siddhartha Gotama alcanzó la iluminación a los 35 años; pero lejos de permanecer en ese nivel superior de la realidad, regresó [...] para tratar de ayudar a los demás [...]”¹⁴⁸². *Fracasar mejor* es un poemario que propone volver a la integridad de la identidad humana fragmentaria y a los valores transmitidos por figuras como los Bodhisattiva, personas que renuncian al nirvana, es decir a la paz eterna, para seguir apoyando a otros individuos. El

¹⁴⁷⁶ Jorge RIECHMANN, *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*, cit., p. 61.

¹⁴⁷⁷ Ricardo GARCÍA ARTEAGA, *op. cit.*, pp. 9-10; 22-23; 65-68.

¹⁴⁷⁸ Jorge RIECHMANN, *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*, cit., p. 18.

¹⁴⁷⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 46.

¹⁴⁸¹ *Ivi*, p. 50.

¹⁴⁸² *Ivi*, p. 49.

poeta sigue esperando que la lucha de unos pocos lleve a la concienciación de muchos; “la oración del *bodisatva* [sic] reza: que alcance la iluminación para el beneficio de todos los seres sintientes”¹⁴⁸³.

6.13.3. GRAFITIS PARA NEANDERTALES

Grafitis para neandertales es un libro híbrido, de casi trescientas páginas, “a medio camino entre la poesía y el ensayo”¹⁴⁸⁴, donde Riechmann retoma el esquema narrativo de *Rengo Wrongo* y guía al lector mediante un nuevo personaje llamado Ñor, que describe como un “divagante y vago monje exclaustro” taoísta y marxista¹⁴⁸⁵, “ascético epicúreo, antipoeta nómada y primitivo ilustrado que dice lo que piensa, aunque se le acusa de moralista”¹⁴⁸⁶. A diferencia de *Wrongo*, Ñor ha perdido totalmente la esperanza en un futuro mejor y se presenta con las siguientes palabras:

He abandonado muchos énfasis, entre otros el de querer convencer –aclara Ñor. No dispongo de caminos de salvación para ustedes.

La mayoría de las veces, en contextos de crisis ecosocial, “hay soluciones” acaba significando: confiad, es posible un capitalismo verde. Pues no: en ese sentido, no hay soluciones.

Yo tenía respuestas –no muchas, pero algunas respuestas. Ahora, casi sólo preguntas. [...] ¹⁴⁸⁷.

Como afirma Riechmann en una entrevista de David Mangado, a partir de 2013 descubre los estudios sobre Gaia, deja de creer en una transición que salve al género humano del colapso ecológico-social y cambia de perspectiva¹⁴⁸⁸. Lynn Margulis, pionera junto a James Lovelock¹⁴⁸⁹ de la hipótesis gaiana, propone una nueva teoría del origen y de la evolución de las especies basada en la simbiosis entre diferentes tipos de bacterias que no se consideran como “agentes de enfermedad”, sino como “creadores de novedad

¹⁴⁸³ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁴ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “¿Quién fue el Homo Sapiens?”, jueves 28 de noviembre de 2019, en línea, <<http://tratarde.org/resena-de-grafitis-para-neandertales-por-luis-bague/>> [10/04/2021].

¹⁴⁸⁵ Jorge RIECHMANN, *Grafitis para neandertales*, cit., p. 20.

¹⁴⁸⁶ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, “¿Quién fue el Homo sapiens?”, cit., s. p.

¹⁴⁸⁷ Jorge RIECHMANN, *Grafitis para neandertales*, cit., p. 16.

¹⁴⁸⁸ Jorge RIECHMANN, en David Mangado, *Jorge Riechmann presenta su libro “Grafitis para Neandertales”* [entrevista], en línea, <Jorge Riechmann presenta su libro 'Grafitis para Neandertales'-YouTube> [13/04/2021].

¹⁴⁸⁹ Paco PUCHE, “Prólogo a la segunda edición”, en Carlos de Castro, *Reencontrando a Gaia. A hombros de James Lovelock y Lynn Margulis*, Málaga, Ediciones del General, 2020, pp. 1-3.

evolutiva”¹⁴⁹⁰. Dicho de forma sencilla¹⁴⁹¹, al juntarse en diferentes condiciones, las bacterias generan seres compuestos por células nucleares cada vez más complejos. La teoría de Margulis, ampliada por investigadores citados por el poeta como Antonio y Alicia Valero y Carlos de Castro Carranza, critica el egocentrismo de la tesis dominante que considera que la supervivencia de la Tierra depende del género humano. Para la bióloga, el *Homo Sapiens* es una de las múltiples especies conectadas de Gaia, el nombre utilizado por Lovelock para referirse a nuestro planeta¹⁴⁹², y la existencia del ecosistema se basa únicamente en los mecanismos simbióticos imperceptibles que se desencadenan en él¹⁴⁹³.

Apoyándose en estas teorías, en *Grafitis para neandertales* el poeta expresa su dolor por la imposibilidad de reeducar la raza humana a relacionarse con las demás criaturas. Aunque la Tierra no colapse, desaparecerán tanto el ecosistema actual como el ser humano. Entre “los millones de clases de seres”, el hombre es la única especie “homicida” que no ha estado a la altura de su papel en el mundo¹⁴⁹⁴. Absorbido por el vórtice de la rapidez y por el capitalismo¹⁴⁹⁵, que, como demuestra Rosi Braidotti, ha llegado a privatizar y comercializar la vida, amenazando el planeta con sus excesos¹⁴⁹⁶, el hombre se dirige hacia una dimensión transhumana que lleva a su gradual extinción¹⁴⁹⁷:

¹⁴⁹⁰ Lynn MARGULIS, *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*, cit., p. 43.

¹⁴⁹¹ Este no es el lugar para profundizar científicamente en el estudio de Margulis. Para más información, consúltense el arriba citado *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*.

¹⁴⁹² *Ivi*, p. 91.

¹⁴⁹³ Escribe Margulis: “La vida es un fenómeno a nivel planetario y la Tierra ha estado viva durante al menos 3000 millones de años. Desde mi punto de vista, el movimiento humano que pretende responsabilizarse de la Tierra viviente es hilarante, la retórica del impotente. El planeta cuida de nosotros, no nosotros de él. El arrogante imperativo moral que nos empuja a tratar de guiar a una Tierra caprichosa o de curar a nuestro planeta enfermo es una prueba de nuestra inmensa capacidad para el autoengaño. Mas bien precisamos defendernos de nosotros mismos. [...] Las pruebas fósiles registran que durante su historia de 3000 millones de años la vida terrestre ha soportado numerosos impactos iguales o mayores que la detonación total de las cinco mil bombas de nuestro arsenal nuclear. La vida, y especialmente la vida bacteriana, es resistente. [...] Con frecuencia, los seres recién evolucionados crecen y se expanden rápidamente mediante la explotación de la energía, los suministros de alimento o los residuos ajenos. Pero la expansión de la población siempre cesa porque nadie puede comer o respirar sus propios residuos. Las poblaciones sufren un colapso o se frenan a medida que encuentran impedimentos para su expansión. Este control del crecimiento es exactamente lo que quería decir Darwin con «selección natural». [...] Nuestra dureza es una ilusión. ¿Tenemos la inteligencia y la disciplina necesarias para resistir a nuestra tendencia a crecer sin límite? El planeta no permitirá que nuestra población se siga expandiendo” (*op. cit.*, pp. 89-99).

¹⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 46.

¹⁴⁹⁵ *Ivi*, pp. 83; 87.

¹⁴⁹⁶ Rosi BRAIDOTTI, *Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte (The Posthuman [2013])*, trad. di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014, pp. 62-64.

¹⁴⁹⁷ *Ivi*, pp. 75; 77.

“La globalización es imparable, la robotización es imparable...” lo sería quizá si no existiesen el efecto de invernadero y la escasez malthusiana de energía y materiales hacia la que vamos. ¿Nor se exasperaba: ¿de veras somos incapaces de reconocer los rasgos básicos de la realidad?¹⁴⁹⁸.

Tras numerosas “formas de acción” para concienciar a los demás, el poeta derrotado se refugia en la contemplación e invita a sus lectores a hacer lo mismo¹⁴⁹⁹. En una época en la que “las sociedades industriales [...] van convirtiendo, paso a paso, a Gaia en Tanatia” y solo tenemos que prepararnos “para bien morir”¹⁵⁰⁰, ¿Nor disfruta de cada momento en contacto con la naturaleza, que le proporciona “la experiencia más intensa e inmediata de la belleza”¹⁵⁰¹. El héroe de Riechmann entra en la dimensión del “ahí”, desarrolla los cinco sentidos, se siente parte del cosmos y llega a un estado de ataraxia¹⁵⁰² en la reconciliación con el espacio y el tiempo. Al final de su trayectoria, el poeta está convencido de que la única posibilidad de salvación para nuestra especie es abandonar el “exencialismo humano”¹⁵⁰³, es decir, aprender a no considerarse como un ente ajeno al mundo, sino integrarse en él preservando la Tierra “como territorios libres evolutivamente vivos”¹⁵⁰⁴:

Abrir los ojos:

mucha depredación
–pero mucha simbiosis

Mucha dominación
–pero mucha cooperación

Despertar:

omnipresente sufrimiento
–pero la posibilidad de liberación
que está ahí
(¿Nor no tiene pretensiones de originalidad)¹⁵⁰⁵.

¹⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 186.

¹⁴⁹⁹ Jorge RIECHMANN, *Grafitis para neandertales*, cit., p. 44.

¹⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 52.

¹⁵⁰¹ *Ivi*, p. 64.

¹⁵⁰² *Ivi*, p. 69.

¹⁵⁰³ *Ivi*, p. 108.

¹⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 148.

¹⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 97.

7. ELENA MEDEL

Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón
biodegradable.
Cuando una de nosotras muere
exhiben su cadáver en los parques públicos, los niños se
acercan para curiosear en su garganta de hojalata, se
celebran festines con moscas y gusanos, me cae mal porque
me hizo sonreír a mí, que soy tan triste.
A lo treinta días exactos de su muerte el cuerpo de esta
extraordinaria raza
se autodestruye, y a las puertas de vuestras casas llaman los
restos del alma de las mujeres sobrenaturales,
chocan contra vuestras paredes, sus empastes y sus uñas
agujerean vuestras ventanas
hasta que sangran nuestras aortas clavadas en la tierra, igual
que las raíces [...] el fundamento de mi carácter, al descomponerse, se
incorpora a una especie salvaje
que ladra y que hiere y que te lleva a su terreno, que ignora
las afrentas, que jamás se extinguirá¹⁵⁰⁶

7.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA Y TRAYECTORIA CREATIVA DE ELENA MEDEL

Entre las voces emergentes del siglo XXI, la de Elena Medel (Córdoba, 1985) es sin duda una de las más interesantes. Poeta, crítica literaria, fundadora de la editorial La Bella Varsovia, se gradúa en Filología Hispánica en la Universidad de Córdoba y recibe muy joven una beca de creación en la Residencia de Estudiantes¹⁵⁰⁷. Se enamora de la poesía leyendo la obra de Federico García Lorca¹⁵⁰⁸ y, con solo dieciséis años, publica su primer libro *Mi primer bikini*, donde, a través de poemas caracterizados por una cuidadosa atención a la forma, la presencia de elementos postmodernos y la continua alternancia de imágenes reales y fantásticas que ponen de manifiesto sus referencias de la época –en primer lugar “la Generación del 27, los Novísimos, Blanca Andreu”¹⁵⁰⁹–, describe el paso de la infancia a la adolescencia. El yo lírico joven y espontáneo guía al lector a través de

¹⁵⁰⁶ Elena MEDEL, *Tara*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, Madrid, Visor, 2015, pp. 103-104.

¹⁵⁰⁷ Rebeca PLATERO SANZ, *La poesía actual escrita por mujeres*, trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid, A.A. 2013-2014, p. 12, en línea, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8248>> [01/07/2021].

¹⁵⁰⁸ Elena MEDEL, “Las piezas del puzzle”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, n. 13, 2008, p. 100.

¹⁵⁰⁹ Elena MEDEL, “Las piezas del puzzle”, cit., p. 99.

esta etapa vital tan compleja, marcada por el contraste de sentimientos, la permanente inestabilidad interior y el deseo de experimentar que se profundiza en trabajos posteriores inspirados por obras francesas: *Vacaciones*¹⁵¹⁰ y *Un soplo en el corazón*¹⁵¹¹, editados respectivamente en 2004 y en 2007¹⁵¹². Estas dos *plaquettes* difieren a nivel estilístico, aunque se complementan temáticamente: la primera mantiene el carácter narrativo de *Mi primer bikini*; la segunda introduce un verso hermético y fragmentario retomado en algunas composiciones de los volúmenes posteriores; ambas obras se centran en el sentimiento amoroso imprevisible, incontrolable y fundamental para sentirse vivos y, de forma circular, se abren con la protagonista en un autobús pensando en el enamorado y se cierran con la imagen de los dos que, con melancolía, se separan en una estación.

En 2006 se publica *Tara*, donde Medel consolida su voz lírica, que, partiendo de una reflexión cada vez más intimista, por un lado, aborda temas universales como el fallecimiento del ser, el sentido de la existencia y la importancia del recuerdo, y por otro, continua con la crítica al individualismo contemporáneo iniciada en los libros anteriores. Como afirma la escritora, estos motivos no se plantean de forma machadiana: el objetivo no es cantar lo que se ha perdido, sino centrarse en “los momentos siguientes a la muerte. *Tara* es un libro acerca de las reacciones, la añoranza, el intento por seguir adelante y no sucumbir también; en resumen, sobre lo que permanece”¹⁵¹³. Cambian los referentes, que son cada vez más internacionales; la poeta se considera “una lectora omnívora y tolerante”¹⁵¹⁴: entre sus autores favoritos encontramos a “Louis Aragon, John Ashbery, Elizabeth Bishop, Ana Cristina César, T. S. Eliot, Federico García Lorca, Luis de Góngora, Jorge Manrique, Katherine Mansfield, Alda Merini, Sharon Olds, Lois Pereiro, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Arthur Rimbaud, Anne Sexton, Xavier Villaurrutia y William Wordsworth”¹⁵¹⁵.

La trayectoria de Medel se cierra en 2014 con *Chatterton*, poemario donde se retoma el tema del desengaño amoroso y social desde la perspectiva feminista presente a partir del primer volumen. La lucha por la igualdad de género es una constante en la poética de la cordobesa, que recupera la tradicional estrategia de describir modelos femeninos de

¹⁵¹⁰ Elena MEDEL, *Vacaciones*, Almería, El Gaviero Ediciones, 2004.

¹⁵¹¹ Elena MEDEL, *Un soplo en el corazón*, Logroño-La Rioja, Ediciones del 4 de agosto, 2007.

¹⁵¹² *Ivi*, p. 100.

¹⁵¹³ *Ibidem*.

¹⁵¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵¹⁵ *Ibidem*.

virtud, habilidad e independencia, que luchan contra el poder machista y deshumanizador, sin respetar la tendencia a elaborar genealogías de voces conocidas¹⁵¹⁶. En sus composiciones se trata casi siempre de figuras nuevas para el lector y que la autora ha encontrado a lo largo de su camino, como la madre, la abuela o la amiga Virginia, de reinterpretaciones de personajes femeninos fantásticos o de voces anónimas e imaginarias.

En 2015, la escritora reúne su obra en el volumen *Un día negro en una casa de mentira*, cuya denominación procede de los “versos iniciales de *Habitaciones*, de Louis Aragón”¹⁵¹⁷. En este volumen aparecen dos breves secciones inéditas: *La caída del imperio romano (2003-2010)*¹⁵¹⁸ e *Isola delle Femine (2011)*¹⁵¹⁹, y se cierra con dos apartados desestructurados y sin una temática principal, cuyos títulos explicitan su función: *Poemas de un libro en preparación* y *Poemas dispersos*. Las composiciones de *Isola delle Femine* se inspiran en el cortometraje *Amure amure e brodu di ciceri*, realizado en 2006 por Mariana Ferratto en colaboración con la artista Sara Basta, donde se representa la antigua tradición siciliana de lavar en el mar la lana utilizada para rellenar el colchón de los recién casados¹⁵²⁰. Los versos de la poeta profundizan en el ritual, permitiendo al lector retroceder en el tiempo, identificarse con las jóvenes novias y sentir una sensación de pureza e incertidumbre al mismo tiempo. *La caída del imperio romano*, por su parte, presenta una reflexión sobre el género lírico y el papel del poeta, que, según la escritora, es quien viaja en busca de respuestas, medita sobre la realidad en la que se halla y la descifra en una hoja en blanco, a la espera de la interpretación del lector, porque “la poesía es una forma de memoria. Encierra cuanto hemos / vivido, y cuanto vive quien la lee [...]”¹⁵²¹.

En nuestro trabajo hemos decidido no dividir la obra de Medel en etapas, sino estudiar su trayectoria libro a libro, ya que coincidimos con la autora cuando afirma:

¹⁵¹⁶ Para más información consúltense: Julio NEIRA, “Genealogías femeninas en la poesía de Aurora Luque”, en María Payeras Grau (ed.), *Ecos, pláticas y representaciones. El dialogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la transición*, Sevilla, Renacimiento, en prensa.

¹⁵¹⁷ Elena MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., p. 221.

¹⁵¹⁸ Elena MEDEL, *La caída del imperio romano*, en *ivi*, pp. 145-153.

¹⁵¹⁹ Elena MEDEL, *Isola delle Femine*, en *ivi*, pp. 155-160.

¹⁵²⁰ Mariana FERRATTO, *Amure amure e brodu di ciceri martina*, en-línea <<https://vimeo.com/173049882>> [09/07/2021]

¹⁵²¹ Elena MEDEL, *La caída del imperio romano*, cit., p. 152.

Tengo la sensación de escribir siempre un único texto –bendito Heidegger– querelata aquello que desconocemos –que descubrimos–, que tememos y que, una vez ocurre, se integra en nuestro día a día con normalidad. Otra vez: tensión entre vida y literatura. De nuevo: me contradigo¹⁵²².

Si, por un lado, las pocas obras publicadas hasta ahora por la poeta son diferentes entre sí y representan perfectamente la complejidad y fragmentariedad postmoderna, por otro, están unidas por un mismo e inconfundible yo poético que evoluciona gradualmente y representa su intimidad a través de la creación de otros mundos posibles. En su obra, la autora no ofrece una descripción mimético-expresiva de su tiempo, sino que busca “un equilibrio entre el discurso lógico y la metáfora, entre la verdad que se dice y la que se camufla”¹⁵²³; el elemento biográfico se mezcla con la imaginación en la creación de una realidad paralela, donde las palabras clave son “indagación” y “descubrimiento”.

7.2. MI PRIMER BIKINI

En el primer libro de Medel, escrito entre los trece y los dieciséis años, se revelan las inseguridades de la juventud nacida a finales de las últimas décadas del siglo pasado y que crece en los años dos mil, cuando los estímulos externos se multiplican debido al rápido desarrollo tecnológico. Las referencias a la cultura de masas de la época, difundida a través de los medios de comunicación cada vez más populares, son numerosas y delinean la existencia de una nueva generación que establece un vínculo inseparable con los servicios ofrecidos por las telecomunicaciones y que, por ende, presenta problemáticas inéditas. Como afirma la poeta: “Me crié frente a la televisión y crecí manejando ordenadores: forman parte de mi entorno, por lo que resultaría hipócrita no incorporarlos a mis textos, igual que incorporo esos libros o esas canciones que me gustan”¹⁵²⁴.

Desde el título de las tres secciones en las que se divide el libro, “Topless”, “Piercing” y “Monokini”, destaca la importancia de la imagen exterior en la etapa adolescente¹⁵²⁵, cuando lo que más importa es el juicio de los demás, “la problematización corporal y sus esclavitudes de mercado”¹⁵²⁶. Los jóvenes desean reforzar su personalidad

¹⁵²² Elena MEDEL, “Las piezas del puzzle”, cit., p. 100.

¹⁵²³ *Ivi*, p. 99.

¹⁵²⁴ *Ivi*, p. 101.

¹⁵²⁵ Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, *Caracol*, n. 21, Universidad de Sao Paulo, 2021, p. 82.

¹⁵²⁶ *Ivi*, p. 81.

identificándose con los modelos propuestos a través de la publicidad, que se presenta como la solución a su crisis identitaria, aunque en realidad es la causa¹⁵²⁷: siguen la moda para sentirse aceptados por la comunidad mientras diluyen poco a poco sus propias singularidades. En “Candy”¹⁵²⁸, Medel introduce un yo lírico femenino caracterizado por un sentimiento de inadecuación permanente y cuya inestabilidad interior se representa mediante metáforas líquidas; en “Bellum Jeans”, aborda el tema de los trastornos alimentarios y del “narcisismo enfermo”¹⁵²⁹:

Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte.

Que cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Que mi estómago ha aprendido del mito de Narciso
y ya silencia él solo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí. [...]

Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el *ranking* de los cuerpos más apetecibles,
más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza
de las sedas varoniles, los mentones perfectos,
el vello hermoso enmarcando sus labios.

Aunque no sea alta ni melancólica ni mis manos expertas.
Insignificante, sonriente e ingenua como soy
acumulo mandatos de porcelana en el cubo de basura.
Y cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso. [...]

Y es un lujo morir habiendo prescindido del desayuno¹⁵³⁰.

A través de la referencia a la firma de ropa *Zara*, que evoca los conflictos que tuvieron lugar en la ciudad homónima, la poeta denuncia la nociva influencia de los cánones de belleza auspiciados por los medios de comunicación: ya no se trata de guerras políticas

¹⁵²⁷ Cfr. Silvia LADOGANA, *Lo specchio delle brame. Mass media, immagine corporea e disturbi alimentari*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 128-136.

¹⁵²⁸ Elena Medel, *Mi primer bikini*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., pp. 21-22.

¹⁵²⁹ Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 82.

¹⁵³⁰ Elena MEDEL, *Mi primer bikini*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., pp. 23-24.

por la supremacía de un territorio, sino de un conflicto global-virtual mucho más complejo, llevado a cabo por el sistema tardocapitalista que se mantiene con técnicas de destrucción a nivel psicosocial y que actúa sobre personas cada vez más jóvenes, víctimas inconscientes y parte de la máquina perversa “que alimenta sus sueños antinaturales y socava la propia salud corporal”¹⁵³¹. Como muestra Silvia Ladogana, el aumento de estas enfermedades se debe a brechas culturales que urge resolver cuanto antes. Las principales causas son el desarrollo en la sociedad occidental del culto excesivo a la apariencia – considerada como el medio más rápido y seguro para tener éxito–, y el contradictorio contexto económico que, por un lado, defiende una ética del trabajo basada en la idea de que el sacrificio y la disciplina son fundamentales para alcanzar los objetivos en un mundo competitivo y, por otro, promueve una ética consumista basada en el desequilibrio y la acumulación. Esta ambivalencia es claramente visible en la bulimia, donde el sujeto se debate entre el consumo voraz de alimentos y el control de su propia forma física que le lleva a expulsar lo que ha ingerido¹⁵³².

La difícil construcción de la identidad en una realidad socioeconómica en la que la voz poética no se reconoce es el tema principal del libro. A través de la distorsión de los personajes de los dibujos animados, iconos del mundo de la comunicación infantil, la autora crítica el sistema y muestra la dificultad del paso de la infancia a la edad adulta en un mundo que tiende a la uniformidad y no anima a los individuos a profundizar sobre su existencia. En “I will survive”, cuyo título es un claro homenaje a la canción de Gloria Geinor, emblema de las sucesivas generaciones feministas, se describe a una joven mujer emancipada que descubre su cuerpo a través de la masturbación:

Tengo una enorme colección de amantes.
Me consuelan y me aman y con ellos mi ego
se expande y extramuros alcanza la azotea.
Cuando estoy con cualquiera de ellos
o con todos a la vez, siento la pesada carga
de millones de pupilas subidas a mi grupa,
y a mi oído lo acosan millones de improperios,
se habrá visto niña más desvergonzada / pobrecita,
Dios le libre del problema que suponen / habría
que encerrarlas a todas. Languidezco.
Quiero volar y volar y volar como Campanilla
–blanco y radiante cuerpo celestial,

¹⁵³¹ Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 83.

¹⁵³² Silvia LADOGANA, *op. cit.*, pp. 115-123.

pequeño cometa, pequeño cometa-
de la mano de mis amantes, que dicen cosas bonitas
como estigma, princesa, miss cabello bonito, asteroide.

Todo sea por mis amantes, que son dignos de elogio:
son minúsculos, y redondos, y azules, azules
o blancos, o azules y blancos,
y su boquita de piñón es invisible,
y para besarles introduzco a los pitufos
en mi boca, y para gozar de ellos
los trago, porque me sé mantis religiosa.
Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy.
Solo los necesito cuando me desdoble en dos,
cuando mi ego se encoge incomprensiblemente
e intramuros alcanza un punto mínimo
cuando lloro demasiado o río demasiado,
y entonces los llamo y ellos, decidme vosotros
quién soy, mi pequeño y urgente consuelo,
se adentran en mi boca sin dudarlos, complacidos
y me recorren por dentro, y al final sonrío, soy,
sonrío tras sus cuatro, cinco, seis besos azules, [...]

no importa quién soy, quién soy realmente,
falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora,
falo químico de colores para mi cabeza baja¹⁵³³.

El yo lírico fragmentario se presenta como una *femme fatale* que envuelve a sus amantes en una dimensión imaginativa donde el descubrimiento del propio cuerpo conduce al placer intenso. El goce se opone a los comentarios de la sociedad hipócrita que, con su juicio, alimenta la soledad y la incertidumbre. Además de ser un símbolo del progresivo abandono de la infancia, los pitufos representan la colectividad machista homologada que la voz poética quiere dominar para reconstruir su personalidad: los protagonistas de los cuentos de Peyo son casi todos seres masculinos sometidos a un poder central –Papá Pitufo—¹⁵³⁴ y físicamente iguales entre sí; solo algunos se distinguen por pequeños detalles que permiten identificar su profesión o personalidad¹⁵³⁵. Entre los pocos personajes femeninos, Pitufina es el principal y se describe a través de los peores estereotipos atribuidos a la mujer en la sociedad occidental del siglo pasado¹⁵³⁶: además

¹⁵³³ Elena MEDEL, *Mi primer bikini*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., pp. 17-18.

¹⁵³⁴ Antoine BUÉNO, *Il libro nero dei puffi. La società dei puffi tra stalinismo e nazismo (Le petit livre bleu [2011])*, trad. de Ilaria Gremizzi, Milano, Mimesis Edizioni, 2012, p. 65.

¹⁵³⁵ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁵³⁶ Antoine Buéno afirma que solo en 2010 se publica un volumen titulado *La grande Pitufa*, donde el machismo de los comics anteriores se atenúa. Aunque Pitufa es la protagonista, representada como un ser valiente e inteligente que salva a los demás pitufos, después de múltiples aventuras el libro se cierra con la

de ser caprichosa, superficial, manipuladora, seductora y cotilla, es el objeto de deseo de todos los pitufos creado por Gargamel –símbolo del mal– para arruinar la armonía de la comunidad¹⁵³⁷.

La misma estrategia de superponer la realidad con imágenes desnaturalizadas de dibujos animados para expresar el deseo de libertad y reivindicar la emancipación femenina aparece también en “El secreto de Heidi” y en “Cenicienta”. En el primer caso, la niña de la novela de Johanna Spyri que se hizo famosa por la serie televisiva japonesa pierde su ingenuidad y se describe como una amiga imaginaria libertina que empuja al yo a pensar contracorriente. Después de describir mediante imágenes surrealistas las perversiones de Heidi, Medel cierra su composición con los versos:

Aparco mi cabeza en el borde de este poema,
que es un mapa de metáforas manchado de café.
Parece que Heidi también duerme.

Pero no.
Ella es cruel como las institutrices políglotas.

Heidi, mientras rezo, se masturba al oeste de mi pecho¹⁵³⁸.

“Cenicienta”, en cambio, es una revisión postmoderna de la escena del baile del cuento de hadas. La voz lírica participa vestida con unos vaqueros y los zapatos más bonitos del vertedero oponiéndose a las demás princesas, que define como “mercenarias de aros gigantes y zapatos de vainilla”¹⁵³⁹. En los últimos versos aparece una crítica a la superficialidad humana: aunque ningún hombre la ha invitado a bailar, la hablante lírica sabe que es hermosa y nunca se cambiará por nadie, un tema retomado en “Día de pesca”, donde la voz poética recuerda que cuando era más pequeña había cambiado sus aficiones para impresionar a un chico que ni se había dado cuenta de sus sentimientos. Al cabo de unos años, cuando a ella ya no le importa, los jóvenes se reencuentran y la autora escribe: “ahora / logro convertirme en tu anzuelo. / Al fin picas”¹⁵⁴⁰.

representación de una comunidad que vuelve a su estado inicial y Pitufa se reintegra a su función social habitual (*ivi*, p. 92).

¹⁵³⁷ *Ivi*, pp. 87-92.

¹⁵³⁸ Elena MEDEL, *Mi primer bikini*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., p. 50.

¹⁵³⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 30.

7.3. VACACIONES Y UN SOPLO EN EL CORAZÓN

Si en *Mi primer bikini* las relaciones amorosas se mantienen siempre en una dimensión imaginativa, a partir del *Vacaciones y Un soplo en el corazón* observamos la presencia de vínculos de carne y hueso: se trata de dos *plaquettes* escritas entre 2002 y 2004 que presentan unos textos en continuo diálogo y pueden considerarse un solo libro. A través de una voz poética que se vuelve cada vez más hermética, la autora presenta una sucesión de composiciones que, unidas, describen una sola historia hecha de cariño, pasión, incertidumbres e indecisiones.

En los textos de apertura, “Punto de partida” y “La noche inventada”, el sujeto poético describe el primer encuentro con el enamorado, las mariposas en el estómago y la emoción de iniciar una nueva relación que, con el paso del tiempo, se convierte en cariño y dulzura. Mediante unas pocas palabras acertadas, la poeta reproduce escenas de vida cotidiana que evocan la genuinidad del sentimiento e intensifican la empatía del lector con los protagonistas de la composición. En “En el rascacielos”, el acto de tomarse de la mano simboliza la superación conjunta de los miedos, ya que el amor fortalece a las personas y las eleva al infinito, como si estuvieran en el ascensor del edificio más alto de la Tierra; en “Desde el fondo del cielo”, la pureza del afecto juvenil se amplifica a través de la imagen del oso de peluche y de los caramelos, que ofrecen al receptor una experiencia multisensorial haciéndolo sentir cada vez más parte de la escena:

En el interior del automóvil
ella imagina nubes, semáforos, zapatos.
La luna –hoy color afluyente– guiña sus cráteres,
entrecerrando su luz.
Junto a ella, él piensa en regalarle
el corazón de un oso de peluche,
brillante como una vela derrumbándose.
Y eso les recuerda
el calor de las gominolas en su bolsillo
ya descalzos¹⁵⁴¹.

En las composiciones centrales, la ternura se convierte en pasión; en los versos de Medel se reproducen la energía, la ligereza y la sensualidad de unas primeras experiencias carnales. El pecho se enciende como un “dragón blandido”¹⁵⁴² que cede a la lujuria, el yo

¹⁵⁴¹ Elena MEDEL, *Vacaciones*, en *ivi*, p. 57.

¹⁵⁴² *Ivi*, p. 59.

poético disfruta de nuevas sensaciones, le encanta contemplar al enamorado, cuya belleza es tan placentera cuanto esconde misterios inexplicables. En “Viajes a los sueños polares”¹⁵⁴³, la voz lírica observa al amante que acaba de ducharse y se pregunta cómo es posible que su cuerpo evoque un sentimiento tan fuerte que supera la caducidad del propio ser humano; en “Dame estrellas o limones”, escribe: “Tus ojos ácidos / de tanto luminoso; // tus labios parecen / azúcar y juguete. // Cuando sonríes / me duele muy adentro”. A lo largo de las composiciones, Medel crea un paralelismo entre la relación amorosa y el género lírico; en ambos casos, hay un impulso impetuoso cuyo origen es desconocido y que nos permite llegar a la plenitud de los sentidos recomponiendo la identidad:

Dieciocho noches besándose
en el centro de mi estómago.
La sábana se estremece polisílaba,
debajo sacude la arena y arruga las palabras
con su látigo de tinta para azul.

Es una furia
chocando con la fiebre¹⁵⁴⁴.

Las *plaquettes* se cierran con textos en los que se expresa el dolor por el final de la relación: el verano se acaba y el corazón se desmorona¹⁵⁴⁵; la voz poética sabe que ha llegado el momento de separarse del enamorado. A pesar de los últimos avances tecnológicos, no cree en las relaciones a distancia; no es lo mismo comunicarse a través de un dispositivo electrónico que verse en persona, solo se generan dinámicas dañinas que no podría soportar: “la tecnología carece de autoestima: / hierve con las preguntas, / le inquietan las señales / un par de ventanas más al norte”¹⁵⁴⁶. Con la tristeza ingenua y desenfadada de los adolescentes, el yo se despide de su amante en la misma estación donde todo empezó y que ahora “vuelve a poner la zancadilla”¹⁵⁴⁷.

¹⁵⁴³ Elena MEDEL, *Un soplo en el corazón*, en *ivi*, p. 76.

¹⁵⁴⁴ Elena MEDEL, *Vacaciones*, en *ivi*, p. 60.

¹⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 62.

¹⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 66.

¹⁵⁴⁷ Elena MEDEL, *Un soplo en el corazón*, en *ivi*, p. 82.

7.4. TARA

La voz joven de los primeros trabajos se muestra más madura en *Tara*, libro que la poeta publica cuando tiene veintidós años y en el que presenta una dimensión meditativa inédita¹⁵⁴⁸. Medel retoma el tono narrativo del primer poemario, sigue manteniendo la fusión de imágenes reales e irracionales, aunque depura sus técnicas¹⁵⁴⁹: como señala Miguel Salas Díaz, “en lo formal encontramos un libro sólido y unitario, pero cambiante. Los registros son variados. Van desde la poesía sencilla, memorística [...] a las imágenes oníricas, de un surrealismo potente pero muy calculado, en el que predomina un tono [...] algo perverso [...]”¹⁵⁵⁰. La autora no se limita a contar experiencias adolescentes en un mundo imaginario a través de una escritura cuidada y un “estilo pop”¹⁵⁵¹, como en los poemarios anteriores, sino que se adentra en temas universales mediante una mirada metafísica. La muerte de la abuela, a quien está dedicado el libro¹⁵⁵², es la semilla que lleva Medel a profundizar en cuestiones como la importancia de los vínculos sociales, el sentido de la existencia, lo difícil que es aceptar la propia naturaleza terrenal y las constantes pruebas que nos vemos obligados a soportar en un ciclo continuo de felicidad y sufrimiento en un mundo cada vez peor¹⁵⁵³. Como explica la poeta en las notas y los agradecimientos, la palabra “Tara” tiene múltiples significados¹⁵⁵⁴, evoca la incesante oscilación entre la vida y la muerte a la que estamos sometidos: es “el peso sin calibrar, como un defecto e incluso como una víbora venenosa”; “es la tierra en la que Scarlett O’Hara amó y padeció, y el mayor paraíso natural de serbia, y el título de un poema de Emma Couceiro”¹⁵⁵⁵. “Tara” es “una divinidad budista y –sobre todo– la antigua diosa de la fecundidad en Gran Canaria”¹⁵⁵⁶.

El yo poético ficticio de Medel recorre su infancia y rememora los preciosos momentos con la abuela que la cría junto a su madre, y que representa las ganas de vivir, el altruismo, el amor puro y desinteresado, y la alegría por los pequeños gestos cotidianos que calientan

¹⁵⁴⁸ Cfr. Miguel SALAS DÍAZ, “MEDEL, Elena, *Tara*, DVD Ediciones S.L., Barcelona, 2006. 80 pp. ISBN: 8496238504” [reseña], *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. 1, enero 2007, p. 93.

¹⁵⁴⁹ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “Tara”, *El cultural*, 5 de octubre de 2006, en línea <<https://elcultural.com/Tara>> [03/06/2021].

¹⁵⁵⁰ Miguel SALAS DÍAZ, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁵¹ Rebeca PLATERO SANZ, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁵² Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, *cit.*, p. 86.

¹⁵⁵³ Cfr. Miguel SALAS DÍAZ, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁵⁶ *Ibidem.*

el corazón. La anciana es un modelo de vida en riesgo de extinción: después de la guerra y de la muerte de sus hijos¹⁵⁵⁷, resiliente, sigue adelante manteniendo su bondad. Empática, teje relaciones que ya no existen y que desaparecen con ella; enseña a sus descendientes femeninas los valores que se pierden en la postmodernidad, en primer lugar el de la libertad, creando un vínculo indisoluble con ellas que, en un mundo en continua transformación, va más allá del olvido. La voz lírica reconstruye su intimidad a partir de lo que ha aprendido de las mujeres de su familia¹⁵⁵⁸, definidas como figuras extraordinarias: son las únicas con las que se identifica. Se crea una ruptura cada vez más profunda entre el mundo familiar de la hablante, en el que reside la sabiduría antigua popular y la pureza de quienes están fuera de los mecanismos del sistema, convirtiéndose en parte de la dimensión natural que los rodea –el yo afirma pertenecer “a una raza de mujeres con el corazón biodegradable”–, y el resto de la sociedad, descrita como un conjunto superficial y deshumanizado que lleva al yo a desear vivir en otro lugar y en otro tiempo¹⁵⁵⁹.

En *Tara*, el recuerdo de la abuela se opone a la descripción de las nuevas generaciones en las que es evidente la pérdida de solidaridad. En “¿Te das cuenta de que todas las personas que conoces morirán algún día?”, la voz poética se percata del egoísmo de sus compañeras de clase que ni se dan cuenta su dolor¹⁵⁶⁰; en “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches” cuenta que durante su infancia se muere “por dentro de tanta soledad”¹⁵⁶¹; en “El funeral” describe la incapacidad de los niños para mostrar respeto al cuerpo de un difunto, su indiferencia frente al sufrimiento y la curiosidad chismosa de mirar al cadáver. Estos comportamientos se deben a la ausencia de una educación sentimental; los adultos ya no explican a los jóvenes la importancia del rito y del momento de recogimiento de la comunidad, sino que se centran en la importancia de mantener las apariencias contentándose con su presencia desinteresada:

Los niños accedíamos a la iglesia por la puerta lateral. En fila
india, junto a la pared, arrastrábamos los pies hasta los

¹⁵⁵⁷ Elena MEDEL, *Tara*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., pp. 101-102.

¹⁵⁵⁸ Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 85.

¹⁵⁵⁹ Este tema se retoma más explícitamente y de forma diferente en *Isola delle femine* (cit., pp.157-160), donde, en un tono melancólico, Medel exalta las antiguas tradiciones transmitidas de generación en generación a través de las que las mujeres sicilianas recuperan su contacto consigo mismas y con el mundo natural a su alrededor.

¹⁵⁶⁰ Elena MEDEL, *Tara*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., pp. 115-116.

¹⁵⁶¹ *Ivi*, p. 110.

bancos vacíos;
nuestros chándales al fondo del templo, vigilados por sus
compañeros de trabajo, nuestras mochilas al mismo nivel
que el ataúd.
No permitíamos el rezo con nuestros murmullos: el sacerdote
chistaba salpicándose el hábito. Los niños Hormiga
reían, planeando la jornada libre por defunción;
Otros analizaban las primeras filas, sus aspavientos, los
suspiros en señal de indiferencia. El Niño Rojo vencía al
papel de plata, arrancaba
El pan y el queso de su bocadillo, mordisco a mordisco se
adornaba con migas el labio superior, cabeza al suelo. El
resto estudiaba la iglesia, la Niña Caballo contaba
historias aprendidas de su padre: estilo románico, tumbas en
cada losa.
Yo alternaba la atención a los mayores, siéntate, incorpórate.
Repite alabanzas, con el dibujo de las vírgenes en mi
cuaderno de dos rayas.
La misa transcurría como cualquier otra clase de religión.
Intercambiábamos la paz, alguno se coló para masticar la
carne del cadáver, carne húmeda de la sangre del cadáver.
La bendición organizó nuestra salida; codos impacientes,
Visto bueno, regresamos a casa.
Al día siguiente, con solo dar las nueve, susurramos a coro el
Padrenuestro¹⁵⁶².

Los recuerdos de la infancia dan paso a los de la adolescencia, intercalados con reflexiones sobre la imposibilidad de que el género humano tenga un futuro prometedor salvándose de la realidad que él mismo ha creado. Poemas como “Sueño sucio #1”, donde la voz lírica se proyecta hacia el futuro y se imagina la muerte de la hija, reproducida mediante imágenes irracionales que conforman la dimensión onírica explicitada en el título¹⁵⁶³, y “Los niños que se mueren” en el que el yo poético celebra el fallecimiento infantil, cuando aún no se conocen los horrores del mundo¹⁵⁶⁴, dan paso al texto de cierre titulado “Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido”, donde leemos:

Un domingo por la tarde, en la cocina decidí contar los años
que llevaba viviendo: yo trazando muy fuerte cada fecha
en mi muñeca, una, dos, tres, hasta catorce.
Como si los centímetros supiesen matemáticas, como si
cortar la distancia entre el suelo y mis venas multiplicase
la capacidad de mi orgullo.

¹⁵⁶² *Ivi*, pp. 121-122.

¹⁵⁶³ *Ivi*, p. 136.

¹⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 123.

Un gesto declarante: catorce vías de escape, iguales a catorce decilitros más de confianza desbordándose en mis brazos de cristal.

Sobre mi muñeca apliqué técnicas asimiladas en las clases de tecnología:

escuadra y cartabón, corte a corte en perpendicular a cada trazo azul.

Con un cuchillo
hasta catorce años
me conté.

Mi frente es la página de una novela de terror. Cordilleras en rustica, accidentes bibliográficos, dobleces para sucumbir, cabeza baja, rodilla muy al fondo de la tierra.

Está escrito un-dos-tres, supervivencia de mi cordura contra la amenaza líquida. Inaudito triunfo. Grandes titulares en la prensa; luto sobre el papel.

Mamá: yo de espaldas a ti seguía contando, escondida bajo la encimera, frente al espejo con las manos extendidas, mientras la sangre de tu sangre goteaba hasta alcanzar catorce años; alégrate, que sobre los azulejos de la cocina tu hija señala su camino, dibuja su cartografía, trucos de películas de ciencia ficción para desviarme del rumbo celestial.

¿No te alegra que yo sueñe buscando vidas nuevas, más felices, mientras cuento lo que falta para acabar con todo?

Una, dos, tres:
hasta catorce gotas
sobre el suelo
alegran el corazón
triste y oscuro.

Una línea más hubiera supuesto estar juntas ahora.
Cuando busque trabajo, cuando encuentre mi vida, especificaré en mi currículum que existo siete veces, ojos grandes, uñas largas clavadas en madera, erizos en la espalda. Que nadie me haga daño.

Una balanza de recuerdos: a la izquierda te niegas a creer en la verdad;

a la derecha, tu abrazo al oso de peluche cuando mamá apagaba la luz dando un portazo.

Así suena cuanto es cierto. Por ejemplo, este dolor. No puedo olvidar lo que ha sido mi vida.

Pronunciar *serotonina* fue convertirme en otra: periódicas conversaciones con nuevos amigos, seriedad en el consumo, comportamientos extraños por las noches.

Visitas al baño para que nadie lo sepa. Conseguir que nadie lo sepa. Derrumbarme. contarlo.

Mi vida se compone de varias extrañas personas que comparten mis problemas.

mi vida transcurría respirando varias sustancias químicas pequeñas

como muñecas rusas,
cabezas cerradas que angustian mi garganta versus estómagos
abiertos repletos de buenas intenciones.
En mi segunda vida yo dejé de llorar; cada noche me veía
contando mis catorce años, de espaldas a mamá.
Soy un bebé asustado; mi corazón, un hotel de dos estrellas.
Intento acostumbrarme a vivir sin el eco de las gotas contra
mi cabeza. Duermo con tranquilidad, sueño años veinte.
En esta tercera vida escribo poemas, duermo en hoteles, me
embarco en relaciones sin futuro. Una persona normal, o
eso me dicen.

Mi corazón perverso se ha calmado¹⁵⁶⁵.

Esta composición representa la máxima expresión del fracaso de la sociedad postmoderna individualista y, al mismo tiempo, la redención del yo poético, que, justo cuando parece haber perdido la esperanza y tras haber intentado soluciones extremas, aprende a aceptar su singularidad y encuentra en la poesía la fuerza para levantarse, tema profundizado en el libro siguiente. El sufrimiento se convierte en un modo de fuerza y la abuela en un recuerdo agradable que protege al sujeto poético. Al final de este viaje meditativo a través de los recuerdos, el pasado se disuelve en el presente; el yo ya no desea huir de la realidad como en los primeros textos del libro, sino que es capaz de enfrentarse a ella: a pesar de los muchos momentos de desánimo no se ha dejado derrotar; como los gatos, logra sobrevivir a más de una existencia, una analogía explicitada por la autora al dividir el poemario en siete secciones denominadas “vidas”¹⁵⁶⁶.

7.5. CHATTERTON

El último libro de Medel, *Chatterton*, por un lado, presenta cierta continuidad temática con los anteriores, y, por otro, una notable diferencia a nivel estilístico y estructural. Dividido en tres secciones, el poemario se caracteriza por una falta de cohesión entre las dos primeras, donde se describen escenas de vida cotidiana mediante una voz intimista que se amalgama en algunos poemas con un inédito realismo meditativo, y la tercera, que, escrita tras un período en el que Medel sufre el bloqueo del escritor¹⁵⁶⁷, es una colección de textos enigmáticos, irracionales e independientes, a través de los que la cordobesa nos

¹⁵⁶⁵ *Ivi*, pp. 138-140.

¹⁵⁶⁶ Cfr. Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 88.

¹⁵⁶⁷ Laura SPAGNESI, “Cuando los hechos fallan, las palabras están ahí para salvarnos”, *Orillas*, n. 5, 2016, p. 6, en línea, <<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/orillas-n-5-2016/>> [03/06/2021].

recuerda el eje principal de su poética: la dicotomía realidad-ilusión. Solo la última composición, “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora”, parece tener cierta coherencia con las que aparecen en las secciones anteriores, y la primera, dedicada a Thomas Chatterton, da el nombre al libro. Creemos que el título es el único vínculo entre las tres partes, ya que el autor prerromántico es el emblema de la identidad que se cultiva en la mentira: pasa toda su existencia haciendo creer al público que sus composiciones son una transcripción de los escritos de un monje imaginario del siglo XV, Thomas Rowley, y termina su vida con solo 17 años a causa de una sobredosis de arsénico utilizado para curar la gonorrea, una muerte accidental que se confunde con un suicidio y lo convierte en un icono entre los poetas del siglo siguiente¹⁵⁶⁸. Esta figura contribuye por ende a reforzar la negación del realismo de la tercera sección “centrado en la actividad poética”¹⁵⁶⁹ y, al mismo tiempo, evoca la reflexión sobre la dificultad para crear y mantener una identidad propia e independiente saliendo del autoengaño promovido por el modo de pensar dominante, presentada en las dos primeras partes del volumen.

En el texto de apertura, “Estamos realizando obras en el exterior no utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia”, mediante la representación de una mujer-títere, cuyos hilos se rompen poco a poco, se describe el sufrimiento de la voz poética que intenta adaptarse a un matrimonio sin amor, para actuar como un “sujeto moral” que reprime sus deseos¹⁵⁷⁰ y cumplir con el estereotipo de la esposa dócil que debe complacer a la pareja sin poder “negarse”. Este verbo se emplea al final de la composición, donde la hablante emite un grito de resignación y rabia contra los “funcionarios del poder”¹⁵⁷¹ que organizan la complejidad de la realidad de forma descriptiva y prescriptiva¹⁵⁷², promoviendo determinados modelos de vida y comportamiento¹⁵⁷³ relacionados con el “género”¹⁵⁷⁴,

¹⁵⁶⁸ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁵⁶⁹ Elena FELIU ARQUIOLA, “Medel Elena (2014). *Chatterton*. Madrid: Visor. XXV Premio Fundación Loewe a la creación joven” [reseña], *Paraíso. Revista de poesía*, n. 12, 2016, p. 130.

¹⁵⁷⁰ Michael FOUCAULT, *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres (Historie de la sexualité: L’usage des plaisirs* [1984]), vol. 2, trad. de Martí Soler, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003, pp. 18-19.

¹⁵⁷¹ Michael FOUCAULT, “El sujeto y el poder”, cit., *passim*.

¹⁵⁷² Bianca GELLI, *Psicología della differenza di genere. Soggettività femminili tra vecchi pregiudizi e nuova cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2021, p. 67.

¹⁵⁷³ Rossella GHIGI, *Fare la differenza: educazione di genere dalla prima infanzia all’età adulta*, Bologna, Il Mulino, 2019, p. 42.

¹⁵⁷⁴ Rossella Ghigi subraya que, a pesar de la evolución histórica y cultural, “todavía solemos atribuir al ser masculino cualidades como la independencia, la propensión a asumir riesgos, la fuerza, la competitividad, la aptitud para el mando, la preferencia por las ciencias y la tecnología, una mayor tendencia a la violencia

discriminatorios¹⁵⁷⁵, que asimilamos inconscientemente: “Pensé en mi edad y pensé en vosotros y pensé / que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío / en el cajón / de la fruta que se pudre”¹⁵⁷⁶.

El mismo tema vuelve en la sección central, constituida por tres textos unidos a partir de los títulos: “Maceta de hortensias en nuestra terraza: ascenso”, “Maceta de hortensias en nuestra terraza: pulgón”, “Maceta de hortensias en nuestra terraza: caída”. En este caso, Medel redime al sujeto lírico y describe el lento y difícil proceso de renacimiento de la mujer, que encuentra el valor para abrir la puerta de emergencia. En la primera composición, se representan los años iniciales del matrimonio, aparentemente felices, cuando la hablante se convence de que sus esfuerzos por construir un nido idílico lleno de electrodomésticos y muebles relucientes –porque “una mujer se casa con una casa”¹⁵⁷⁷– son suficientes para compensar las carencias del marido. Para no enfrentarse a la realidad, la voz poética se refugia en un mundo propio, el balcón¹⁵⁷⁸ donde cuida una maceta de hortensias, cuyo desarrollo biológico simboliza el progreso de la relación¹⁵⁷⁹. Más adelante, la protagonista deja de autoengañarse y admite las desigualdades con el marido, que parangona a la flor que se ha enfermado: “la han arrancado de su hábitat: por mucho que te empeñes, / nada sobrevive en un clima al que no pertenece”¹⁵⁸⁰. En el tercer texto, la mujer pide la separación y el cónyuge deja el hogar:

[...] Ninguna mujer se casa con sus plantas.

Ante el pulgón, dos únicos remedios: arrojar la planta a la
basura
o cederla a mis mayores. En esta situación

física, el uso de la razón, la protección de los demás, un interés limitado por el cuerpo y su apariencia, la sinceridad, una relación más directa con la política y la moral y fuertes aspiraciones de futuro. Por el contrario, atribuimos al ser femenino cualidades como la propensión al cuidado de los demás, la colaboración, la necesidad de proteger, la actitud de obediencia, el miedo, la influencia, la propensión al humanismo, la menor agresividad, sobre todo física, la sensibilidad, la dulzura, el instinto, la vanidad, la atención al artificio, la predisposición a la comunicación verbal y, en general, una relación más directa con el cuerpo, con la naturaleza y con las tradiciones” (*ivi*, trad nuestra, p. 40). Estos estereotipos cristalizan y se mantienen gracias a los continuos estímulos externos y cotidianos que, en lugar de atenuarlos, los fomentan y difunden produciendo cierta continuidad en las nuevas generaciones. Baste considerar los anuncios publicitarios de juguetes para niños, donde estas distinciones de género se observan muy claramente (*ivi*, pp. 21-24).

¹⁵⁷⁵ Bianca GELLI, *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁵⁷⁶ Elena Medel, *Chatterton*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2914)*, cit., p.169.

¹⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 171.

¹⁵⁷⁸ Cfr. Laura SPAGNESI, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁷⁹ Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 91.

¹⁵⁸⁰ Elena Medel, *Chatterton*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2914)*, cit., p. 173.

–para el insecticida es tarde–
una madre sabrá cómo actuar.

Mientras tanto, en la casa, la mujer duerme.
El hombre
ya no está¹⁵⁸¹.

Si los dos primeros poemas terminan con los versos “Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme. / la mujer / no”, en el tercero la voz poética recupera su libertad; como afirma Scarano, “asume el rol del hombre”¹⁵⁸² y, por fin, puede dormir tranquila. Esta inversión de roles no es solo la representación de la emancipación del sistema falocéntrico del yo que encarna a todas las mujeres, sino también, en términos más amplios, una reivindicación de la deconstrucción de “la organización binaria masculino-femenina”¹⁵⁸³ y de las normas y obligaciones que desencadena. Como afirma Judith Butler, el sistema dicotómico en el que se basa nuestra sociedad no es más que una creación histórica, social y cultural que sirve para hacer inteligible la complejidad de la identidad, eliminando “aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo” o “las practicas del deseo no son ‘consecuencia’ ni del sexo ni del género”¹⁵⁸⁴. La académica estadounidense separa estos aspectos de la esfera privada del ser, que no considera una “posesión” sino unas “maneras de ser desposeído¹⁵⁸⁵”, y propone un nuevo modelo sin categorizaciones en el que se respeta la unicidad de cada individuo¹⁵⁸⁶. La reconstitución total de la independencia identitaria de la voz poética de Medel se produce cuando abandona definitivamente la casa conyugal, acontecimiento descrito en “Jericó”, donde el fin de la relación se equipara al derrumbe de la antigua ciudad¹⁵⁸⁷. Por un lado, como detecta Laura Spagnesi, “de las ruinas crece y nace el yo personal y humano de la protagonista”¹⁵⁸⁸; por otra, según Díaz de Castro, “la pérdida de un lugar propio que se creyó construir abre las expectativas de un incierto futuro [...]”¹⁵⁸⁹.

¹⁵⁸¹ *Ivi*, pp. 175-176.

¹⁵⁸² Laura SCARANO, “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, cit., p. 92.

¹⁵⁸³ Judith BUTLER, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1999]), trad. de María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, 2007, p. 50.

¹⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 72.

¹⁵⁸⁵ Judith BUTLER, *Deshacer el género*, cit., p. 38.

¹⁵⁸⁶ *Ivi*, pp. 45-99.

¹⁵⁸⁷ Cfr. Laura SPAGNESI, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁹ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “Madurar también era esto”, *Ínsula*, n. 819, marzo 2015, p. 38.

El sufrimiento por el fracaso amoroso y la incertidumbre dan paso a una voz poética renovada en la siguiente sección, titulada “Nueva vida cotidiana”. Totalmente desvinculada de la ideología dominante, soltera y dotada de una personalidad fuerte y consolidada, la mujer ya no llora por la pareja, sino por el destino de la humanidad. Se da cuenta de que el fin de su relación es solo la punta del iceberg de lo que ocurre a nivel social. Por primera vez, Medel representa un espacio real y geográficamente definido: Madrid, que se describe como una ciudad poblada por personas deshumanizadas que ya no saben relacionarse con los demás. En “Una plegaria por las mujeres solteras”, el yo poético condena la costumbre, cada vez más común, de los encuentros sexuales ocasionales entre desconocidos que hacen que las mujeres se sientan aún más solas, y en “Calle Misterios” y “Los mortales se nutren de trabajo salario” se evidencia el individualismo imperante en la contemporaneidad a través de la contemplación de lugares públicos concurridos, donde “los objetos están vivos y las personas son vampiros [...]”¹⁵⁹⁰. En el primer texto, los pasajeros del metro son “cuerpos muertos, / en pie arrastrando sus tarteras / en pie hojeando el diario gratuito”¹⁵⁹¹; en el segundo, el paisaje desolado y frenético de Atocha contrasta con la lentitud del tren que entra en la estación y que se presenta como otro lugar. El frenesí de las trabajadoras que deambulan por los andenes, sin tiempo para almorzar y disolviendo “su consuelo en el café de un euro”¹⁵⁹², contrasta con la tranquilidad del yo poético que acaba de despertarse después de “tres horas de sueño”¹⁵⁹³ en el vagón y dedica tiempo a sí misma, transcribiendo sus emociones en un cuaderno mientras contempla el frío panorama exterior. La misma diferencia entre el yo poético que ha aprendido a conocerse y respetarse a sí mismo y las demás mujeres subyugadas por el sistema está presente en la última composición de *Chatterton*, “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora”, donde la poeta resume su mensaje y escribe:

[...] Ocupáis tres asientos frente a mí
en la parte trasera del transporte público: el niño a la derecha,
en el centro la niña, la madre a la izquierda.

Ahora tú, hija pequeña de Virginia: chándal rosa gastado

¹⁵⁹⁰ Laura SPAGNESI, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁹¹ Elena MEDEL, *Chatterton*, en Id., *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, cit., p. 182.

¹⁵⁹² *Ivi*, p. 184.

¹⁵⁹³ *Ivi*, p. 185.

–igual
que los plumieres de tu madre– con un personaje
que mi edad y condición soltera ignoran.

Ahora tú, hijo mayor de Virginia, intuyo en tu barbilla y tus
orejas
los rasgos que heredaste de tu padre, y me pregunto
si Virginia los maldice
–Virginia, ¿los maldices?–
A la hora del baño.

Pero tú, Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas?
Allá donde entonces combatíamos piojos

ahora

bang

ahora

escondemos el tiempo.

Aquí tu lees una revista, Virginia, aquí tu no me reconoces:
¿te sirven los consejos del cuché,
oh tú, tan rubia e inocente?
Virginia siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin
anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas:
Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia,
años luz caídos
años luz quebrados en la comisura de los labios,
cerrad los ojos y pedid un deseo

frente a mí

en el autobús destartelado que nos salva del barrio periférico
y nos acerca

al centro, lejos de los bancos en los que los adolescentes beben
y las noches golpean los jardines,
cierra los ojos, Virginia,
porque en estos veintiocho minutos de trayecto he pensado
en nosotras,
en ti que no me reconoces veinte años más tarde, en tus cañas
donde la gente que nunca te habló, en tus cañas donde la
gente
reía y se burlaba.

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca
roja en tu dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso¹⁵⁹⁴.

Al observar a Virginia, desaliñada y sin alianza en el dedo, que busca re huir de sus problemas en una revista sin levantar la cabeza, la voz poética piensa en el pasado, cuando estaba en la misma situación que su amiga y en su rescate. El sonido onomatopéyico “bang” interrumpe la narración “como un disparo de lucidez”¹⁵⁹⁵ cada vez que el yo se da cuenta de un detalle extra que empeora el estado de Virginia, y prepara al lector para los tres últimos versos finales que, aislados, interrumpen el estilo narrativo empleado hasta el momento y recuerdan el lenguaje en código utilizado por las sufragistas. En el “autobús destartado que [...] salva del barrio periférico / y [...] acerca / al centro”, la voz poética se dirige directamente a la amiga y le tiende una mano: quiere sacarla de la condición marginal haciéndola consciente de su situación de mujer subyugada por el sistema y de que otro futuro es posible; lo hace por ella y, sobre todo, por su hija.

Mediante la representación del fracaso femenino, Medel intenta educar al lector en una nueva realidad más justa basada en la libertad de acción, que ponga el énfasis en las capacidades comunes y no en las diferencias entre hombres y mujeres, y donde el modelo del matrimonio heterosexual y la consecuente procreación dejen de ser la norma que conviene respetar. De acuerdo con Butler, la cordobesa opta por deconstruir las expectativas de la sociedad, que cambian según el género, convencida de que “cuando luchamos por nuestros derechos no estamos sencillamente luchando por derecho sujetos a [la] persona, sino que estamos luchando para ser concebidos como personas”¹⁵⁹⁶. Su mensaje llega alto y claro: para cambiar una sociedad es necesario cambiarnos a nosotros mismos, salir del frenesí contemporáneo que no nos deja tiempo para pensar y cultivar el conocimiento de nuestra identidad, reflexionando sobre lo que queremos ser y lo que queremos transmitir. Para querer a los demás, lo primero es quererse a uno mismo.

¹⁵⁹⁴ *Ivi*, pp. 199-201.

¹⁵⁹⁵ Luis BAGUÉ QUÍLEZ, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid, Visor, 2018, p. 243.

¹⁵⁹⁶ Judith BUTLER, *Deshacer el género*, cit., p. 56.

8. RAQUEL LANSEOS

Aunque he cambiado mucho de color
sigo siendo camaleón
y no rama¹⁵⁹⁷

8.1. APUNTES SOBRE LA POÉTICA DE RAQUEL LANSEOS

Doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, poeta, investigadora y traductora de fama internacional¹⁵⁹⁸, Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973) es una de las voces más conocidas en el panorama poético español contemporáneo y pertenece al grupo que Remedios Sánchez, basándose en la antología homónima, ha bautizado como “Poesía ante la incertidumbre”. Se trata de un conjunto internacional de autores que busca sus orígenes en la otra sentimentalidad y se afirma a través del manifiesto “Defensa de la poesía”. Suscrito por poetas españoles e hispanoamericanos nacidos entre 1973 y 1982, este texto se publica en 2011 en la antología *Poesía ante la incertidumbre* y se completa en 2012 bajo el título “Poesía ante la Incertidumbre. Un viaje a la esencia”¹⁵⁹⁹ en la revista *Los Torreones*¹⁶⁰⁰. Si el grupo de García Montero nace como respuesta a los cambios socioeconómicos de la Transición, la “Poesía ante la incertidumbre” supone su correlato (salvando notorias distancias) en el siglo siguiente¹⁶⁰¹, cuando se asiste a una proliferación incontrolada de los males del “capitalismo tardío”¹⁶⁰², de los que procede una sensación de inseguridad permanente que solo la palabra poética puede paliar¹⁶⁰³. Como se lee al principio de “Defensa de la poesía”:

El momento de la Historia que nos ha tocado vivir está marcado por la incertidumbre en todos los sentidos. Cuando pensábamos que el siglo XX agonizaba y con él los grandes temores y catástrofes capaces de minar la fe en la humanidad, no han surgido

¹⁵⁹⁷ Raquel LANSEOS, *Diario de un destello*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, Madrid, Visor, 2016, p. 35.

¹⁵⁹⁸ Para más información consúltense la página oficial de la poeta:

<<http://www.raquellanseros.com/index.php>> [08/05/2021].

¹⁵⁹⁹ Alí, CALDERÓN, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEOS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK, “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”, *Los Torreones. Revista de poesía*, n. 1, 2012, pp. 98-102.

¹⁶⁰⁰ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Poesía ante la incertidumbre”, cit., p. 109.

¹⁶⁰¹ *Ivi*, pp. 113-114; Marina BIANCHI, “Rectificando: la Poesía ante la Incertidumbre en el contexto español”. *Duende. Suplemento virtual de Quaderni Ibero Americani*, Torino, Associazione Studi Iberici, n. 10, noviembre 2014, p. 6.

¹⁶⁰² Ernest MANDEL, *op. cit.*, *passim*.

¹⁶⁰³ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Poesía ante la incertidumbre”, cit., p. 111.

los puentes que destruyan nuestros precipicios. Al contrario, resulta más difícil intuirlos, imaginarlos. La incertidumbre parece abarcarlo todo: la política, la moral, la economía, las nuevas formas de comunicación que paradójicamente han provocado una mayor incomunicación... También las viejas utopías que parecieron realizables y llenaron de ilusión a millones de ciudadanos se han desmoronado mostrando sus miserias cuando han sido suplantadas por los hombres, añadiendo aún más incertidumbre a todo lo que nos rodea.

Nuestra generación está manchada por esta incertidumbre y creemos que es necesario hacer un alto en el camino, reflexionar, mirarnos a los ojos, establecer una cercanía menos artificial, más humana. La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias.

“La poesía es un modo de ajustar cuentas con la realidad”, ha repetido muchas veces el poeta español Luis García Montero. Sin duda, sucede así en los buenos poemas, aquellos que son capaces de provocar emoción, de conmover, de hacer pensar, de llenar un vacío que nos acompaña [...] ¹⁶⁰⁴.

Mediante un lenguaje sencillo, directo y anticulturalista que favorece la empatía con el lector, le devuelve su centralidad ¹⁶⁰⁵ y se opone a la complejidad del mundo actual ¹⁶⁰⁶, los poetas ante la incertidumbre exploran su intimidad y acompañan a los autores de la experiencia en su cuestionamiento de la realidad postmoderna. La emoción es la palabra clave de su poética, es lo que humaniza la escritura convirtiéndola en un medio de celebración “universal e intemporal” ¹⁶⁰⁷ de la existencia, en contraste con el vacío típico de nuestra época.

Los rasgos descritos se observan muy claramente en la obra de Lanseros, para quien dedicarse al género lírico significa entregarse “a la meditación, a la introspección, al descubrimiento de los conflictos internos más íntimos y a la transmutación en poesía de todas las cosas de las que se ha tenido conocimiento por esta vía” ¹⁶⁰⁸. Según la autora, lo que mueve a escribir “es el germen de la propia vida. El poeta ha sentido a lo largo de la historia la necesidad [...] de contar, de comunicar, de expresar, de leer” y, por ende, “la poesía es una simbiosis imitativa o conativa, de pensamiento, reflexión, lógica, razón más emoción, intuición inconsciente, legado histórico, musicalidad, ritmo” ¹⁶⁰⁹. En sus

¹⁶⁰⁴ Alí, CALDERÓN, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEOS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK, *Poesía ante la incertidumbre*, cit., p. 7.

¹⁶⁰⁵ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Poesía ante la incertidumbre”, cit., p. 112.

¹⁶⁰⁶ Marina BIANCHI, “Rectificando: la Poesía ante la Incertidumbre en el contexto español”, cit., p. 9.

¹⁶⁰⁷ Alí, CALDERÓN, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEOS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK, *Poesía ante la incertidumbre*, cit., p. 8.

¹⁶⁰⁸ Raquel LANSEOS, “El rol del poeta en la sociedad contemporánea: un breve apunte de un siglo de poesía en España”, *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, n. 4, año II, 2017, p. 69.

¹⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 70.

poemarios, Lanseros crea numerosos nexos transexuales¹⁶¹⁰ con autores de épocas y nacionalidades diferentes –“de Rilke a Fray Luis de León, de Sábines a Cesar Vallejo, de Keats a Unamuno o Schopenhauer”¹⁶¹¹–; medita sobre la realidad en la que vive, se enfrenta a sus temores¹⁶¹² y guía al lector por un espacio privado y atemporal donde se recuperan los valores democráticos perdidos y se reflexiona sobre los aspectos antitéticos de la existencia humana. En palabras de Sánchez García:

Siguiendo a Antonio Machado, que parece ser uno de sus escritores de cabecera, Lanseros afronta la vida como la senda que existe entre lo finito y lo infinito, entre lo sabido a fuerza de golpes vallejanos y las certezas por donde transitamos, muchas veces a ciegas y otras, con ese destello de lucidez momentáneo que da la intuición¹⁶¹³.

8.2. TRAYECTORIA CREATIVA

Aunque se trata de una poesía aún en proceso de maduración, hemos decidido analizar la obra de Lanseros dividiéndola en dos etapas: a nuestro juicio, desde *Las pequeñas espinas son pequeñas*¹⁶¹⁴ se aprecia un cambio de intención en la voz poética. Si en los primeros libros la autora presenta un yo inseguro, negativo y desesperanzado, a partir del penúltimo poemario contempla el mundo desde otra perspectiva: en una época donde el dolor forma parte de la cotidianidad, no hay que dejarse abatir por el desánimo, sino luchar y buscar una dimensión personal de paz interior.

La trayectoria creativa de la escritora se abre en 2005 con la publicación de *Leyendas del promontorio*¹⁶¹⁵, una *plaquette* en la que aparecen los rasgos principales de la poesía de Lanseros: la voz meditativa y atormentada pasea por diferentes ambientaciones urbanas reflexionando sobre el paso del tiempo, la importancia de la memoria, el olvido, el significado de la vida y de la muerte. Las mismas temáticas se desarrollan en *Diario*

¹⁶¹⁰ Gérard GENETTE, *op. cit., passim*.

¹⁶¹¹ Remedios Sánchez García profundiza en los referentes de Raquel Lanseros, propone los nombres arriba mencionados y afirma que la poeta “representa a una generación de autores que se identifican con la tradición, en plural, a una generación que ha leído con hondura la literatura angloamericana y las tradiciones francesa y alemana para conjugar esas lecturas a la par de la española” (Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño”, *Versants*, vol. 64, n. 3, 2017, p. 30).

¹⁶¹² Almudena VIDORRETA TORRES, “La poesía de Raquel Lanseros o de cómo hacer frente al miedo”, *Eclipse. Revista Literaria Universitaria*, n. 11, 2008, p. 67.

¹⁶¹³ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño”, *cit.*, p. 30.

¹⁶¹⁴ Raquel LANSEOS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Hiperión, Madrid, 2013.

¹⁶¹⁵ Raquel LANSEOS, *Leyendas del promontorio*, Ayuntamiento de Villanueva de la Cañada, Madrid, 2005.

*de un destello*¹⁶¹⁶, que, editado en 2006, se traduce al francés en 2012¹⁶¹⁷. El libro está dividido en tres secciones cuyos títulos indican la necesidad de la poeta de investigar el presente: en “Luces en la rendija” aparece una crítica al consumismo, al individualismo y al daño ecológico postmodernos; en “Tres antorchas” se incluyen composiciones protagonizadas por personajes de ficción a través de los cuales se introducen temas universales como el papel salvador de la literatura, la necesidad de la libertad y del amor, el horror de la guerra; por último, “Alrededor de la hoguera” se centra en el contraste ausencia-presencia en el que se funda el siguiente poemario. Publicado en 2008, *Los ojos de la niebla*¹⁶¹⁸ es un conjunto de textos donde se describen figuras anónimas que la autora define como “un coro multicolor”¹⁶¹⁹, salvo en el último poema¹⁶²⁰, “Beatriz Orieta”, dedicado a una maestra republicana fallecida en 1945. Mediante un yo poético plural, Lanseros lleva el lector a reflexionar sobre su condición de ser terrenal, herido por el fracaso de su especie. En 2009 sale a las librerías *Croniria*¹⁶²¹, traducido al inglés en 2014¹⁶²², con un título que es una “fusión de *kronos* y *oniria* creada *ad hoc*”¹⁶²³: la poeta proyecta su voz hacia una dimensión artificiosa mezclando la realidad con la imaginación. En algunas composiciones, como en “El beso”, donde aparece por primera vez una sensación de plenitud durante el encuentro amoroso, y en “Bendita alegría”, donde se invocan sentimientos positivos, se vislumbra cierta actitud vitalista que se consolida en *Las pequeñas espinas son pequeñas*, poemario editado en 2013. Se trata de un libro donde Lanseros sigue investigando el mundo y, después de llegar a la conclusión de que no hay verdades absolutas, encuentra la paz en la eternidad del instante que se repite en una dimensión circular en la que todo termina y se regenera. El yo de Lanseros deja de sufrir, goza del amor con serenidad y espera un futuro mejor a partir de la revolución del presente. En 2016 se publica *Fino a che saremo Itaca*¹⁶²⁴, una selección de poemas

¹⁶¹⁶ Raquel LANSEEROS, *Diario de un destello*, Adonáis, Rialp, Madrid, 2006.

¹⁶¹⁷ Raquel LANSEEROS, *Journal d'un scintillement*, trad. de Marie-Ange Sánchez, Paris, Les Éditions du Paquebot, 2012.

¹⁶¹⁸ Raquel LANSEEROS, *Los ojos de la niebla*, Visor, Madrid, 2008.

¹⁶¹⁹ Raquel Lanseros, “Los ojos de la niebla de Raquel Lanseros”, *ConocealAutor*, 18 de febrero de 2010, en línea,

<<https://www.conoceralautor.es/libros/ver/los-ojos-de-la-niebla-de-raquel-lanseros>> [08/05/2021].

¹⁶²⁰ *Ibidem*.

¹⁶²¹ Raquel LANSEEROS, *Croniria*, Madrid, Hiperión, 2009.

¹⁶²² Raquel LANSEEROS, *Croniria*, trad. de Gordon McNeer, Tennessee, Valparaíso Ediciones USA, 2014.

¹⁶²³ Remedios SÁNCHEZ GARCÍA, “Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño”, cit., p. 30.

¹⁶²⁴ Raquel LANSEEROS, *Fino a che saremo Itaca*, ed. de Davide Rondoni y trad. de Naike Agata La Biunda, Forlì, CartaCanta Editore, 2016.

pertenecientes a los libros anteriores y traducidos al italiano¹⁶²⁵, y, en 2018, la poeta cierra su trayectoria creativa con *Matria*¹⁶²⁶, libro “consagrado al proceso de gestación de su primer hijo”¹⁶²⁷. La autora resume la meditación sobre “la muerte, la trascendencia, el porvenir y la política”¹⁶²⁸, y, siguiendo la estela de *Las pequeñas espinas son pequeñas*, propone un nuevo canto a la vida que, aunque compleja desde el principio, no deja de sorprender.

8.3. PRIMERA ETAPA: *LEYENDAS DEL PROMONTORIO, DIARIO DE UN DESTELLO, LOS OJOS DE LA NIEBLA, CRONIRIA*

En los primeros libros, Lanseros propone una profunda reflexión sobre las relaciones humanas a partir del concepto de la ausencia, tema que se observa desde el poema de apertura de *Leyenda del promontorio*, titulado “Keep alive”:

Solíamos recitar
movidos de igual modo
por la desesperanza y la esperanza
nuestra larga guirnalda de deseos.
See you son. Keep alive.
A presto, principessa.
Me quedo en tu recuerdo.
Pensábamos así
conjurar las flaquezas del destino.
No es una empresa fácil prepararse
para la dura gesta
contra el paso del tiempo.

Mantente vivo, Ulises,
no importa lo que ocurra. [...]
Quiero que sólo pienses en mantenerte vivo.
Más allá del olvido y más allá
de la vida también.
Hasta la próxima conjuración de astros.
Hasta que seamos Ítaca¹⁶²⁹.

¹⁶²⁵ Para más información consúltense Franca Maria MANCINELLI, *Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2020, pp. 229-238, en línea, <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/20959>> [27/04/2021].

¹⁶²⁶ Raquel LANSEOS, *Matria*, Madrid, Visor, 2018.

¹⁶²⁷ Carmen MEDINA PUERTA, “El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero”, *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, Torino, Università degli Studi di Torino, n. 20, vol. 2, 2020, p. 196.

¹⁶²⁸ *Ivi*, p. 197.

¹⁶²⁹ Raquel LANSEOS, *Leyendas del promontorio*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., pp. 13-14.

Según Franca Maria Mancinelli, en este texto se desarrolla una “original actualización del mito”¹⁶³⁰ a través de un yo lírico que reproduce el momento de la despedida de Ulises, figura con quien Lanseros se identifica¹⁶³¹ y que reaparece a lo largo de su obra¹⁶³². Por un lado, el itacense representa el eterno viajero en busca de conocimientos y nuevos estímulos; por otro, es el protagonista de una literatura que conmueve y transforma y, por ende, ha vencido el paso del tiempo permaneciendo en el corazón de las personas. En este sentido, quien desea su supervivencia no es solo Penélope, sino también la poeta que, consciente de la degradación sociocultural actual, espera que el género humano no se olvide nunca del héroe griego, de la literatura y de la historia¹⁶³³ más en general.

Como se observa en “Una mujer enferma” de *Los ojos de la niebla*, el pasado y la poesía nos salvan¹⁶³⁴. La autora elogia la universalidad, la sinceridad y la eternidad de la escritura de uno de sus mayores referentes, Walt Whitman¹⁶³⁵, y demuestra que los versos

¹⁶³⁰ Franca Maria MANCINELLI, *op. cit.*, trad. nuestra, p. 225.

¹⁶³¹ *Ibidem*.

¹⁶³² En “El día que Milú inventa a Tin Tin” de *Croniria* (en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida [2005-2016]*, cit., pp. 136-137), la voz poética coincide con la de Ulises que recuerda a Argos, símbolo de la pureza y del amor auténtico, cuya presencia es para el itacense una razón para vivir que hace más soportable el paso del tiempo y la proximidad de la muerte. En “El vínculo”, del mismo libro, a través de la figura de Ulises y Penélope, el autor recuerda al lector que “la vida es un juego peligroso” en el que, a pesar de no poder alcanzar nunca la plena libertad, es necesario “luchar, imponerse al destino, intercambiar sin miedo las identidades” (*Ivi*, p. 161-162), tema retomado en “La loca más cuerda” de *Matria* (cit., p. 11), donde Lanseros escribe: “¿Quién es el ser humano más libre de la Tierra? / ¿Quién es capaz de nacer más de una vez? [...] ¿Quién brinda con Ulises en el puerto de Ítaca? / ¿Quién sobrevive ileso a una tormenta dentro del corazón?”.

¹⁶³³ En la obra de Lanseros aparecen numerosas referencias a unos acontecimientos históricos presentados desde la perspectiva unamuniana de la intrahistoria (Miguel DE UNAMUNO, *En torno al casticismo* [1895], Madrid, Alianza, 2000). Como demuestra Nieves García Prados, la autora se centra principalmente en los años de la Guerra Civil; presenta alusiones a este período histórico “en diferentes vertientes, desde la propia generación de sus abuelos, hasta el caso concreto de una maestra republicana llamada Heliofila Orieta, a la que la autora convierte en Beatriz Orieta siguiendo a Dante, o de Antonio Machado, [...] pasando por el caso de los maquis” (Nieves GARCÍA PRADOS, “Historia y tiempo en la construcción de la identidad poética de Raquel Lanseros”, en Remedios Sánchez García y Manuel Gaete Jurado (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Valencia, Tirant Humanidades, 2017, p. 378).

¹⁶³⁴ El mismo tema aparece de forma más explícita en “Cada poema es un salvaconducto hacia una tierra libre” de *Croniria*, donde Lanseros celebra la poesía como un arte que favorece la meditación y condena al ser humano que se aleja de ella, obnubilado por el sistema postcapitalista al que el género lírico no se somete (Raquel LANSEROS, *Croniria*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 122).

¹⁶³⁵ Del poeta estadounidense, Lanseros retoma numerosos aspectos, entre otros: la descripción de la realidad sin empeorarla ni embellecerla mediante una voz poética prevalentemente intimista-realista; la defensa de los antiguos valores de la revolución francesa; el deseo de mantenerse humanos frente al continuo desmoronamiento identitario; la importancia del recuerdo como arma para sobrevivir al paso del tiempo y la exaltación de los apetitos sexuales que se representan superando cualquier tabú y patrocinando la paridad de género (Para más información consúltense Ambra CIMARDI, “El legado literario de Walt Whitman en la poesía de Luis García Montero”, en Marina Bianchi, Id., Ricardo de la Fuente Ballesteros,

del vate americano penetran en la mente de las personas despertando su espíritu crítico. En comparación con la masa subyugada por el poder, la mujer que ha leído la obra del estadounidense observa la realidad de una manera diferente: “enferma de inconformismo”, se aleja del frenesí que lleva a la pérdida de los vínculos sociales y se refugia en sus emociones y en el recuerdo, percibiendo por primera vez la unidad del universo del que forma parte. Escribe Lanseros:

[...] La calle entera
es un revoloteo de pies apresurados
un murmullo de adioses asentándose
en el eco lejano de la tarde.

Una mujer observa con dos ojos de niebla.

La tarde bulliciosa va tomando la forma
de un sueño por cumplir.
Ella piensa: *las sombras de los árboles
se parecen a los versos de Whitman
porque siguen creciendo eternamente.*

Nunca ha tenido dioses,
no ha sentido
ese amargo deleite de la confianza ciega
ni la necesidad de una certeza
a cambio de su alma.
Hasta este mismo instante [...]
Y de pronto un latido
íntimamente puro
le desvela una noche más escuálida
en medio de una tierra más desnuda [...]

Justo entonces comprende
la razón de Walt Whitman.
Y comienza a creer
en ese dios magnánimo y pagano
que está vivo en sus pies,
en sus axilas, en la hierba mojada,
en cada ocaso claro como una madre encinta,
en sus ingles de barro
y en el recuerdo vivo de todo lo que ha amado¹⁶³⁶.

José Manuel Goñi, eds., *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Valencia, Calambur, 2020, pp. 109-123).

¹⁶³⁶ Raquel LANSEROS, *Los ojos de niebla*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., pp. 92-93.

Lanseros censura el individualismo de la sociedad contemporánea, que, concentrada más en el presente que en el pasado¹⁶³⁷, avanza “girando eternamente en círculos concéntricos”¹⁶³⁸ hacia la deshumanización. Las ciudades pierden su papel agregativo y se convierten en espacios polvorientos y vacíos, poblados por una muchedumbre egoísta que se aleja del “latido” de la vida¹⁶³⁹. En “El hombre que espera” de *Leyendas del promontorio*, se describe a un sujeto en una cafetería que “está solo, cansado, / sentado entre una multitud ajena / que lo mira sin verlo”¹⁶⁴⁰. En “Un hombre cree identificar un objeto volante no identificado”, de *Los ojos de la niebla*, la metrópolis se representa como “un inmenso estanque azul / poblada de habitantes lentos y silenciosos / que no quieren saber, / que no comprenden más que el argumento / de las cosas tangibles”¹⁶⁴¹. En “2059”, de *Croniria*, la autora se imagina el futuro y escribe:

He imaginado siempre el día de mi muerte. [...]

Dos mil cincuenta y nueve.
Las flores nacen con la mitad de pétalos
ejércitos de zombis ocupan las aceras.
Los viejos somos muchos
somos tantos
que nuestro peso arquea la palabra futuro.
Cuentan que olemos mal, que somos egoístas
que abrazamos
con la presión exacta de un grillete.

Estoy sola en el cuarto.
Tengo ojos sepultados y movimientos lentos
como una tarde fría de domingo.
Dientes muy blancos adornan a estos hombres.
No sonríen ni amenazan: son estatuas.
Aprisionan mis húmeros quebradizos de anciana.
No va a doler, tranquila.
Igual que un animal acorralado
muerdo el aire, me opongo, forcejeo,
grito mil veces el nombre de mi madre.
Mi resistencia choca contra un silencio higiénico.
Hay excesiva luz y una jeringa llena.

¹⁶³⁷ Raquel LANSEEROS, *Diario de un destello*, en *ivi*, p. 71.

¹⁶³⁸ Raquel LANSEEROS, *Leyendas del promontorio*, en *ivi*, cit., p. 21.

¹⁶³⁹ *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

¹⁶⁴¹ Raquel LANSEEROS, *Los ojos de la niebla*, en *ivi*, p. 102.

Tenéis suerte, –mi extenuación aúlla–,
si estuviera mi madre
jamás permitiría que me hicierais esto¹⁶⁴².

La voz poética es la de una joven mujer que teme tanto el paso del tiempo y la muerte como el deterioro social cada vez más evidente. En pocos versos se abordan temas como: el problema de la tasa de natalidad, demasiado baja en España¹⁶⁴³; la pérdida de sensibilidad en un mundo basado exclusivamente en las leyes del mercado, donde los que ya no son productivos se convierten en un obstáculo que conviene eliminar; la barbarie humana en el plano ecológico y relacional. Esta última cuestión se plantea de forma más explícita en “Locus amoenus”, de *Diario de un destello*, texto en el que la escritora condena la estupidez y la despreocupación del ser humano que, al destruir el ecosistema, provoca su propia extinción. El lugar edénico caracterizado por la naturaleza virgen ya no existe; en la postmodernidad ha sido sustituido por no-lugares, es decir, espacios que, sin historia ni identidad, no favorecen las relaciones sociales¹⁶⁴⁴:

La Tierra está llorando.
Nuestro salón de estar es un enfermo crónico.

Ahora,
cuando el futuro tiene dentadura de asfalto
el locus amoenus de césped terciopelo
es un moderno centro multiusos
que contiene –amén de otras *facilities*–
varias boutiques de moda primavera,
restaurantes, gimnasios, salones de belleza,
visite los famosos multicines Arcadia,
podrá usted compartir palomitas
en el mismo lugar donde se amaron
bucólicos pastores de mirada extasiada.

La Tierra está llorando.
Nuestro cuarto de estar es un enfermo crónico [...].

¹⁶⁴² Raquel LANSEROS, *Croniría*, en *ivi*, pp. 133-134.

¹⁶⁴³ Consúltense las siguientes páginas web: Instituto Nacional de Estadística (INE), <https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736177007&menu=ultiDatos&idp=1254735573002> [10/05/2021]; EUSTAT, *Tasa de natalidad en la UE 28 (por 1000 hab.) 2009-2019*, datos publicados el 10 de diciembre de 2020, en línea, <https://www.eustat.eus/elementos/ele0009900/tasa-de-natalidad-en-la-ue-28-por-1000-hab/tbl0009916_c.html> [07/05/2021].

¹⁶⁴⁴ Marc AUGÉ, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad (Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la Surmodernité* [1992]), trad. de Margherita Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000, p. 83.

Por suerte
ayer salieron a la calle unos pocos
armados de coraje para intentar curarla.

Los disolvieron los antidisturbios¹⁶⁴⁵.

En estos últimos versos queda muy clara la visión desengañada de la autora, que, aunque observa el presente desde la perspectiva del vaso medio vacío y ha perdido la esperanza en la humanidad, nunca se conforma con el sistema. Robando la expresión “Calma aparente” a Antonio Jiménez Millán¹⁶⁴⁶, en “Invocación”, de *Diario de un destello*, Lanseros escribe:

Que no crezca jamás en mis entrañas
esa calma aparente llamada escepticismo.
Huya yo del resabio,
del cinismo
de la imparcialidad de hombros encogidos.
Crea yo siempre en la vida [...]
Engañenme los cantos de sirenas, [...]
Huya yo del realismo encorsetado.
Consérvense en mis labios las canciones,
muchas y muy ruidosas y con muchos acordes.

Por si vinieran tiempos de silencio¹⁶⁴⁷.

En los primeros libros, para la poeta no hay vías de escape en el mundo real, la única posibilidad de salvación reside en el recuerdo y en la imaginación. El amor en todas sus formas se presenta como una emoción positiva, aunque insuficiente. La escritora reconoce que los vínculos generan una sensación de libertad¹⁶⁴⁸ y nos llevan a descubrir

¹⁶⁴⁵ Raquel LANSEEROS, *Diario de un destello*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 39.

¹⁶⁴⁶ En la segunda sección del libro *Inventario del desorden*, titulada “Calma aparente”, Antonio Jiménez Millán critica a los que se escapan de sí mismos y encuentran amparo en el “tiempo ilegible de los sueños”. Para el poeta, el ser humano postmoderno, demasiado concentrado en futilidades, se olvida de su verdadera esencia y se esconde en un universo paralelo donde la tranquilidad es ilusoria. A pesar de sus intentos de evadirse de la realidad, no lo consigue; está sometido al paso del tiempo y al desarrollo de los acontecimientos sin poder mejorar su condición terrenal: somos “figuras inmóviles o cambiantes, regidas por su ley. / Y, sin poder llegar al otro lado del espejo, compartimos un teatro de sombras” (Antonio, JIMÉNEZ MILLÁN, *Inventario del desorden*, Madrid, Visor, 2003, pp. 17; 21).

¹⁶⁴⁷ Raquel LANSEEROS, *Diario de un destello*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 44.

¹⁶⁴⁸ En “Royan, le quatorze juillet”, Lanseros recuerda un momento de felicidad con el amado en Francia y escribe: “[...] *Je t'aime* aterrizó esa noche en mi vida. / Puedo rememorar / aquel sabor vehemente de fonemas / latiéndome en los labios. [...] Nunca me había sentido / tan libre como cuando te besé / en el mismo momento en que dos siglos antes / la esperanza tomara la Bastilla. // ¿La volveremos a tomar

las múltiples facetas de nuestra identidad¹⁶⁴⁹; sin embargo, en la mayoría de sus composiciones se centra en la efimeridad del sentimiento y en la sensación de tristeza y vacío que se siente cuando se queda uno solo. En “Melancolía”, de *Leyendas en el promontorio*, el yo poético recuerda con nostalgia un amor “que no pudo haber sido / y por tanto no fue”¹⁶⁵⁰; en “Los barcos que me miran con tus ojos”, de *Diario de un destello*, la inestabilidad del sentimiento se representa a través de la metáfora de las naves que nunca encuentran un lugar para atracar definitivamente¹⁶⁵¹; en la sección “Alrededor de la hoguera”, del mismo libro, la voz lírica reflexiona sobre el concepto de ‘distancia’, tema retomado en *Los ojos de la niebla*, donde aparecen múltiples personajes heridos¹⁶⁵² y la pasión queda únicamente en la dimensión del recuerdo¹⁶⁵³. En *Croniria*, Lanseros sigue dedicando poemas a amores imposibles: en “Boceto de sombras” el yo poético llora en una “cama vacía”¹⁶⁵⁴, y “Amor contracorriente” describe “dos cuerpos que se quieren melancólicamente” y se despiden: “algunas veces el amor se bifurca / para ocupar dos cauces diferentes / que arrastran hacia el mar la misma agua”¹⁶⁵⁵.

Como se observa en “Lord Otori Shigeeru”, la pasión puede llegar a su plenitud exclusivamente en el mundo de la literatura. El yo poético se materializa en una mujer, quien cierra los ojos y se deja llevar por su imaginación:

[...] La lluvia cae azul sobre las fábricas. A lo lejos
 las autopistas aúllan su impaciencia
 en un mar de bocinas.

nosotros / antes de que pasen doscientos años más?” (Raquel LANSEROS, *Leyendas del promontorio*, en *ivi*, p. 23).

¹⁶⁴⁹ En “Doña Juana”, la autora describe a una mujer que, aunque haya sido herida, nunca deja de creer en el sentimiento amoroso: “El amor toma formas caprichosas. / Algunas veces el amor es lluvia / [...] El amor como un viaje a lo desconocido, a lo más inquietante de nuestra propia esencia, / es un viaje de ida. // Eso Juana lo sabe. [...] No le importa reptar a trozos el camino / a cambio de sentir como muy pocos / la libertad auténtica. // Por eso, Juana hace llorar y también llora / lágrimas plateadas que suenan con delfines. // Es capaz de apostar todo su reino / por un segundo de ojos infinitos / [...] Dulce refugio contra la tormenta, / en el cuerpo de un hombre ama a todos los hombres. // Al final del camino, está segura / de que ha ganado siempre / las cosas que ha perdido. / Cada versión distinta de sí misma / que otras manos le han ido regalando / es una muestra de todas las vidas / que a Juana le han cabido en una vida” (Raquel LANSEROS, *Diario de un destello*, en *ivi*, pp. 49-50).

¹⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 22.

¹⁶⁵¹ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁶⁵² Entre otros, recordamos la mujer que aprende que “el amor es un río con cataratas propias” y cuya alma dibuja “cicatrices sobre viejas heridas”; la chica que descubre que el amante está casado; la señora “sola al lado de la vía” que en una “tarde enferma” llora mirando un tren alejarse. (Raquel LANSEROS, *Los ojos de la niebla*, en *ivi*, pp.78-84).

¹⁶⁵³ *Ivi*, p. 98.

¹⁶⁵⁴ Raquel LANSEROS, *Croniria*, en *ivi*, p. 141.

¹⁶⁵⁵ *Ivi*, pp. 153-154.

Si cierro los ojos, puedo sentir el agua
filtrándose despacio sobre el cielo de Hagi.
Las gotas se remansan en su nombre,
decoloran la tinta.
El envés de mi mano acude ahora en tu ayuda. [...]
No soy hija del sable ni de la madera,
no conozco su tierra,
pero Matsuo Basho dice
que si rozo tus labios esta noche
tal vez los siglos puedan deshacerse
en agua y en papel.¹⁶⁵⁶

La lluvia, por un lado, aleja a la mujer de la realidad de las “autopistas que aúllan su impaciencia” y la conecta con el mundo fantástico del protagonista de las novelas de Lian Hearn, produciendo en la mente del lector la sensación de la técnica de la disolvencia encadenada, muy empleada en los dibujos animados orientales¹⁶⁵⁷; por otro, refuerza la sensación de tranquilidad que percibe el yo lírico mientras lee y simboliza la fusión con Lord Otori¹⁶⁵⁸.

Además de reflexionar sobre la ausencia del sentimiento amoroso, Lanseros describe otro tipo de pérdida: la de su abuelo, fallecido a principio de los años noventa¹⁶⁵⁹. En “Caraballeda”, de *Diario de un destello*, la poeta rememora con una voz adolescente el vacío insuperable amplificado por el ambiente festivo a su alrededor¹⁶⁶⁰; y en “La mujer que reza”, de *Los ojos de la niebla*, representa con conmoción el sufrimiento de su abuela mientras arregla la tumba del marido:

La anciana ha colocado
las flores sobre el borde del camino. [...]
Recuerdo los cerezos lamiendo mansamente

¹⁶⁵⁶ Raquel LANSEOS, *Diario de un destello*, en *ivi*, pp. 47-48.

¹⁶⁵⁷ Se trata de una técnica empleada sobre todo en el cine para pasar de una escena a otra que consiste en la superposición de las imágenes y sucesiva disolvencia de la primera en la segunda. (Cfr. Joan MARIMÓN, *El montaje cinematográfico del guion a la pantalla*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2014, p. 197).

¹⁶⁵⁸ Raquel LANSEOS, *Diario de un destello*, en *Id.*, *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., pp. 47-48.

¹⁶⁵⁹ Nieves GARCÍA PRADOS, *op. cit.*, p. 383.

¹⁶⁶⁰ Escribe Lanseros: “Hoy es fiesta dicen los que pasan. / Son veinticuatro horas de miel entre los dientes. // Bailan entre los juncos. / Los miro. / A todos ellos. / Tienen risas de plata y de romero. / En cambio yo no tengo / más que mis pobres pérdidas / y una nostalgia inmensa como un pez en un charco. // En el armario espera tu vestido de fiesta / –es la voz de mi madre / resonando en la tarde–. / Mi vestido de fiesta. Ya casi no me acuerdo. / Tenía el color brillante de las celebraciones / a tumba abierta, puras / sin dobles pensamientos. // La fiesta de mi pueblo me arrastra a un precipicio / donde mi cara es tersa / y mi abuelo no ha muerto (Raquel LANSEOS, *Diario de un destello*, en *Id.*, *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida [2005-2016]*, cit., p. 38).

la piedra ahogada en líquenes
de las tapias cansadas. [...]

Parsimoniosamente va arrancando
con una fuerza inusual para sus años
las malas hierbas, los matojos silvestres
que salpican de olvido la pobre sepultura. [...]

De pie contra la luz agonizante
yo la sigo observando
acariciar despacio la tumba desvalida.

El tiempo desmayado no es más que una advertencia¹⁶⁶¹.

En la segunda etapa, el tópico del *tempus fugit* es central y aparece por primera vez acompañado por el *carpe diem*. En 2016 fallece la abuela de Lanseros¹⁶⁶², quien, como se observa en los versos siguientes, en *Las pequeñas espinas son pequeñas* y en *Matria*, demuestra haber aprendido a aceptar la naturaleza terrenal del ser humano y a mirar el mundo de manera más positiva. En “Fría como el dolor”, la autora cuenta con una voz madura el último adiós a su abuela¹⁶⁶³ y, como afirma Díaz de Castro, propone “un razonamiento existencial que se resume en ‘Potencialidad y biografía’ como ‘las cenizas que, para consolarnos, llamamos biografía’”¹⁶⁶⁴. En “Compatriota de los robles”, recuerda al abuelo y escribe el verso que da título a su penúltimo libro y a partir del cual es evidente su cambio de actitud:

[...] Duele el dolor, decías, pero si uno es valiente,
las pequeñas espinas son pequeñas.
Tenías razón. La vida
con su prohibido-el-paso y sus pasen-y-vean
es hermosa como una novia al alba.

Pienso en tus ojos largos, en todo lo que vieron [...] pienso en tus días de lumbre. Necesito que sepas que no olvido la alcoba de tu silencio abierto.
En ella yo reposo.
En ella vivo¹⁶⁶⁵.

¹⁶⁶¹ Raquel LANSEOS, *Los ojos de la niebla*, en *ivi*, cit., pp. 79-80.

¹⁶⁶² Consúltese la página web: <<https://www.infoesquelas.com/leon/esquelas/leon/dona-julia-ramos-romero/18443>> [05/05/2021].

¹⁶⁶³ Raquel LANSEOS, *Los ojos de la niebla*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 76.

¹⁶⁶⁴ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “El Mapa de la memoria”, *Mercurio. Cultura desorbitada*, n. 209, marzo 2019, p. 33.

¹⁶⁶⁵ Raquel LANSEOS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., pp. 184-185.

8.4. LA SEGUNDA ETAPA: LAS PEQUEÑAS ESPINAS SON PEQUEÑAS Y MATRIA

En los últimos libros, Lanseros ahonda en su intimidad y, a través de una voz poética vitalista consciente de que no hay verdades absolutas¹⁶⁶⁶, observa el mundo en su conjunto, deteniéndose en sus matices y no solo en los aspectos negativos de la contemporaneidad. Como se observa en “Himno a la claridad”, de *Las pequeñas espinas son pequeñas*, por primera vez el yo poético deja de sufrir y es feliz con su existencia a pesar de que no es perfecta:

[...] A cambio de mi vida nada acepto,
aunque sepa –muy mal que me pese–
que no siempre es el justo el encumbrado.
La luz es un oficio fugitivo
impenitente en su aversión al óxido.

Aun así, yo me aferro a esta urdimbre,
a esta pila de huesos que me suman,
a este rayo en proceso, presentido
en su persecución de lo inefable. [...]

Que nada nos detenga. La llamada
del infinito debe obedecerse.
Soberana inquietud que nos animas,
enséñanos a merecer el néctar
de estos días que nos tocan. Muéstranos
un modo de luchar contra el vacío
de este dulce interludio. Que la fe
en la alegría posible no abandone
ni la razón despierta ni el recuerdo.

Sé que tengo sentido porque vivo,
y sé que no hay dolor ni menoscabo
que puedan inmolar esta fortuna
de ser en el presente, de existir,
de sentirme el orfebre del instante.

Yo soy mi propio riesgo. Doy por cierta
la sed de infinitud que me espolea.
Ante el placer de respirar me postro.

No hay verdad más profunda que la vida¹⁶⁶⁷.

¹⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 177.

¹⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 240.

De acuerdo con José Cabrera Martos, entendemos que “Lanseros conjuga y actualiza lo himnico romántico y lo lumínico ilustrado, con sus luces y sombras, más allá de la tradición rupturista en una síntesis proteica”¹⁶⁶⁸. El investigador considera “Himnos a la claridad” como una revisión postmoderna de *Himnos a la noche* de Novalis, donde la poeta no sitúa al ser humano fuera del universo de la luz como el escritor alemán, sino que “lo incluye en el reino de este mundo como única posibilidad posible, como razón vital”. Lanseros recupera el concepto machadiano de poesía “como palabra en el tiempo”¹⁶⁶⁹: a través de su obra, desea llegar a lo “inefable”, es decir, a la plena compenetración con lo creado en un ritmo circular nietzscheano¹⁶⁷⁰ que supere el opresivo lapso lineal hawkinsiano¹⁶⁷¹:

Las sociedades místicas se postran desde siempre ante sus sacerdotes.

A su vez, es punto menos que imposible que éstos no recelen de la palabra escrita.

Grabar la realidad en piedra, en papiro o en lencería de cuero se le antoja al poder una amenaza.

La razón es sencilla:

la escritura eterniza el instante,
ofreciéndolo intacto a los siglos venideros.

Los vestigios escritos abren paso a la Historia.

La Historia significa el comienzo del tiempo.

No un tiempo desasido y mitológico, sino un tiempo lineal.

Un vector unidireccional constante, hawkinsiano,
que transforma la vida en algo irreversible.

Si la vida es fugaz y cada instante es único,
el individuo adquiere trascendencia.

El antropocentrismo se presenta al banquete.

Trae a la libertad de compañera.

La corriente social de pensamiento

¹⁶⁶⁸ José CABRERA MARTOS, “Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario en *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros (con-claves a la agudeza y croquis del arte de ingenio)”, *Sociocriticism*, vol. XXXIII, n. 1-2, 2018, p. 283.

¹⁶⁶⁹ Nieves GARCÍA PRADOS, *op. cit.*, p. 377.

¹⁶⁷⁰ Javier Acosta Escareño demuestra que el concepto nietzscheano de “eterno retorno” está influenciado por el “hoy eterno” de la obra *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. Para más información sobre la visión de los dos filósofos acerca del mundo como un eterno devenir y repetición de los mismos acontecimientos, pensamientos y sentimientos, consúltese: Javier ACOSTA ESCAREÑO, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007, en-línea, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/7763/>> [05/05/2021].

¹⁶⁷¹ Como señala Nieves García Prados, en su *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Stephen Hawking demuestra que “al no ser que el universo llegue a un grado de elasticidad tal que se vuelva a contraer”, el tiempo se desarrolla de forma lineal (*op. cit.*, p. 379).

penaliza el abuso al ciudadano anónimo
en pro de un hipotético bien del colectivo

escribir es llorar nos gritó Larra.
La muerte –roja y vasta– fue su último artículo¹⁶⁷².

Para evitar su subversión, por un lado, el poder promueve el concepto de “Historia” apelando a la egolatría del hombre que se conforma con el momento confundiendo erróneamente con la eternidad; por otro, mantiene a la sociedad unida en la ignorancia oponiéndose a quienes, con sus obras, intentan concienciar a los demás. La crítica al sistema se refuerza en los últimos versos con la cita de Mariano José de Larra, que, en su artículo “Horas de invierno”, representa “la soledad del escritor como figura, y la suya personal, en la República Literaria [española] del momento”¹⁶⁷³ y celebra la literatura comprometida como arma inmortal para mejorar el mundo:

Escribir y crear en el centro de la civilización y de la publicidad, como Hugo y Lherminier, es escribir. Porque la palabra escrita necesita retumbar, y como la piedra lanzada en medio del estanque, quiere llegar repetida de onda en onda hasta el confín de la superficie; necesita irradiarse, como la luz, del centro a la circunferencia. Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad; digno y noble fin de la palabra del hombre, que es dicha para ser oída. Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, son los círculos literarios, son los corrillos noticieros de la Puerta del Sol, son las mesas de los cafés, son las divisiones expedicionarias, son las pandillas de Gómez, son los que despojan, o son los despojados? [...] ¹⁶⁷⁴.

Lanseros coincide con las palabras del autor madrileño; a su juicio, el poeta es el principal testigo de la realidad¹⁶⁷⁵ que, recreando otro mundo posible, lejos del

¹⁶⁷² Raquel LANSEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 216.

¹⁶⁷³ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, “Proyecto literario y oficio de escritor en Larra”, en Id., J.M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades, eds., *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, p. 23.

¹⁶⁷⁴ Mariano José DE LARRA, “Horas de invierno”, *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n. 420, domingo 25 de diciembre de 1836, Madrid, en línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/horas-de-invierno--0/html/ff84291a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [06/05/2021].

¹⁶⁷⁵ En “Al calor de un ángel”, después de citar a García Lorca, Rilke, Pizarnik y Whitman, es decir, a autores que, como demuestra Cabrera Martos (*op. cit.*, p. 272), se presentan como poetas-videntes, el yo lírico de Lanseros afirma: “Sigo aquí. Mi papel / de testigo me sigue complaciendo” (Raquel LANSEROS,

utilitarismo y de la trivialidad postmodernos, eterniza los valores perdidos: en primer lugar, la importancia de crear vínculos¹⁶⁷⁶ con los demás.

El deseo de trascender a la “Historia”¹⁶⁷⁷ se observa también en “Promesas que cumplir”, donde se invita al lector a gritar que el tiempo no existe y “todo vuelve a empezar”¹⁶⁷⁸; en “El burlón mirar de las estrella”, donde Lanseros cita a Nietzsche¹⁶⁷⁹ y espera vivir para siempre en el eterno retorno¹⁶⁸⁰; y en “Cielo arriba”, donde el yo lírico se imagina hallarse en una dimensión en la que “la rueda del mundo gira y gira / y va cambiando fuerza por cansancio / pero el encantamiento no termina / y uno se siente vivo porque sabe / que todo está en primicia eternamente”¹⁶⁸¹. Además, en “La eternidad se llama Buenos Aires”, la voz poética se triplica. En la primera parte de la composición, el yo habla con su *alter ego* veinte años más joven y lo tranquiliza frente a las dificultades de la vida: “¿Me dejas que te seque yo las lágrimas? / Acaso no te dejen ver las constelaciones / que el destino ha elegido para ti [...] Vencerás y también serás vencida, / probarás el jazmín y la cicuta, / y al cabo tú serás quien hoy te habla, / distinta pero igual, te lo prometo”¹⁶⁸². En los últimos versos, las mujeres piensan en su futuro y la voz poética afirma que serán iguales a una tercera señora “de sienes plateadas, / derramando las tres las mismas lágrimas, / sonriendo con la misma desmesura, / en tiempos diferentes, en respuesta / a tres hombres distintos pero iguales”¹⁶⁸³. Aunque el tiempo pasa, el amor permanece: la ausencia de la primera etapa de la trayectoria creativa de Lanseros se convierte en presencia.

En *Las pequeñas espinas son pequeñas* y en *Matria*, la voz poética disfruta de momentos de placer y celebra el sentimiento que se presenta como “eternidad de creación y superación de la muerte a través de los ciclos naturales de renovación, evolución y permanencia genética, reivindicado como uno de los elementos intrínsecos a la naturaleza

Las pequeñas espinas son pequeñas, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida [2005-2016]*, cit., p. 213).

¹⁶⁷⁶ Raquel LANSEEROS, *Matria*, cit., p. 37.

¹⁶⁷⁷ Raquel LANSEEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 216.

¹⁶⁷⁸ Raquel LANSEEROS, *Matria*, cit., p. 84.

¹⁶⁷⁹ José CABRERA MARTOS, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶⁸⁰ Raquel LANSEEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 215.

¹⁶⁸¹ Raquel LANSEEROS, *Matria*, cit., p. 12.

¹⁶⁸² Raquel LANSEEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 182.

¹⁶⁸³ *Ivi*, p. 183.

humana”¹⁶⁸⁴. En “Hacia la luz”, el yo lírico busca su media naranja y afirma: “mira cómo te busco / en esta momentánea eternidad. / Quiero guardar el hoy como se guarda / un templo piedra a piedra. / No me importa esperar: soy la creación. / No me importa luchar: soy la creadora. / Cuando te encuentre morirá la muerte”¹⁶⁸⁵. En “Campos de plumas” se describe la pureza de los enamorados que, cuando se encuentran, se sienten inmortales y vuelven a una condición primordial que los aleja de los males del mundo¹⁶⁸⁶. En “Liquid days and wondering night”, poema escrito en inglés, se aborda el tema de la paridad de género y se describe la unión entre los amantes, que, como si estuvieran hechos de sustancia líquida, se complementan en un tiempo circular:

I am the sight, you are the breathing
neither of us comes beforehand.
Follow the tune into a bird's flight
dance to the smoothness of the day.
There is no end, there is no beginning.
Bodies are liquid. So is tonight¹⁶⁸⁷.

Finalmente, en *Matria*, Lanseros representa un nuevo tipo de sentimiento: el amor de la madre hacia su hijo. La poeta escribe este libro cuando está embarazada, acontecimiento que la lleva a explorar aún más “el enigma de la vida”¹⁶⁸⁸. En el poema “Todo corazón” culmina el intimismo; la autora describe de forma conmovedora la sensación de tener en su vientre un ser que crece, muestra las incertidumbres de una madre primeriza que teme por el futuro de su bebé y con el que espera crear una relación indisoluble:

Laten dentro de mí dos corazones.
Uno lleva conmigo cuántos años
desde que el sí y la sangre
supieron inscribirme en el azar.
El otro es breve y frágil
apenas perceptible
aún cuenta por semanas su presente.

¹⁶⁸⁴ José CABRERA MARTOS, *op.cit.*, p. 263.

¹⁶⁸⁵ Raquel LANSEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 186.

¹⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 190.

¹⁶⁸⁷ “Soy el suspiro y tú el aliento / ninguno de los dos es anterior. / Sigue el acorde del vuelo de un ave / baila con la sutileza del día. / No hay final, no hay principio. / Son líquidos los cuerpos. Y esta noche también” (Raquel LANSEROS, *Matria*, cit., trad. de Id., p. 31).

¹⁶⁸⁸ Carmen MEDINA PUERTA, “El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero”, cit., p. 196.

Uno conoce el mundo con sus labios de barro
y a él consagra si puede
el sentido que encuentra
las veces que lo encuentra.
Está hecho de memoria, vibración, gemido.
Sabe que ha visto ya
la mitad de las cosas que quizá llegue a ver.

El otro es un proyecto de espesura
el alba que despunta perfecta como un blanco
una ocasión ganada
cercana aunque esté lejos
un ensayo de eternidad mortal
si el hilo de la vida no se rasga
los dos continuarán dados por ciertos
tendrán mañana y proa
latirán y algún día en su desvelo
dejarán de latir
no a la vez
el uno ante que el otro
es decir
el mío antes que el tuyo
si es que la suerte obra con diligencia.

Entonces no podrás volver atrás
como yo no he podido.
Es hora de que entiendas que vivir es también estar a la
deriva.

Ojalá encuentres una
entre tantas razones
una
para quererme.

Ojalá en algún sitio
acá o allá, no importa
vuelvan a acompasarse
los corazones que latieron juntos
dentro de un mismo cuerpo¹⁶⁸⁹.

Para Lanseros, la vida es un regalo extraordinario y al mismo tiempo contradictorio desde el principio. Después de nacer, el ser humano conoce la crueldad del paso del tiempo que le acompaña durante toda su vida: los dos corazones se separan y aprenden a tejer otro tipo de relación, que John Bowlby define con el término “apego”¹⁶⁹⁰ y que se

¹⁶⁸⁹ Raquel LANSEEROS, *Matria*, cit., pp. 47-48.

¹⁶⁹⁰ Se trata de una relación simbiótica de dos cuerpos separados. Según Bowlby, “durante los primeros meses de vida, un lactante va aprendiendo a diferenciar una determinada figura, por lo general la de su

basa en el disfrute del momento y su evocación posterior. En esta última parte de su trayectoria, la poeta desarrolla la meditación sobre el pasado elaborada en los libros anteriores, retomando el concepto de eterno presente. La memoria ya no se considera exclusivamente como una oportunidad colectiva para pensar sobre los errores cometidos o como un conjunto traumático de acontecimientos que nos hace sufrir, sino que es un refugio de la realidad que nos rodea en un lugar eterno e idílico, donde nadie muere y solo ocurren cosas buenas. La capacidad de recordar desencadena procesos emocionales que nos mantienen vivos en un mundo deshumanizado y poblado de monstruos¹⁶⁹¹ que causan su destrucción¹⁶⁹². La autora se opone al concepto de “Ars Oblivionalis” de Umberto Eco¹⁶⁹³, es decir, un conjunto de técnicas para estimular el olvido, y escribe:

madre, y va desarrollando una intensa tendencia a estar en su compañía” que progresa a lo largo de los años. El vínculo determina la identidad y los comportamientos del niño, y su ausencia puede causar patologías psiquiátricas (John BOWLBY, *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida* [*The making and breaking of affectional bonds*, 1979] trad. de Alfredo Guera Miralles, prólogo de Félix López Sánchez, Madrid, Ediciones Morata, 1986, pp. 64-94).

¹⁶⁹¹ Cabrera Martos (*op. cit.*, p. 279) subraya que, a lo largo de *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Lanseros dedica poemas a figuras monstruosas como Drácula, Lucy y Asterión. Además de ser “productos del ser humano, ya desde la moral más acérrima, ya desde la ciencia más prometeicamente romántica – correlato del zombi moderno” y de simbolizar el anhelo de eternidad de la autora (*Ibidem*), a nuestro juicio representan también la deshumanización y el individualismo contemporáneos. En “Vieja casona Arriaga-Salamanca”, la poeta actualiza el mito de Teseo y el minotauro, se centra en la tristeza, el egoísmo y la soledad de los personajes y escribe: “nadie regresa indemne de un laberinto estéril / que fagocita a sus propios redentores. [...] / El monstruo no está solo, él es la soledad / ni está vencido, sólo huye de la guerra.” (Raquel LANSEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en *Id.*, *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, pp. 210-211). En “Canción de ultratumba”, la voz poética es la de una de las víctimas de Drácula, que reflexiona sobre su nuevo estado deshumanizado y arremete contra la sociedad: “Mi nombre es Lucy Westenra. Ya no soy de los vuestros. / O acaso lo estoy siendo ahora más que nunca. / Quizá por eso el pánico, el temblor, la repulsa / vuestro afán de borrar mi huella ensangrentada. // Pero tened presente la verdad dolorosa: / no bastará mi muerte para acallar al monstruo. / Su latido es tan vuestro como mío” (*ivi*, p. 228-229).

¹⁶⁹² Lanseros desarrolla la crítica ecológica presente en los primeros libros. En “Los lobos de Valparaíso”, de *Las pequeñas espinas son pequeñas*, introduce el tema de la extinción de los lobos provocada por los hombres (*ivi*, p. 235); en “La cuesta de las luciérnagas”, de *Matria*, reflexiona sobre la desaparición de las noctilucas y escribe: “¿dónde están estas hadas voladoras? / quién destruyó los faros que nos cobijaban? // yo las vi y mi hermana las vio y mis padres las vieron / y mis abuelos, sus padres, los padres de sus padres / mi hijo será el primer desheredado / el forzoso habitante / de un mundo sin luciérnagas” (*cit.*, p. 19); en “Desmontando el antropocentrismo”, cuyo título es significativo, Lanseros condena el egocentrismo de nuestra especie y presenta de forma irónica el punto de vista de la naturaleza, que, “si hay que escoger” entre las personas y otros seres, “prefiere / la fuerza / el entusiasmo / el empuje sin desvanecimiento. / Ama los seres vivos dispuestos a luchar / para seguir estándolo” (*ivi*, p. 59).

¹⁶⁹³ Umberto ECO, “Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un’Ars oblivionalis”, *cit.*, pp. 40-53.

ARS OBLIVIONALIS

Una de las asignaturas más interesantes era el *Ars Obivionalis*, el arte de olvidar como opuesto a las artes mnemotécnicas. Teníamos que decidir si ese arte debía clasificarse en el Departamento de Adynata o en el Deptamento de Oxymoronica. Esa incertidumbre como veremos, no carece de importancia.

Umberto Eco

Esa primera vez que me enfrenté al olvido
no supe comprender ni la hiel ni los huesos.

Por esquivar el peso de las horas
simulé amancebarme con la angustia.
En territorio de escasez anduve,
diáfanos –en el fondo– como escuelas.

Al fin, una mañana me pareció intuir
la rueda cosmogónica del ánimo.

Aunque poco aprovecha la veteranía:
si de olvidar se trata
conocer la estructura merma muy poco el duelo¹⁶⁹⁴.

Lanseros cierra su trayectoria hasta el momento con un canto a la vida y a la esperanza de llegar a una existencia mejor a través de un proceso de rehumanización de nuestra especie y de rehabilitación de los tres tiempos sin aferrarse exclusivamente al presente: “Ya no estamos a tiempo de tener un pasado glorioso. / Pero todo el futuro seguirá agonizando / hasta que no sea suyo lo que le pertenece”¹⁶⁹⁵. La poeta envía un último mensaje de paz y fraternidad mediante la imagen del ombligo; esta parte del cuerpo nos recuerda que, para progresar, hace falta volver a nuestros orígenes y abandonar el individualismo:

Mira este brote esférico
en su inmóvil modestia
presidiendo el mismo corazón del mundo.

En el centro se yergue, imperecedero
desafiando cualquier egolatría. [...]

Aquí sigues al frente, Recordándonos

¹⁶⁹⁴ Raquel LANSEROS, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, en Id., *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*, cit., p. 234.

¹⁶⁹⁵ Raquel LANSEROS, *Matria*, cit., p. 17.

la pertenencia al todo
desoyendo el sonrisete estéril
que domina el presente:
me he hecho a mí mismo
soy autosuficiente
a self-made man or woman
yo me basto y me sobro
no debo nada a nadie

y tu sola existencia
pequeña cicatriz originaria
basta para desmentir tanta soberbia.¹⁶⁹⁶

Solo cuando cerramos el poemario comprendemos el verdadero significado del título: *Matria* es una dimensión olvidada con la que Lanseros nos invita a reconectar, es “de todos, para el bien de todos e integrada por todos”¹⁶⁹⁷. Se trata de un lugar existencial donde desaparecen los confines y se genera el vínculo: en una visión feminista, se opone al concepto de “patria” y a sus implicaciones sociopolíticas. *Matria* es sinónimo de “vida”, es el principio que “no puede excluir a nadie, porque de hacerlo se excluye ella misma en su totalidad”¹⁶⁹⁸.

¹⁶⁹⁶ *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁶⁹⁷ Ileana FUENTES-PÉREZ, “De Patria a Matria”, *CSA Occasional Paper Series*, vol. 2, n. 10, 1997, p. 6.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*.

CONCLUSIONES

Como ha tratado de demostrarse a lo largo del presente trabajo, aun caracterizándose los seis autores estudiados por voces diferentes, presentan muchos puntos en común que nos llevan a pensar que, si a nivel estilístico se observa una fragmentación del panorama poético contemporáneo, desde el punto de vista temático e intencional hay una convergencia cada vez más evidente. La crítica de los aspectos negativos de nuestro tiempo se intensifica a medida que avanza el capitalismo en España y los escritores depositan en el lector su esperanza en un futuro mejor. De acuerdo con Umberto Eco, quien retoma los estudios de Wolfgang Iser¹⁶⁹⁹, los poetas consideran el texto como una “máquina pigra” que le pide al receptor que participe en la formación de su significado activando los conocimientos que posee en su enciclopedia¹⁷⁰⁰. Esa cooperación entre autor, texto y lector es imprescindible para la existencia del discurso lírico, que, según Yuri Lotman, es un “sistema de modelización secundario” de gran complejidad que comunica al receptor una información inaccesible a través de un sistema lingüístico primario como el de la lengua natural cotidiana¹⁷⁰¹.

El texto poético se basa en la máxima del *ornatus*¹⁷⁰² y, a través de un “esquema de combinación de elementos lingüísticos o de sentido que provocan un efecto estético y persuasivo en el receptor”¹⁷⁰³, induce en el destinatario una serie ilimitada y progresiva de preguntas que lo guían a lo largo de un proceso reflexivo interior para la búsqueda y, al mismo tiempo, para la creación de significados. La poesía no es más que un lenguaje codificado que hay que descifrar; Hans Robert Jauß distingue tres momentos

¹⁶⁹⁹ Wolfgang Iser distingue dos polos en la obra literaria: artístico y estético. El primero consiste en el texto físico formulado por el autor, el segundo en la formación de un significado determinado por la participación del receptor, que, estimulado por lo que el texto no dice, activa su fantasía y sus conocimientos previos y decide encontrar el texto en un espacio virtual durante el proceso de lectura, dando vida a la obra literaria (Wolfgang ISER, “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, *New Literary History*, vol. 3, n. 2, 1972, pp. 279; 288).

¹⁷⁰⁰ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 1-32.

¹⁷⁰¹ Yuri LOTMAN, *Estructura del Texto Artístico* [*Struktura judozhestvennogo teksta*, 1970], trad. de Victoriano Imbert, Torrejón de Ardóz, Istmo, 1982, pp. 20-21.

¹⁷⁰² Según Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls (*op. cit.*, pp. 340-341), en la máxima del *ornatus* “encontramos el gran terreno de juego verbal y conceptual: se juega con las palabras o con sus componentes, con su orden y posición, con su presencia o su ausencia; se juega con los conceptos, se intensifica o se debilita el poder de la expresión, se cambia el sentido de las palabras, manteniendo siempre un puente tendido a la significación compartida e intentando crear la complicidad necesaria entre Emisor y Receptor”.

¹⁷⁰³ *Ivi*, p. 341.

interpretativos concatenados para su comprensión: la primera fase se basa en la percepción estética directa de lo escrito, la segunda prevé una interpretación retrospectiva reflexiva en la que el lector satisface sus expectativas y trata de contestar a las preguntas surgidas durante la lectura, y la tercera consiste en una interpretación histórica y en la consiguiente actualización del texto¹⁷⁰⁴.

Empleando voces diferentes que tienen en común la estrategia rebelde de poner en duda los paradigmas socioculturales vigentes, los poetas estudiados producen una transformación interior en sus lectores, que de “empíricos” se convierten en “modelos”¹⁷⁰⁵, es decir, en personas activas que se dejan formar por la obra misma aprendiendo a analizar críticamente el contexto en que se hallan a partir de la poesía. A través de sus versos, Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna, Luis García Montero, Jorge Riechmann, Elena Medel y Raquel Lanseros nos invitan a reflexionar sobre nuestras vidas con la esperanza de que se establezca otra realidad posible, donde se combinen los antiguos valores de la Revolución Francesa con la más reciente filosofía deconstruccionista. Por ende, la pluralidad de poéticas contemporánea converge hacia la actualización postmoderna de la idea celayana de la poesía como “un arma cargada de futuro”¹⁷⁰⁶: para las nuevas generaciones, la solución a la continua alternancia de regímenes que aplastan las individualidades es la creación de un nuevo sistema fundado en la abolición de cualquier tipo de categorización de carácter económico, político, social, racial, religioso, de género, de especie, etc., donde la libertad de existir se considera como una nueva forma armónica de vivir a partir del respeto hacia uno mismo, el mundo y la alteridad.

¹⁷⁰⁴ Hans Robert JAUB, “Il testo poetico nel mutamento d’orizzonte della letteratura (la poesia di Baudelaire Spleen II)”, en Robert C. Holub (ed.), *Teoria della ricezione*, trad. de Carlo Gentili, Torino, Einaudi, 1989, pp. 200-231.

¹⁷⁰⁵ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 10-32.

¹⁷⁰⁶ Gabriel CELAYA, *Cantos iberos* [1955], Madrid, Ediciones Turner, 1977, pp. 57-58.

APÉNDICE
SELEZIONE IN TRADUZIONE
SELECCIÓN EN TRADUCCIÓN

BREVE INTRODUZIONE ALLE TRADUZIONI

La presente selezione di testi è nata con l'idea di concludere un percorso, quello della nostra tesi dottorale, e di aprirne un altro verso la pubblicazione di una antologia in traduzione italiana che mostri il progredire della poesia spagnola contemporanea nella direzione di una critica comune ai mali del capitalismo tardivo¹⁷⁰⁷, e che speriamo di potere ampliare nei prossimi mesi includendo poeti dell'ultimissima generazione.

Le versioni che proponiamo sono state svolte al termine dei tre anni del percorso dottorale, caratterizzato non solo dal processo individuale di ricerca e dalla partecipazione alle lezioni di dottorato, fondamentali per la realizzazione della tesi, ma anche dalla frequenza a corsi, conferenze e seminari sulla traduzione poetica, grazie ai quali abbiamo potuto migliorare le nostre competenze anche in quest'ambito. La scelta dei testi è stata determinata da più fattori: in primo luogo, basandoci sull'analisi proposta nella nostra tesi, è stato stabilito che avrebbero dovuto evidenziare il progresso della poetica degli autori scelti, della loro critica alla postmodernità e la loro idea di poesia come genere preponderante per indagare criticamente la realtà umana; successivamente, è stata svolta una ricerca delle trasposizioni già pubblicate con il proposito di scegliere poesie differenti¹⁷⁰⁸. Tale obiettivo è sempre stato raggiunto tranne nel caso di Andrés Sánchez

¹⁷⁰⁷ Ernest MANDEL, *op. cit.*, *passim*.

¹⁷⁰⁸ Oltre alle traduzioni presenti in internet, spesso non eseguite da professionisti, esistono altre pubblicate in volumi, tra le quali: *Antologia poetica 1970-1984* di Sara Zanghi, con la supervisione di Esteban Guerreiro (Roma, Empiria, 2004) e *Via dall'inverno, 1971-2001* di Francesco Luti (Firenze, Pagliai Polistampa, 2003), dove si traducono composizioni della prima tappa della traiettoria creativa di Villena. Lo studioso fiorentino edita inoltre *Poesia spagnola del secondo novecento* (Firenze, Vallecchi, 2008), costituito da traduzioni di testi di poeti dalla Generazione del 50 all'attualità –tra i quali Villena e García Montero–. Tale volume è completato dal progetto multimediale *Per terre di Spagna. Videoantologia della poesia spagnola contemporanea* di Valerio Nardoni (Vecchiano, Valigie Rosse, 2018), dove, oltre ai nomi già menzionati, si inseriscono Medel e Sánchez Robayna, del quale Nardoni traduce le ultime tre opere pubblicate: *Il libro, oltre la duna* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2008), *Dell'ombra e l'apparenza* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2012), *Per il gran mare* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2020). Inoltre, sono fondamentali le antologie *Primo giorno di vacanza* di Francesco Luti (Firenze, Pagliai Polistampa, 2001), *Poesie (1991-2003)* di Alessandro Ghignoli (Pisa, ETS, 2009), *Cinquantina* di Emilio Coco (Martinsicuro, Di Felice, 2012) e *Poemario* di Annamaria Cocozza (Firenze, Polistampa, 2012), che contengono la versione italiana di alcune delle composizioni dei principali libri di García Montero. Ghignoli traduce anche opere intere del granadino: *Rimanere senza città e altre prose* (Pistoia, Via del vento, 1999), *Tempo di camere separate* (Firenze, Le lettere, 2000), *Completamente venerdì* (Borgomanero, Atelier, 2009); Andrea Perciaccante pubblica *Diario complice* (Doria di Cassano allo Ionio, La Mongolfiera, 2006), Annelisa Addolorato *Stanco di vedere* (Viserba di Rimini, Medusa, 2011) e Gabriele Morelli *Un inverno mio* (Roma, Elliot, 2018). Per quanto riguarda Jorge Riechmann, citiamo la antologia *Amo il tuo corpo imperfetto* (Viserba di Rimini,

Robayna, la cui ultima tappa della traiettoria creativa è stata interamente tradotta da Valerio Nardoni. Senza nulla togliere alla sua versione della poesia XL di *El libro, tras la duna*, abbiamo proposto una nuova trasposizione dettata dalla nostra sensibilità che, in alcuni versi, coincide con quella del professore toscano.

Per quanto riguarda il processo traduttivo, potremmo descrivere nel dettaglio quanto svolto per ogni testo ma, trattandosi di un'appendice e non di una tesi sulla traduzione poetica, riteniamo che sia più corretto offrire una breve panoramica generale. Nella fase di trasposizione, abbiamo sempre prestato particolare attenzione agli elementi che influiscono sulla percezione dei testi con il fine di produrre trasmutazioni globali¹⁷⁰⁹, e non letterali, il più fedelmente possibile¹⁷¹⁰. Abbiamo cercato di renderci “invisibili”¹⁷¹¹, di mantenere il significato connotativo dei versi originali¹⁷¹² e di limitare le perdite¹⁷¹³. Per fare ciò, sono state prese in considerazione questioni letterarie, metriche, compositive, stilistiche, estetiche, lessicali, fonetiche, fonologiche, semantiche, sintattiche, pragmatiche, socioculturali¹⁷¹⁴, e ci siamo serviti delle tecniche riassunte da Esteban Torre nel celebre volume *Teoría de la traducción literaria*¹⁷¹⁵. Tra queste, le maggiormente utilizzate sono state: l'alterazione dell'ordine sintattico, la compensazione¹⁷¹⁶, e la trasposizione, che consiste nella sostituzione di un termine con un altro che ne conservi immutato il contenuto semantico, ma che appartiene a una differente categoria grammaticale¹⁷¹⁷. La principale difficoltà riscontrata è stata senza

Medusa, 2013) di Stefano Bernardinelli che seleziona poesie scritte tra il 1986 e il 2011; e, rispetto a Raquel Lanseros, evidenziamo la selezione *Fino a che saremo Itaca* di Naike La Biunda.

¹⁷⁰⁹ Come spiega Álvarez Sanagustín, la traduzione globale è un tipo di trasposizione che, a differenza della letterale, non considera unicamente “le parole del testo”, ma anche “le condizioni di emissione e ricezione, così come tutti quegli aspetti che possono modificare il significato letterale del messaggio espresso letteralmente. Si potrebbe chiamare traduzione pragmatica” (Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, “La traducción poética”, in María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, trad. nostra, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1991, p. 263).

¹⁷¹⁰ Cfr. Mary Louise WARDLE, *Avviamento alla traduzione*, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 13-16.

¹⁷¹¹ Secondo Lawrence Venuti, un criterio fondamentale per definire la qualità di una trasposizione è la sua fluidità, parametro strettamente relazionato con la percezione da parte del lettore della presenza del traduttore. Più è invisibile il professionista, più il testo appare originale (Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione [The translator's Invisibility: A history of translation, 1995]*, trad. di Marina Guglielmi, Roma, Armando Editore, 1999, p. 21).

¹⁷¹² Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, cit., pp. 10-11.

¹⁷¹³ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 95-96; Amparo HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 639. Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2017, pp. 15-16.

¹⁷¹⁴ Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, *op. cit.*, pp. 264-270.

¹⁷¹⁵ Esteban TORRE, *op. cit.*, pp. 127-207.

¹⁷¹⁶ *Ivi*, pp. 132-138.

¹⁷¹⁷ *Ivi*, p. 127.

dubbio il riprodurre la voce poetica di ogni autore rispettando le sue peculiarità e la sua evoluzione, senza cadere nell'errore di offrire un io lirico standardizzato, uguale per tutti, e quindi far trasparire la nostra presenza. Avvisiamo inoltre che, a causa delle norme tipografiche seguite, non è stato sempre possibile rispettare l'impaginazione originale dei testi. In caso di verso eccessivamente lungo, abbiamo anteposto una parentesi quadra al frammento andato a capo. Ogni versione è stata eseguita con amore, cura, dedizione e pazienza; è un omaggio ai nostri autori e al loro lavoro, è un regalo ai lettori italiani, con la speranza che sia gradito.

BREVE INTRODUCCIÓN A LAS TRADUCCIONES

La presente selección de textos nace con la idea de concluir un camino, el de nuestra tesis doctoral, y de abrir otro hacia la publicación de una antología en traducción italiana que muestre el avance de la poesía española contemporánea en la dirección de una crítica común a los males del capitalismo tardío¹⁷¹⁸, y que esperamos ampliar en los próximos meses incluyendo a poetas de la última generación.

Las versiones que aquí proponemos se realizaron en el último tramo del doctorado, que se caracterizó no solo por la investigación individual y la participación en las clases de nuestro Programa, sino también por la asistencia a cursos, conferencias y seminarios sobre la traducción poética, gracias a los cuales pudimos mejorar nuestra competencia también en este campo. Varios factores determinaron la elección de los textos: en primer lugar, a partir del análisis propuesto en nuestra tesis, se estableció que las composiciones debían poner de manifiesto la evolución de la poética de los autores elegidos, su crítica a la postmodernidad y su idea de la poesía como género preponderante para investigar críticamente la realidad humana; posteriormente, se realizó una búsqueda de traducciones ya publicadas, con el objetivo de elegir poemas diferentes¹⁷¹⁹. Este objetivo se ha

¹⁷¹⁸ Ernest MANDEL, *op. cit.*, *passim*.

¹⁷¹⁹ Además de las traducciones en internet, no siempre realizadas por profesionales, hay otras publicadas en volúmenes como: *Antología poética 1970-1984*, de Sara Zanghi, con la supervisión de Esteban Guerreiro (Roma, Empiria, 2004) y *Via dall'inverno, 1971-2001*, de Francesco Luti (Firenze, Pagliai Polistampa, 2003), donde se traducen composiciones de la primera etapa de la trayectoria creativa de Villena. El estudioso florentino edita también *Poesia spagnola del secondo novecento* (Firenze, Vallecchi, 2008), en el que se traducen poemas de autores desde la generación del 50 hasta hoy -entre los cuales aparecen Villena y García Montero-. Este volumen está completado por el proyecto multimedial *Per terre di Spagna. Videoantologia della poesia spagnola contemporanea*, de Valerio Nardoni (Vecchiano, Valigie Rosse, 2018), donde, además de a los autores ya mencionados, se incluye a Medel y a Sánchez Robayna, del que Nardoni traduce las tres últimas obras publicadas: *Il libro, oltre la duna* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2008), *Dell'ombra e l'apparenza* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2012), *Per il gran mare* (Bagno a Ripoli, Passigli, 2020). *Primo giorno di vacanza*, de Francesco Luti (Firenze, Pagliai Polistampa, 2001), *Poesie (1991-2003)*, de Alessandro Ghignoli (Pisa, ETS, 2009), *Cinquantina*, de Emilio Coco (Martinsicuro, Di Felice, 2012) y *Poemario*, de Annamaria Cocozza (Firenze, Polistampa, 2012) son otras antologías fundamentales que contienen la versión italiana de composiciones de García Montero. Ghignoli traduce también obras enteras del granadino: *Rimanere senza città e altre prose* (Pistoia, Via del vento, 1999), *Tempo di camere separate* (Firenze, Le lettere, 2000), *Completamente venerdì* (Borgomanero, Atelier, 2009); Andrea Perciaccante publica *Diario complice* (Doria di Cassano allo Ionio, La Mongolfiera, 2006), Annelisa Addolorato *Stanco di vedere* (Viserba di Rimini, Medusa, 2011) y Gabriele Morelli *Un inverno mio* (Roma, Elliot, 2018). En cuanto a Jorge Riechmann, citamos la antología *Amo il tuo corpo imperfetto* (Viserba di Rimini, Medusa, 2013), de Stefano Bernardinelli, quien selecciona poemas escritos entre 1986 y 2011; y, con respeto a Raquel Lanseros, recordamos la selección *Fino a che saremo Itaca* (Forlì, CantaCarta Editore, 2016), de Naike La Biunda.

conseguido siempre, excepto en el caso de Andrés Sánchez Robayna, cuya última etapa de su trayectoria creativa fue traducida íntegramente por Valerio Nardoni. Sin restarle valor a su versión del poema XL de *El libro, tras la duna*, proponemos una nueva transposición dictada por nuestra sensibilidad, que en algunos versos coincide con la del profesor toscano.

En cuanto al proceso de transposición, podríamos describir lo que hicimos para cada texto en detalle, pero, al tratarse de un apéndice y no de una tesis sobre traducción poética, creemos que es más oportuno ofrecer una única y breve visión general. En la fase de transposición, prestamos especial atención a los elementos que afectan a la percepción de los textos para producir transmutaciones globales¹⁷²⁰ y no literales, lo más fieles posibles¹⁷²¹. Tratamos de hacernos “invisibles”¹⁷²², de mantener el sentido connotativo de los versos originales¹⁷²³ y de limitar las pérdidas¹⁷²⁴. Para ello, tuvimos en cuenta aspectos literarios, métricos, compositivos, estilísticos, estéticos, léxicos, fonéticos, fonológicos, semánticos, sintácticos, pragmáticos y socioculturales¹⁷²⁵, y utilizamos las técnicas resumidas por Esteban Torre en su famoso libro *Teoría de la traducción literaria*¹⁷²⁶. Entre otras, las más empleadas fueron la alteración del orden sintáctico, la compensación¹⁷²⁷, y la transposición, que consiste en la sustitución de una palabra por otra que conserva su contenido semántico, aunque pertenece a una categoría gramatical diferente¹⁷²⁸. La principal dificultad fue, sin duda, la de reproducir la voz poética de cada autor respetando sus peculiaridades y su evolución, sin caer en el error de ofrecer un yo

¹⁷²⁰ Como explica Álvarez Sanagustín, la traducción global es un tipo de transposición que, a diferencia de la literal, no “atiende solamente a la letra expresada”, sino también a “las condiciones de emisión y de recepción así como todos aquellos aspectos que pueden modificar la significación literal del mensaje literalmente expresado. Se podría llamar traducción pragmática” (Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, “La traducción poética”, en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds., *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, trad. nuestra, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1991, p. 263).

¹⁷²¹ Cfr. Mary Louise WARDLE, *Avviamento alla traduzione*, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 13-16.

¹⁷²² Según Venuti, un criterio fundamental para definir la calidad de una traducción es su fluidez, parámetro estrechamente relacionado con la percepción de la presencia del profesional por parte del receptor durante su lectura del texto traducido. Cuanto más invisible es el traductor, más se parece el texto al original (Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* [*The translator's Invisibility: A history of translation*, 1995], trad. de Marina Guglielmi, Roma, Armando Editore, 1999, p. 21).

¹⁷²³ Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, cit., pp. 10-11.

¹⁷²⁴ Umberto ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 95-96; Amparo HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 639. Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2017, pp. 15-16.

¹⁷²⁵ Alberto ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, *op. cit.*, pp. 264-270.

¹⁷²⁶ Esteban TORRE, *op. cit.*, pp. 127-207.

¹⁷²⁷ *Ivi*, pp. 132-138.

¹⁷²⁸ *Ivi*, p. 127.

estandarizado, igual para todos, y hacer así sentir nuestra presencia. Además, queremos señalar que, debido a las normas tipográficas seguidas, no siempre fue posible respetar la configuración original de los textos. Cuando el verso es demasiado largo y no cabe en un renglón, el fragmento que va a parte tiene un corchete antepuesto. Cada versión fue realizada con mimo, cuidado, dedicación y paciencia; es un homenaje a nuestros autores y a su obra, es un regalo para los lectores italianos, con la esperanza de que sea apreciado.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

KITAGAWA UTAMARO, NOCHE EN EL MUNDO PERECEDERO

Harsh my heart is
(Herbert Read)

Mar, cúbrenos con tus ondas, desata en nosotros la verde curvación de tu cuello, haznos sucumbir bajo tus crestas, en nuestros ojos pon el lirio como el fuego de tus manos, destroza nuestras torres, nuestros navíos haz murallas abrasadas, Edo o Babilonia, la llanura inmensa y larga de tus manos, destrúyenos para siempre, dibuja sobre nosotros la flor espiral de la derrota, el torbellino azul como el penacho muerto, el fin perpetuo. Mar, inúndanos, ahóganos bajo tus grandes abetos para siempre y sea sólo sobre una estatua inútil un blanco reguero de la espuma...

(Syrtes [1971-1972], 2000)

AEREOPUERTO INTERNACIONAL

Sobre suelos de losas siderales,
exquisitos zumbidos de azafatas.
Bandas de móviles en vuelo estremecido,
febriles, acelerados hombres de negocios.

Turistas de la pringue con aguas minerales,
modernidad de diseño y aparatos;
mundo en renovación, timbre y barato,
lleno de cortedad y apariencias astrales.

¡Cuánta vulgaridad un aeropuerto,
cuánta chatuna hambruna de prodigio,
cuánta gente trivial pletórica de verse!

¿Qué haces tú en este sitio, mujer vieja?
¿No vas a Cancún ni a Londres ni a

[Coruña?

Arrastras pies cansados vendiendo lotería.

(¿Dónde está tu espacio tan debajo?
¿Qué puedes tú esperar del mundo?).

(*Desequilibrios* [2001-2003], 2004)

KITAGAWA UTAMARO, NOTTE NEL MONDO PERITURO

Harsh my heart is
(Herbert Read)

Mare, coprici con le tue onde, scatena in noi la verde curvatura del tuo collo, lasciati perire sotto le tue creste, nei nostri occhi poni il giglio come il fuoco delle tue mani, smembra le nostre torri, rendi le nostre navi delle mura brucianti, Edo o Babilonia, la pianura immensa ed estesa delle tue mani, distruggici per sempre, disegna su di noi il fiore a spirale della sconfitta, il vortice blu come il pennacchio morto, la fine perpetua. Mare, inondaci, affogaci sotto i tuoi grandi abeti per sempre e ci sia solo su un'inutile statua un flusso bianco di spuma...

(Syrtes [1971-1972], 2000)

AEREOPORTO INTERNAZIONALE

Sopra terre di lastre siderali
raffinatissimi ronzi di hostess.
Stormi di cellulari in volo tremolante,
febrili, accelerati viaggiatori d'affari

Turisti del lerciume con acqua minerale
presente di design e di apparecchi
mondo che si ammoderna, timbro e a buon
[mercato,
pieno di inettitudine e apparenze astrali

Quanta volgarità in un aeroporto
quanto tedio bramoso di prodigio,
quanta gente triviale pletorica si ammira

Che ci fai in questo posto, donna vecchia?
Non vai a Cancun, a Londra, o a Coruña?
Trascini i piedi stanchi vendendo la fortuna.

(Dove è il tuo posto così in basso?
che puoi aspettarti tu dal mondo?).

(*Squilibri* [2001-2003], 2004)

INFANCIAS Y SUICIDIOS

Sí, claro que pensé en el suicidio. Tenía
[dieciséis años
y habían logrado –tras una aparente y
[primera felicidad–
mancharme de mí mismo hasta lo
[abyecto...
Ser como era me condenaba, me hundía.
La verdad es que antes, cuatro años atrás,
ya podría, consecuentemente, haber
[pensado en desaparecer.
¿Me salvaron los libros, la fantasía, los
[sueños?
¿La falsa maravilla acaso con que pensaba
[edificar mi vida?
Todo me condenaba. ¿Lo sabías?
Pese al silencio, pese a las ofensas,
[pese a la oscuridad
tan sola, llegué a pensar en el suicidio.
Es extraño que lograra sobrevivir.
Lo pienso ahora, lejos. Insólito haber
[llegado acá,
si bien se mira.
Algunos, también como yo, se ahogaron
[casi en sus islas.
Alguien me dio el nombre y la seña
[salvadora:
los proscritos tenemos también un reino.
La señal de Caín. Algo parecido.
Los desahuciados por el infame reino del
[Bien.
En los ojos un vago nublo de melancolía...
Acaso me lo dijo el decadente, sólida y
[rotunda efigie.
Somos tu mundo. No estás solo.
El reino de los réprobos. La raza de los
[acusados.
¿Te acuerdas?
Saberme en el mal
me devolvió entonces a la bondad de la
[vida.
Del suicidio no quedó, lógicamente,
más que una notoria disposición a la bruma
y la fraternal nostalgia hacia todas las
[caídas.

(Las herejías privadas [1998-2001], 2001)

INFANZIA E SUICIDIO

Sì, ovvio che pensai al suicidio. Avevo
[sedici anni
ed erano riusciti –dopo un’apparente e
[iniziale felicità–
a macchiarmi di me stesso fino
[all’abiezione...
essere com’ero mi condannava, inabissava.
La verità è che prima, già quattro
[anni addietro,
avrei potuto pensare, ragionevolmente,
[di sparire.
Mi salvarono i libri, la fantasia, i sogni?
Forse la falsa meraviglia con cui volevo
[edificare la mia vita?
Tutto mi condannava. Lo sapevi?
Malgrado il silenzio, malgrado le offese,
[malgrado l’oscurità
solitaria, arrivai a pensare al suicidio.
È incredibile che sia riuscito a
[sopravvivere.
Ci penso ora, lontano. Che strano essere
[giunto fin qui,
a ben vedere.
Alcuni, come me, quasi si affogarono nelle
[loro isole.
Qualcuno mi diede il nome e un segno di
[salvezza:
anche noi proscritti abbiamo un regno.
Il simbolo di Caino. Qualcosa di simile.
Gli sfrattati dall’infame regno del Bene.
Negli occhi una vaga coltre di malinconia...
Me lo disse forse il decadente, categorica e
[precisa effigie.
Siamo il tuo mondo, non sei solo.
Il regno dei reprobì, la razza dei calunniati.
Ti ricordi?
Sapermi nel male
mi ricondusse allora alla bontà della vita.
Del suicidio non restò, logicamente,
altro che una evidente propensione alla
[nebbia
e la nostalgia fraterna di ogni caduta.

(Le eresie private [1998-2001], 2001)

PÉTALOS DE MEMORIA

La poesía es lo que no sabes por qué
[escribes, ¿si es cierto?
Claro que hay textos luminosos,
[meridianos, llenos de misterio.
Es decir (escucha) la poesía es algo que
[deja la cauda del cometa,
está delante, la interpretas o lo pretendes,
[pero es mejor lo ido,
lo que no logramos capturar, esa sensación
[de esenciero abierto,
volátil, aroma que es y ha huido... Es
[muy posible. Como si
Arturo llega, de repente, porque ama, y no
[sabe nada de Miguel,
pero Arturo está ahí, cobrizo, mágico, con
[esa camisilla azul
de la playa... La poesía es Arturo,
[obviamente, Miguel sólo texto.
A mí me gusta más Arturo. La perfección
[del rostro, la indolencia
vaga de la juventud, todo lo que parece a
[punto de decir pero no
dice, aunque luego (en el cuarto) se
[desnuda, se ofrece, se deja...
¿Dije que amaba? Cierto. Las palabras del
[poema se aman
también a sí mismas, como los quiasmos o
[las metáforas,
narcisos siempre delante del arroyo que
[podemos ser cualquiera.
Si Miguel arrastra algo de arena de la playa
[y Arturo está dentro
de la piscina, ¿por qué no decirle que entre?
[Ver a Arturo
de frente, sentirle los ojos en los muslos que
[brillan, y tal vez ocurra
y se acerquen despacio –no está fría el
[agua– y de repente se
restriegan y besan y oyes como un retumbar
[de alas, el pájaro que salió
del limonero... Los labios húmedos,
[ardiente el sexo, y
poco después de salir (Miguel lloró) Arturo
[te acaricia y olvida...
La esencia del poema es tanto la caricia
[como el olvido, para que
a la noche quede ese vaho de jazmines que
[han huido, pétalos
acaso únicamente... Eso es el poema.
[Fulgurante e

PETALI DI MEMORIA

Poesia è ciò che non sai perché mai lo
[scrivi, ¿è vero?
Certo, ci sono testi luminosi,
[meridiani, pieni di mistero.
Cioè (ascolta) la poesia è qualcosa che
[lascia la coda della cometa.
Si preannuncia, la interpreti o lo pretendi,
[ma è meglio ciò che non c'è più
ciò che non riusciamo a catturare, la
[sensazione di aperto porta essenze,
volatile, aroma che è ed è fuggito... È
[molto probabile. Come se
giungesse, fulmineo, Arturo perché ama e
[non sa proprio niente di Miguel,
ma Arturo resta lì, ramato, magico, con
[quella camicetta blu
da spiaggia... La poesia è Arturo,
[ovviamente, Miguel solo testo.
A me piace di più Arturo. Il volto perfetto
[e l'indolenza
pigra della gioventù, tutto ciò che sembra
[che sta per dire ma non
dice, anche se poi (nella stanza) si sveste,
[si offre, si abbandona...
Dissi di amare? Vero. Le parole del verso
[sono amate
[e si amano, come i chiasmi o le metafore,
narcisi sempre davanti al rigagnolo che può
[essere chiunque.
Se Miguel porta via della sabbia dalla
[spiaggia e Arturo è proprio lì,
nella piscina, perché non dire anche a lui di
[entrare? Vedere Arturo di
fronte, sentire i suoi occhi nelle cosce che
[brillano, e forse succede,
si avvicinano piano –e non è fredda
[l'acqua– e all'improvviso si
strusciano e baciano e senti come un
[rimbombo d'ali, il passero
che uscì dalla pianta di limone... Le labbra
[umide, arde il sesso, e
poco dopo essere usciti (Miguel pianse)
[Arturo ti accarezza e dimentica...
L'essenza del verso è sia la carezza sia
[l'oblio, affinché
alla sera rimanga quel vapore di gelsomini
[che sono fuggiti, petali
forse unicamente... Quella è la poesia.
[Folgorante e

incomprensible en su sima invisible... Mira
[Arturo se está
cambiando de bañador y el aire mueve la
[camisilla azul. Es
ancha. Vamos, mira. Es un instante apenas.
[¿Te gusta la poesía?
¿Tienes un vestido de seda bajo las axilas,
[mi querido?
El atrevimiento y el sudor y la brisa son
[también poema,
si me apuras lo mejor del poema. Como el
[esenciero cuyo
tapón de vidrio mamá perdió alguna vez...
[Eso, claro, Poesía.

(Grandes galeones bajo la luz lunar, 2019)

incomprensibile nella sua sima invisibile...
[Guarda Arturo si sta
cambiando il costume e l'aria sposta la
[camicetta blu. È
larga. Dai, guarda. È un istante appena.
[Ti piace la poesia?
Hai un vestito di seta sotto le ascelle,
[amore mio?
L'audacia e il sudore e la brezza sono
[anch'essi poesia,
se mi chiedi il meglio della poesia. Come il
[porta essenze con
il tappo di cristallo che la mamma perdeva...
[Quello, certo, Poesia.

(Grandi galeoni al chiaro di luna, 2019)

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

CUERPOS MARINOS

Aire y ramajes flotan
en la noche se trenzan
las estrías del tiempo
sobre la arena cuerpos silenciosos
dedos y labios sobre
conchas redes esteras
horas rompientes
cuerpos
frente al umbrío círculo del mar

(Clima [1972-1976], 1978)

CORPI MARINI

Aria e rami galleggiano
nella notte si intrecciano
gli strascichi del tempo
sopra la sabbia corpi silenziosi
dita e labbra sopra
conchiglie reti stuoie
ore frangenti
corpi
davanti al buio circolo del mare

(Clima [1972-1976], 1978)

EL LECTOR

Así el lector se inclina, fervoroso,
como en la tierra el labrador, al alba,
abre los grumos. Y oye al pájaro

más allá de la tierra, mientras rompe
la claridad, decir su canto, y sabe
que sólo allí, sobre la tierra, canta.

Líneas, surcos, estrellas que abandonan
la noche. Son los signos. La mirada
abre la tierra oscura. Ahora la mano.

Trémula y sigilosa, da la vuelta,
a la hoja, y prosigue. Va leyendo
el sol en el terrón deshecho. Ramas,

hojas iluminadas, piedras
aquí y allá desde el origen dicen
las lindes, el secreto de la tierra

entregada a la mano. Y se abre paso
entre la luz, mira los árboles. ¡Lenguaje
que lo posee, y es él, y dice con la luz

el borde de la piedra, la lisura
de la hoja de marzo que se enhebra
al aire! Y lo que lee, el cielo

sin nubes, la terraza en la montaña,
el huerto breve junto a los lentiscos,
la ladera entre el sol y el surco oscuro,

es la tierra tendida, iluminada.
Y se detuvo. Y miró en torno
el aire claro, el sol y la desnuda

nerviación de la hoja en marzo, lisa
y recorrida por la savia como
el ojo recorrió y amó la tierra.

*(Palmas sobre la losa fría
[1986-1988], 1989)*

IL LETTORE

Così il lettore si china, entusiasta
come sul campo il contadino, all'alba,
apre i grumi. E sente l'uccello

più in là della terra, mentre irrompe
il chiarore, dire il suo canto, e sa
che solo lì, sopra la terra, canta.

Linee, solchi, stelle che abbandonano
L'oscurità. Sono i segni. Lo sguardo
apre la terra scura. Ora la mano.

Impercettibile e tremula, sfoglia
la pagina, e prosegue. Inizia a leggere
il sole sulle zolle sfatte. Rami,

illuminate foglie, pietre
qui e là che dall'origine pronunciano
i confini, il segreto della terra

affidata alla mano. E si fa strada
tra la luce, contempla gli alberi. Linguaggio
che lo possiede, ed è lui, e pronuncia con la
[luce

il margine della pietra, la foglia
di marzo che levigata s'intreccia
nell'aria! E ciò che legge, il cielo

senza nubi, la terrazza in montagna,
l'orto breve con piante di lentisco,
il pendio tra il sole e il solco oscuro,

è la terra distesa, illuminata.
E si fermò. E contemplò nei pressi
l'aria trasparente, il sole e la nuda

nervatura della foglia a marzo, liscia
e attraversata dalla linfa come
l'occhio attraversò e amò la terra.

*(Palme sopra la fredda tomba
[1986-1988], 1989)*

SIGNO VACÍO

En la llama morir, y renacer
en otra convocada llama viva,
cuerpo, sobre los senos que salpica
el deseo, la luz, los oleajes.

La nube roja al alba, las arenas.
En la llama del sol, el signo puro
de cuanto reconoces, el deseo
de una llama vacía que convoca la llama.

(Fuego blanco [1989-1991], 1992)

LIII

Dolor del exiliado, dolor del perseguido.

Lo que allí terminaba, lo que allí
[comenzaba,
el signo y la esperanza, tuyos eran.

Dolor de una patria usurpada
hecha de mutaciones y de muerte.

Cómo reconstruir tu laberinto,
desandar el camino: tus huellas se borraron.

No volverás. Ningún regreso puede
devolverte el amor, el alba, el llanto.

Hecha de escalofríos, sobre las mutaciones,
tu tierra existe sólo en tu memoria.

Dolor del mundo, sólo tú permaneces.
Toda la tierra es tuya.

(El libro, tras la duna [2000-2001], 2002)

SEGNO VUOTO

Nella fiamma morire, e poi rinascere
in altra convocata fiamma viva,
corpo, al di sopra dei seni che schizza
il desiderio, la luce, le ondate.

La nuvola rossa all'alba, le dune.
Nella fiamma del sole, il segno puro
di quanto riconosci, il desiderio
di una svuotata fiamma che convoca la
[fiamma

(Fuoco bianco [1989-1991], 1992)

LIII

Dolore d'esiliato, dolore dell'oppresso.

Ciò che lì terminava, ciò che lì cominciava,
il segno e la speranza erano tuoi.

Dolore di patria usurpata
fatta di mutazioni e anche di morte.

Come ricomporre il tuo labirinto,
risalire il cammino: le orme cancellate.

Non tornerai, nessun ritorno può
ridarti il tuo amore, l'alba, le lacrime.

Costruita di brividi, sopra le mutazioni,
la tua terra è solo nel tuo ricordo.

Dolore del mondo, solo tu resti.
È tua tutta la terra.

(Il libro, oltre la duna [2000-2001], 2002)

LUIS GARCÍA MONTERO

HOSPITAL DE SANTIAGO

A tres millas de este sitio podéis verlo.
Lo repito, un bosque en marcha.
SHAKESPEARE

Entramos en Santiago.

Parecido
al olor a caballos de la infancia
algo nos atrapó seguramente.
El sol llegaba frío
y apenas por el patio.
Desde los arcos
nos miraban caídos los parpados del
[tiempo,
y nos sentimos débiles en medio
de la vida.

Rompimos el asedio
de repente. Después de unos segundos,
indecisos y alegres,
rápidamente fuimos abriéndonos el paso,
divisando
el polvo y las palomas sobre el púlpito,
de par en par la historia
–como un cielo de lluvia–
su paisaje arrugado en los cajones.

Y casi sorprendiendo
una postura obscena de los mitos,
traspasamos ocultos corredores,
huellas abandonadas, naves
y escaleras flotando torcidas sobre un mar
de escombros que descansan,
charcos de tiempo,
vidrios,
que nos dejaron solos
en las entrañas turbias de su reloj
varado.

Como cuando se crece de repente
todo fue más pequeño
y una lejana sensación de asombro
se adueñó de nosotros.
Úbeda estaba al pie del campanario.
El olivar

OSPEDALE DI SANTIAGO

A tre miglia, si può vederlo arrivare.
Dico, una selva in marcia.
SHAKESPEARE¹⁷²⁹

Ci addentrammo in Santiago.

Come
l'odore di cavalli dell'infanzia
qualcosa ci catturò indubbiamente.
Batteva freddo il sole
e appena per il patio.
Dalle arcate
ci guardavano flosce le palpebre del tempo,
e ci sentimmo deboli nel mezzo
della vita.

Rompemmo il loro assedio
di sorpresa. Dopo alcuni secondi,
indecisi e gioiosi,
ci facemmo strada rapidamente,
intravedendo
la polvere e i colombi sopra il pulpito,
spalancata la storia
–come un cielo di pioggia–
nei cassetti il paesaggio stropicciato.

E quasi sorprendendo
un atteggiamento osceno dei miti,
oltrepassammo corridoi nascosti,
abbandonate tracce, navate
e scale galleggianti inclinate su un mare
di macerie dormienti,
pozze di tempo,
vetri,
che ci abbandonarono
nei bui intestini del loro orologio
arenato.

Come quando si cresce all'improvviso
tutto era più piccolo
e un remoto senso di meraviglia
si impossessò di noi.
Úbeda era ai piedi del campanile.
L'uliveto

¹⁷²⁹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*,
introduzione, prologo e traduzione di Nemi
D'Agostino, Milano, Garzanti, 2019, p.155.

desfilaba pequeño buscando las murallas
de una ciudad en sitio
y se acercaba lento con banderas de cal.

Parecidos
a los caballos blancos de la infancia
pisamos las ruinas de un imperio,
los restos de su paso,
o acaso fue peor lo que faltaba,
aquella intimidad con las ausencias.
Pues mientras se derrumban los tejados
y los muros
con el color de todos los secretos
esperan temerosos
a que se vaya el sol,
algo vigila allí,
algo
tan sólo semejante
a la pequeña
tranquilidad de un pájaro
de piel adolescente
entre las cicatrices de un viento que pasaba
tal vez para decirnos
de qué manera crece la hierba del silencio,
cómo tiemblan sus patios de soledad y
[tarde.

Después
de la primera cita morada en el amor,
ya nada importa tanto.

Todavía en el tren
y campo arriba,
en medio de la noche, mientras las luces
[últimas
de la ciudad se abrían
para mezclarse débiles, violetas
con nuestras sucias sombras
de viajero,
en el cemento enfermo de las primeras
[casas;
todavía en el tren
y noche arriba,
llevaba yo en los ojos
esa mirada seca con que nos despedimos,
y me puse a escribir para contarnos
que aunque crezca la hierba silvestre del
[silencio,
aunque tiemblen sus patios de soledad y
[tarde
y exista una pequeña tranquilidad de pájaro,
el viento sigue triste,

marciava piccolo alla ricerca delle mura
di una città in assedio
si avvicinava lento con bandiere di calce.

Come
i candidi cavalli dell'infanzia
pestammo le rovine di un impero,
i resti del suo scorrere,
e forse ciò che non c'era era peggio,
quell'intimità con la mancanza
Poiché mentre si sgretolano i tetti
e i muri
con il colore di tutti i segreti
timorosi aspettano
che se ne vada il sole,
qualcosa veglia lì,
qualcosa
di simile
alla modesta quiete
di un passero
dall'aria adolescente
tra quelle cicatrici di un vento che passava
chissà se per spiegarci
in che modo germoglia quell'erba del
[silenzio
come trema il cortile di sera e solitudine.

Dopo
il primo appuntamento violetto di passione
niente importa più tanto.

Ancora in treno
risalendo i campi,
nel mezzo della notte, mentre le luci ultime
della città si aprivano
per mescolarsi deboli, violacee,
con le nostre ombre sporche
di viaggiatore,
nel cemento malato delle prime dimore;
ancora in treno
risalendo la notte,
mantenevo negli occhi
quello sguardo arido con cui ci salutammo,
mi misi a scrivere per raccontarci
che anche se cresce l'erba silvestre del
[silenzio,
anche se il patio trema di sera e solitudine
e esiste la modesta tranquillità di un
[passero,
il vento resta triste,

seguramente triste y dolorido,
ajeno a los olivos dorados por el sol.

Serán sólo tres millas.
Serán sólo tres millas.
Después vendrá tu cuerpo y la ciudad.

(El jardín extranjero, 1983)

CANCIÓN IMPURA

En tus ojos la noche es amarilla,
el tráfico muy lento, derruido.
Y nada más. Portales
que suenan a ceniza,
pasos en hueco, lámparas cansadas.

Pero el alba tampoco es otra cosa.
No hay nada más. El miedo
a levantarte de la silla
y el tráfico muy lento, derruido,
y los portales hechos de ceniza,
y los pasos en hueco,
y el estupor cansado de las lámparas.

(Las flores del frío, 1991)

XI

En el buzón del teléfono murmuran treinta y nueve hojas muertas y el suelo de la casa se llena de conversaciones secas. Es el otoño del significado. No me esperes, dicen. No puedo ir a verte, me falta tiempo, dicen. Hoy no encuentro un segundo, otro día quedamos, excusas. Tal vez el martes, porque mañana tengo una cita en la oficina, después una comida de trabajo y por la tarde nos reunimos en una mesa de ceniza, se duelen. Nada me hubiera gustado más, susurran las hojas secas. Todo, menos mirarse a los ojos, menos contar con el minuto de la pregunta, con el hielo que se desvive en la copa como una conversación. Todo, menos las horas del saber, del contarse, del te necesito. Todo menos los labios, menos los amantes en soledad, menos el padre y la hija, menos ese silencio que no es ruido, sino un modo de esperar.

(Balada en la muerte de la poesía, 2016)

sicuramente triste e dolorante,
lontano dagli ulivi dorati dalla luce

Sono solo tre miglia.
Sono solo tre miglia.
Dopo verrà il tuo corpo e la città.

(Il giardino straniero, 1983)

CANZONE IMPURA

È gialla la notte dentro al tuo sguardo,
il traffico molto lento, annientato.
E niente più. Portoni
che suonano a cenere
passi nel vuoto, lampade sfinite.

Ma nemmeno l'alba è un'altra cosa.
Niente di più. Il timore
di alzarti dalla sedia
E fatiscente il traffico, lentissimo,
e i portoni formati dalla cenere,
e poi i passi nel vuoto,
e lo sfinito stupore di lampade.

(I fiori del freddo, 1991)

XI

Nella segreteria telefonica frusciano trentanove foglie morte e il pavimento dell'abitazione si riempie di conversazioni secche. È il tramonto del significato. Non aspettarmi, dicono. Non possiamo incontrarci, ho poco tempo, dicono. Oggi non ho un secondo, ci vediamo un altro giorno, scuse. Forse martedì, domani ho un appuntamento in ufficio, poi un pranzo di lavoro e al pomeriggio ci ritroviamo in un banco di cenere, si dispiacciono. Mi sarebbe veramente piaciuto, mormorano le foglie secche. Tutto, tranne guardarsi negli occhi, tranne affidarsi al minuto della domanda, al ghiaccio che si spegne nel calice come una conversazione. Tutto tranne le ore del sapere, del raccontarsi, dell'ho voglia di te. Tutto tranne le labbra, tranne gli amanti in solitudine, tranne il padre e la figlia, tranne quel silenzio che non è confusione, ma un modo di attendere.

(Ballata alla morte della poesia, 2016)

EN UN LIBRO DE LUIS CERNUDA

El poema se apaga sobre mí
como la tarde del invierno
sobre los campos y la carretera.
Uno aprende a vivir en dos ciudades.
El sol que muere no es el tiempo,
pero conoce todos sus secretos
y he pasado los años rompiendo lo que soy
para poder estar conmigo mismo.

Dos ciudades,
un poema de otro que se borra y se da,
igual que yo me borro para darme
al sugerir palabras
que encuentran su verdad en medio del
[camino.

Al leer su fracaso,
sus entregas de amor, su libertad desnuda y
[fría,
el rencor de su orgullo y su conmovedora
forma de estar con la belleza,
descubro el ser oscuro de la luz,
la cobardía del valiente,
la soledad primera
de todo amor que sabe su destino.

Fácil imaginarlo y entender
cómo vive en sus libros, en sus cartas
y en la memoria del amigo. Está
oculto en esa esquina de la calle,
mirando hacia el balcón
donde se vuelven música
las sombras de otros cuerpos.

Su paradoja ofrece una lección extraña:
ser uno de los grandes
atado a la miseria de la debilidad.
Su torpeza, su ley, sus injusticias
y una violeta sobre el mundo.

Alejado de todo lo que quiero,
comprendo más que nunca su palabra.
Yo rompo lo que soy
para poder estar conmigo mismo.

(*A puerta cerrada* [2011-2017], 2018)

IN UN LIBRO DI LUIS CERNUDA

La poesia si spegne su di me
come la sera dell'inverno
sopra i campi e la strada.
Uno impara a vivere in due città.
Il sole che si spegne non è il tempo,
però conosce tutti i suoi segreti
e ho trascorso degli anni rompendo ciò che
[sono
per poter convivere con me stesso.

Due città,
una poesia altrui si cancella e si dà
come me che mi cancello per darmi
quando propongo termini
che durante il cammino scoprono verità.

Quando leggo dei suoi fallimenti
Il suo darsi all'amore, la sua libertà fredda e
[trasparente
la rabbia del suo orgoglio e la sua
[commovente
relazione con la bellezza,
scopro l'essere oscuro della luce,
la codardia dell'audace,
la prima solitudine
del sentimento che sa il suo destino.

È facile immaginarlo, capire
come vive nei suoi libri e lettere
e nel ricordo del suo amico. Si
nasconde in quell'angolo della via,
guarda verso il balcone
dove le ombre dei corpi
diventano altra musica.

Il suo paradosso offre una strana lezione:
essere uno dei grandi
legato alla miseria della sua debolezza.
La sua infamia, le sue leggi e ingiustizie
e una violetta sopra il mondo.

Lontano da ogni cosa che adoro,
comprendo più che mai la sua parola.
Io rompo ciò che sono
per poter convivere con me stesso.

(*A porta chiusa* [2011-2017], 2018)

JORGE RIECHMANN

MORADA

En alguna parte un pájaro escrito hace
[explosión
pues sus plumas estaban ordenadas
como las últimas páginas de un libro

Hay un imperceptible equilibrio de
[instantes

Si se moviese algo
el vacío se vertería en el vacío

De una habitación a otra
la luz puede seguirme voy andando
[despacio

Ante cada puerta
escucho largo rato sin atreverme a abrir:
un pianista manco impone silencio
en el sueño de un niño / sus manos en la
[tapa

ardiendo con la llama cortante del otoño

un ramo azul de rosas de jardines polares
una carta cerrada que contiene
el momento en que se abrirá
una ausencia disfrazada de ausencia / un
[frío tenue
un apenas error / una secreta sorpresa
que no alcanzo a distinguir

Dentro del azucarero he encontrado
en un charco áspero de lágrimas a
quien vive aquí

(El miedo horizontal [1979-1980], en Trabajo temporal, 2000)

Escribo
poesía
anticapitalista (perdón
por la redundancia)
porque no desisto
de ver sanar
la nube martirizada
el osezno sin leche
la bombardeada dignidad

(Ahí te quiero ver, 2005)

DIMORA

Da qualche parte un passero scritto detona
poiché le sue piume erano ordinate
come le ultime pagine di un libro

Si ha un impercettibile equilibrio di istanti
Se cambiasse qualcosa
il vuoto si riverserebbe nel vuoto

Da una stanza all'altra
la luce può seguirmi cammino lentamente
Davanti a ogni porta
ascolto per un po' senza azzardarmi a aprire
un pianista monco impone silenzio
nel sogno di un bambino / le mani sul
[lenzuolo
ardono con la fiamma tagliente
[dell'autunno

un ramo blu di rose di giardini polari
una lettera chiusa che contiene
il momento in cui si aprirà
un'assenza travestita da assenza / un
[freddo tenue
un errore appena / una sorpresa segreta
che non riesco a scorgere

Ho incontrato dentro la zuccheriera
in un'aspra pozzanghera di lacrime
colui che vive qui

(L'angoscia orizzontale [1979-1980], en A tempo determinato, 2000)

Compongo
poesia
anticapitalista (chiedo scusa
per la ridondanza)
perché non desisto
dal curare
la nube martirizzata
l'orsetto senza latte
la bombardata dignità

(Ti voglio vedere Lì, 2005)

ANTROPÓFUGOS

Junto con la marca de nuestra irredimible incompletud nos fue dada la intuición del reino de la inminencia: y así se hizo posible estar en el mundo, ahí. No nos hacemos la ilusión de llegar, más sabemos que estamos aproximándonos. Pero ellos...

No pueden soportar el dolor de estar en el mundo sin hallarse nunca en casa, y no les ha sido dado el arte –logrado o maldito– de construir un frágil cobijo con palabras, imágenes, olores, los restos desperdigados en los altos desvanes de la memoria. No les ayuda la intuición del reino de la inminencia, ese talismán infinito dentro de las landas de la finitud. Así que reniegan de su propio nombre y se entregan a una agitación febril, un embestir, un horadar que no puede encontrar salida. La leche nocturna no los alcanza, los dedos de la mujer no hallan acceso a su turbia alcancía. Su rostro delata tanta codicia y ferocidad cuando pronuncian las palabras “calidad de vida”, que uno se echa a temblar. En tales condiciones, apenas atinan a figurarse el desmayo sobre las dunas de un desierto abrasador, y a la postre sólo una obsesión se magnifica ante la desmesura de ese horizonte rojo: deseo de ser devorado por el Ángel, deseo de ser poseído por la Máquina.

(*Conversaciones entre alquimistas*, 2007)

¿Cerebros
formateados por los videojuegos
podrían construir un mundo justo?

¿Seguimos fantaseando con el futuro
[robótico
y el *Internet of Things*
en vez de hacernos cargo del descenso
[energético?

¿O concebimos –quizá ya sea tarde–
un orden social que no se asiente
en la administración de la crueldad?
(en el segundo decenio del tercer milenio)

(*Mudanza del isonauta*, 2020)

ANTROPOFUGHI

Insieme al marchio della nostra irredimibile parzialità ci fu data l'intuizione del regno dell'imminenza: e così fu possibile stare al mondo, lì. Non ci illudiamo di arrivarci, ma sappiamo che ci stiamo avvicinando. Anche se loro...

Non possono sopportare il dolore di stare al mondo senza mai sentirsi a casa, e non hanno ricevuto l'arte –riuscita o maledetta– di costruire un fragile rifugio con parole, immagini, odori, i resti sparsi negli alti soppalchi della memoria. Non li aiuta l'intuizione del regno dell'imminenza, quel talismano infinito nelle lande della finitezza. Così rinnegano il proprio nome e si abbandonano a un nervosismo febbrile, un assalto, una trafittura che non trova via di uscita. Il latte notturno non li raggiunge, le dita della donna non trovano accesso al loro torbido salvadanaio. Quando pronunciano l'espressione “qualità di vita”, il loro volto svela una tale ferocia e avidità che fa rabbrivire. In queste condizioni, a malapena intuiscono di immaginarsi di svenire sulle dune di un deserto ardente, e alla fine solo una ossessione si eleva davanti all'immensità di quell'orizzonte rosso: desiderio di essere divorati dall'Angelo, desiderio di essere invasi dalla Macchina.

(*Conversazioni tra alchimisti*, 2007)

Cervelli
riprogrammati dai videogiochi
possono costruire un mondo giusto
[e sostenibile?

Continuiamo a fantasticare sul futuro
[robotico
e l'*Internet of Things*
al posto di occuparci della crisi energetica?

O concepiamo –forse è già tardi–
un ordine sociale che non resti
all'amministrazione dell'infamia?
**(nel secondo decennio del terzo
[millennio)**

(*Trasloco dell'Isonauta*, 2020)

ELENA MEDEL

CENICIENTA

Espero al último baile.
Cera sellando cartas de amantes,
busqué los zapatos más lindos del
[vertedero,
los regueros de polvo de ángel
en la comisura de mis labios.

Y aquí estoy. Sin calabazas de algodón
ni ratones mordisqueando entre los dedos
[de mis pies.
Como pedigüña entre sándwiches y
[Pepsis,
arrastrando las cadenas de rafia,
enumerando a las mercenarias
de aros gigantes y zapatos de vainilla.

Ya no quedan príncipes para mis vaqueros.
Jamás, me juro, seré tan asquerosamente
[bella.

(*Mi primer bikini [1998-2001]*, 2002)

CENERENTOLA

Aspetto l'ultimo ballo.
La cera che chiude le lettere degli amanti
volevo le scarpe più belle della discarica,
le tracce della polvere dell'angelo
nella giuntura delle mie labbra.

E sto qui. Senza zucche di cotone
né topi che mordicchiano tra le dita dei
[miei piedi.
Come una sanguisuga tra Pepsi e panini,
trascinando le catene di rafia,
contando le mercenarie
dalle scarpe di vaniglia e anelli giganti.

Non ci sono principi per i miei jeans.
Mai più, lo giuro, sarò così schifosamente
[bella.

(*Il mio primo bikini [1998-2001]*, 2002)

PELECANUS

Una mujer entra en mi casa. Camina con pesadez, formando tras de sí un camino de arena, vestíbulo de baldosas amarillas. Se sienta frente a mi escritorio. El contacto con el respaldo de la silla transforma a la mujer en una catarata: de sus brazos, de sus piernas, mana el agua con olor a estancado, quién sabe si venida de la orilla del mar. Mi espía: uñas como lunas menguantes, *quiero saber qué estás buscando en mí*. Durante un rato observo sus rasgos conocidos, juego a trasladarlos a mí misma, me fijo en su vestido blanco manchado de rojo a la altura del pecho. Golpe. *Sé lo que buscas en mí*. Y ella responde: *soy el pelícano, te beberás mi sangre, te comerás mi carne cuando no tengas nada*.

(*Tara [2001-2006]*, 2006)

PELECANUS

Una donna entra nella mia casa. Cammina grevemente, formando dietro sé un cammino di sabbia, anticamera di mattonelle gialle. Si siede di fronte al mio scrittoio. Il contatto con lo schienale della sedia trasforma la donna in una cascata: dalle sue braccia, dalle sue gambe, sgorga l'acqua dall'odore stagnante, chi lo sa se proviene dalla riva del mare. La mia spia: unghie come lune calanti, *voglio sapere cosa cerchi in me*. Per un attimo osservo le sue qualità note, gioco a trasporle su me stessa, mi fisso sul suo vestito bianco macchiato di rosso all'altezza del petto. Colpo. *So cosa cerchi in me*. E lei risponde: *sono il pellicano, ti berrai il mio sangue, mangerai la mia carne quando non avrai niente*.

(*Tara [2001-2006]*, 2006)

DUDA TÉCNICA

La poesía es una forma de memoria. Encierra cuanto hemos vivido, y cuanto vive quien la lee. Me pregunto, entonces, si sería aceptable volver a ignorar los géneros literarios canónicos e incluir ciertos libros de poemas en las estanterías dedicadas a la historiografía.

*(La caída del imperio romano [2003-2010], en
Un día negro en una casa de mentira, 2015)*

A VIRIGNIA, MADRE DE DOS HIJOS, COMPAÑERA DE PRIMARIA DE LA AUTORA

Ocupáis tres asientos frente a mí en el
[autobús que se desplaza desde nuestro
barrio alejado del centro
al centro;
al centro de nuestra localidad minúscula,
[entiéndase, no al centro de las cosas, no a
la esencia misma ni a la materia nuclear
donde la vida

bang

donde la vida

se expande y obedece a todos los fenómenos
[–etcétera– que dicta
la astrofísica. Lo proclaman las asignaturas
[que rodeábamos porque éramos de letras;
lo proclaman los inexpugnables
mecanismos que atañen a vocablos tan
comunes

como *universo, vida, muerte, amor*.

Ocupáis tres asientos frente a mí
en la parte trasera del transporte público: el
[niño a la derecha, en el centro la niña, la
madre a la izquierda.

Ahora tú, hija pequeña de Virginia: chándal
[rosa gastado –igual
que los plumieres de tu madre– con un
[personaje
que mi edad y condición soltera ignoran.

Ahora tú, hijo mayor de Virginia, intuyo en
[tu barbilla y tus orejas

DUBBIO TECNICO

La poesia è un tipo di memoria. Custodisce ciò che abbiamo vissuto, e ciò che vive chi la legge. Mi domando, quindi, se sia ammissibile tornare a ignorare i generi letterari canonici e porre certi libri di poesia sopra gli scaffali rivolti alla storiografia.

*(La caduta dell'impero romano [2003-2010], in
Una giornata nera in una casa di menzogna,
2015)*

A VIRGINIA MADRE DI DUE FIGLI, COMPAGNA DELLE ELEMENTARI DELL'AUTRICE

Occupate tre posti di fronte a me dentro
[all'autobus che si sposta dal nostro
quartiere lontano dal centro
al centro;
al centro della nostra località minuscola,
[capiamoci, non al centro delle cose, non
all'essenza stessa né alla materia nucleare
dove la vita

sbang

dove la vita

si estende e obbedisce a tutti i fenomeni –
[eccetera– che detta
l'astrofisica. Lo dichiarano le materie
[che azzardavamo perché facevamo lettere;
lo dichiarano gli inespugnabili meccanismi
che riguardano termini così comuni
come *universo, vita, morte, amore*.

Occupate tre posti di fronte a me
nella parte sul retro del mezzo di trasporto: il
[bambino a destra, al centro la bambina, la
madre a sinistra.

Adesso tu, figlia piccola di Virginia: tuta
[rosa sciupata –come
gli astucci di tua madre– con un personaggio
che la mia età e il mio essere nubile
[ignorano.

Adesso tu, figlio maggiore di Virginia,
[scorgo dal tuo mento e dalle tue orecchie

los rasgos que heredaste de tu padre, y me
[pregunto
si Virginia los maldice
–Virginia, ¿los maldices?–
a la hora del baño.

Pero tú, Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas?
Allá donde entonces combatíamos piojos

ahora

bang

ahora

escondemos el tiempo.

Aquí tu lees una revista, Virginia, aquí tu no
[me reconoces: ¿te sirven los consejos del
cuché,

oh tú, tan rubia e inocente?

Virginia siempre con mi edad y ahora con
[dos hijos, sin anillo en el dedo, con un
bolso colmado de galletas:

Virginia, hijo mayor de Virginia, hija
[pequeña de Virginia,

años luz caídos

años luz quebrados en la comisura de los
[labios,

cerrad los ojos y pedid un deseo

frente a mí

en el autobús destartalado que nos salva del
[barrio periférico y nos acerca

al centro, lejos de los bancos en los que los
[adolescentes beben y las noches golpean
los jardines,

cierra los ojos, Virginia,

porque en estos veintiocho minutos de
[trayecto he pensado en nosotras,

en ti que no me reconoces veinte años más
[tarde, en tus cañas donde la gente que
nunca te habló, en tus cañas donde la gente
reía y se burlaba.

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito
[de ambas,

tus uñas rojas comidas al fregar los platos,

[una gota de laca roja en tu dedo anular,

oh Virginia, oh rubia e inocente,

i tratti ereditati da tuo padre, e mi chiedo
se Virginia li maledice
–Virginia, li maledici?–
al momento del bagno.

Ma tu, Virginia, così bionda, ti ricordi?
Lì dove all'ora combattevamo i pidocchi

adesso

sbang

adesso

occultiamo il tempo.

Qui tu leggi una rivista, Virginia, qui tu non
[mi riconosci: ti servono i consigli di
stampe patinate,

o tu, così bionda e innocente?

Virginia con la mia stessa età e adesso con
[due figli, senza anello al dito, con una
borsa colma di biscotti:

Virginia, figlio maggiore di Virginia, figlia
[piccola di Virginia,

anni luce caduti

anni luce interrotti nella giuntura delle
[labbra,

chiudete gli occhi ed esprimete un desiderio

di fronte a me

nell'autobus sgangherato che ci salva dalla
[periferia e ci avvicina

al centro, lontani dai banconi sui quali
[bevono gli adolescenti e le notti bussano
ai giardini,

chiudi gli occhi, Virginia,

perché in questi ventotto minuti di tragitto ho
[pensato a noi,

a te che non mi riconosci vent'anni più tardi,
[ai tuoi capelli bianchi dove la gente che
non ti ha mai parlato, ai tuoi capelli bianchi
dove la gente
rideva e beffeggiava.

Finestrino dell'autobus vicino a Virginia,
[specchio di entrambe,

le tue unghie rosso sbeccate nel lavare i
[piatti, una goccia di smalto rosso sul tuo
dito anulare,

o Virginia, o bionda e innocente,

yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso

(Chatterton, 2014)

io ho pensato a noi,

sbang

io ho pensato a noi.

Non so se sai a cosa mi riferisco.

Ti sto parlando della disfatta.

(Chatterton, 2014)

RAQUEL LANSEKOS

LA GRAVIDEZ DEL ODIO

Por supuesto que el odio requiere un gran
[esfuerzo.
No es para cualquier pecho.
El odio es denso y sólido.
Está hecho de cemento,
de plomo, de nostalgia.
El odio pesa mucho.
Aplasta la materia con que teje sus muros.
Hay que reestructurarlo,
pulirlo, alimentarlo
cada mañana nueva.

No es para cualquier pecho.
La mayoría se cansan al cabo de los días
de arrastrar los rencores como pesadas
[piedras
como plúmbeas cadenas
como deudas eternas.
Solamente los seres cuyo corazón repta
exhausto de metas
de ambición, de culebras
de limones podridos
son capaces de odiar
sin fin y son flaqueza.
Son fieles a lo odiado a pesar de la lluvia
a pesar del bostezo, a pesar de la tregua.
Rememoran con calma igual ahora que
[entonces
cada cuenta oxidada.
Invierten energía
inexplorada y virgen
en las viejas afrentas.
Sólo ellos son capaces
de mantener intacto ese rincón
donde guardan la ira.
El tiempo que destruye, transforma y
[abandona
y las horas que soplan sobre todo lo vivo
dejan su odio intocado.
Inmóvil en el viento.

Por supuesto que el odio requiere un gran
[esfuerzo.
No es para cualquier pecho.

(Leyendas del promontorio, 2005)

LA GESTAZIONE DELL'ODIO

Naturalmente l'odio richiede un grande
[sforzo.
non è per tutti i cuori.
L'odio è denso e solido.
È fatto di cemento,
di piombo e nostalgia.
L'odio pesa parecchio.
Comprime la materia con cui intesse i suoi
[muri ...
Occorre restaurarlo,
lustrarlo, alimentarlo
ogni nuova mattina.

Non è per tutti i cuori
Quasi tutti si stancano dopo poche giornate
di astio trascinato come pietre pesanti
come plumbee catene
come debiti eterni.
Solamente coloro i cui cuori strisciano
esausti di mete
di ambizione, di serpi
di putridi limoni
sono in grado di odiare
con forza e senza limiti.
Sostengono ciò che si odia malgrado la
[pioggia
malgrado lo sbadiglio, malgrado
[l'armistizio
Ricordano con calma, adesso come all'ora
ogni conto ossidato.
Investono energia
inesplorata e vergine
nelle antiche offese
Riescono solo loro
a mantenere quest'angolo intatto
dove serbano l'ira.
Il tempo che distrugge, trasforma e
[abbandona
e le ore soffiano su tutto ciò che vive
lasciano l'odio integro.
Immobile nel vento.

Naturalmente l'odio richiede un grande
[sforzo.
Non è per tutti i cuori.

(Leggende del promontorio, 2005)

LOCUS AMOENUS

La Tierra está llorando.
Nuestro salón de estar es un enfermo
[crónico.

Ahora,
cuando el futuro tiene dentadura de asfalto
el *locus amoenus* de césped terciopelo
es un moderno centro multiusos
que contiene –amén de otras *facilities*–
varias boutiques de moda primavera,
restaurantes, gimnasios, salones de belleza,
visite los famosos multicines Arcadia,
podrá usted compartir palomitas
en el mismo lugar donde se amaron
bucólicos pastores de mirada extasiada.

La Tierra está llorando.
Nuestro salón de estar es un enfermo
[crónico.

Hoy,
cuando sueños y euros son palabras
[sinónimas,
el palacio encantado de la Bella Durmiente
se ha parcelado en urbanizaciones
de acabados esplendidos, vistas a las
[colinas
donde el sol languidece.
Nadie con buen criterio desperdiciaría
esta oportunidad tan lisonjera.
Sleeping Beauty: chalets y pareados,
el paraíso del siglo veintiuno
al alcance de cualquier bolsillo acomodado.

La Tierra está llorando.
Por suerte
ayer salieron a la calle unos pocos
armados de coraje para intentar curarla.

Los disolvieron los antidisturbios.

(*Diario de un destello*, 2006)

LOCUS AMOENUS

La Terra sta piangendo.
Il nostro bel salotto è un ammalato cronico.

Adesso,
quando il futuro ha i denti di cemento
il *locus amoenus* del campo di velluto
è un moderno centro polivalente
che contiene –insieme ad altre *facilities*–
varie boutique di moda primavera,
ristoranti, palestre, saloni di bellezza,
visiti i più famosi multisala Uci cinema
lei potrà condividere dei popcorn
nello stesso luogo dove si amarono
bucolici pastori dagli sguardi estasiati.

La Terra sta piangendo.
Il nostro bel salotto è un ammalato cronico.

Oggi,
quando euro e sogno sono sinonimi,
il palazzo fatato della Bella Addormentata
è stato suddiviso in zone residenziali
dai dettagli stupendi e con vista sui colli
dove il sole svanisce.
Nessuno con buon senso sprecherebbe
questa opportunità così allettante.
Sleeping Beauty: ville e bifamiliari,
il paradiso della nostra epoca
per tutti i portafogli benestanti.

La Terra sta piangendo.
Per fortuna
ieri un gruppo è sceso in strada
armato di coraggio per cercare una cura.

Le squadre antisommossa li hanno repressi.

(*Diario di un bagliore*, 2006)

UNA MUJER ENFERMA

Detrás de una canica
 azul como una pérdida
corren las manos ávidas de un niño.
Como una inacabable fortaleza
 descansan los fascículos
ordenados por precios, por tamaños,
 alrededor de un quiosco.

La calle entera
es un revoloteo de pies apresurados,
 un murmullo de adioses asentándose
 en el eco lejano de la tarde.

Una mujer observa con dos ojos de niebla.

La tarde bulliciosa va tomando la forma
 de un sueño por cumplir.
Ella piensa: *Las sombras de los árboles
 se parecen a los versos de Whitman
 porque siguen creciendo eternamente.*

Nunca ha tenido dioses,
no ha sentido
 ese amargo deleite de la confianza ciega
ni la necesidad de una certeza
 a cambio de su alma.

Hasta este mismo instante
había estado vacío el cajón de su miedo.
Y de pronto un latido
 íntimamente puro
le desvela una noche más escuálida
 en medio de una tierra más desnuda.

Ella recuerda cómo brillan los alacranes
a mediodía en verano,
majestuosos y erráticos
 como ídolos aztecas.

Justo entonces comprende
la razón de Walt Whitman.
Y comienza a creer
 en ese dios magnánimo y pagano
 que está vivo en sus pies,
 en sus axilas, en la hierba mojada,
 en cada ocaso claro como una madre
 [encinta,
en sus ingles de barro
 y en el recuerdo vivo de todo lo que ha
 [amado.
(*Los ojos de la niebla*, 2008)

UNA DONNA MALATA

Dietro a una biglia
 blu come una perdita
le mani avido di un bimbo corrono.
Come una interminabile fortaleza
 riposano i fascicoli
ordinati per prezzo e dimensione,
 intorno a una edicola.

L'intera via
è un volteggiare di piedi frenetici
un sussurro di addii che si posano
 nell'eco lontano del pomeriggio.

Una signora osserva con due occhi di nebbia.

Il pomeriggio inquieto sta assumendo la
 [forma
 di un sogno da avverare.
Lei pensa: *le oscurità degli alberi
 sono simili ai versi di Whitman
 poiché continuano a crescere in eterno*

Non ha mai avuto un dio
non ha sentito
 questo piacere amaro della fede assoluta
né la necessità di una certezza
 a cambio della sua anima.

Fino a questo momento
era rimasto vuoto il cassetto del panico.
E all'improvviso un battito
 intimamente puro
le manifesta una notte più squallida
 nel bel mezzo di una terra più spoglia.

Lei ricorda in che modo brillano gli scorpioni
nel mezzogiorno estivo,
maestosi ed erranti
 come idoli aztechi.

Giusto allora comprende
il senno di Walt Whitman.
E comincia a credere
 in quel dio magnanimo e pagano
 che vive nei suoi piedi,
 nelle sue ascelle, nell'erba bagnata
 nel candido tramonto come una madre
 [incinta,
nel suo ventre di fango
 e nel vivo ricordo di tutto ciò che ha
 [amato.
(*Gli occhi della nebbia*, 2008)

MANO A MANO

Hay quien tiende a pensar que lo merece
[todo.

Yo prefiero dar gracias.

Cruzo mis manos calientes sobre el mundo
sobre la gratitud a salvo del olvido.

Pienso en todas las manos
las que abrieron ventanas en los muros
las que besan el trigo para que haya pan
las que cortan el cuero que nos calza.

Amo todas las manos
¿Qué son? ¿Qué pueden solas?

Son otras manos las que mueven los trenes
otras las que conectan las bombillas
otras las que abastecen los bazares.

Y serán otras manos
tal vez aún no nacidas
las que caven la tierra que me habrá de
[cubrir.

(*Matria*, 2018)

MANO NELLA MANO

C'è chi tende a pensare di meritare tutto.
Io opto per ringraziare.

Intreccio le mie mani calde sul mondo
sulla gratitudine in salvo dall'oblio.

Penso a tutte le mani
quelle che aprirono scorci nei muri
quelle che con i baci chiedono pane al
[grano
quelle che tagliano il cuoio da scarpe

Amo tutte le mani
Che cosa sono? Che fanno da sole?

Sono altre mani che muovono i treni
altre quelle che allacciano le lampade
altre quelle che attrezzano i bazar.

E sono altre mani
forse non nate ancora
che estrarranno la terra che mi ricoprirà.

(*Matria*, 2018)

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

OBRAS CREATIVAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

Luis Antonio de Villena

- VILLENA, Luis Antonio de, *Sublime Solarium*, Madrid, Azur, 1971.
- , *El viaje a Bizancio (1972-1974)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial-León, 1978.
- , *Hymnica (1974-1978)*, Madrid, Ediciones Peralta, 1979.
- , *Hymnica (Antología)*, ed. de Ángel Caffarena, Málaga, El Guadalhorce, 1975.
- , *Huir del invierno*, Madrid, Hiperión, 1981.
- , *Un paganismo nuevo*, Zaragoza, Olifante, 1981.
- , *La muerte únicamente*, Madrid, Visor, 1984.
- , *Marginados*, Valencia, La Pluma del Águila, 1986.
- , *Como a lugar extraño*, Madrid, Visor, 1990.
- , *Marginados (1989-1993)*, Madrid, Visor, 1993.
- , *Asuntos de delirio*, Madrid, Visor, 1996.
- , *La belleza impura. Poesía (1970-89)*, Madrid, Visor, 1996.
- , *Celebración del libertino*, Madrid, Visor, 1998.
- , *Syrtes*, Barcelona, DVD, 2000.
- , *Las herejías privadas. Infancia y daño en un país oscurecido*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- , *Via dall'inverno, 1971-2001*, ed y trad. de Francesco Luti, Firenze, Pagliai Polistampa, 2003.
- , *Antología poética 1970-1984*, ed. y trad. de Sara Zaghi con el asesoramiento de Esteban Guerreiro, Roma, Empiria, 2004.
- , *Desequilibrios*, Madrid, Visor, 2004.
- , *Los gatos príncipes*, Madrid, Visor, 2005.
- , *La prosa del mundo*, Madrid, Visor, 2008.
- , *La prosa del mundo [2008]*, Madrid, Visor, 2009.
- , *Caída de Imperios*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- , *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, Madrid, Visor, 2011.
- , *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016.
- , *Grandes galeones bajo la luz lunar*, Madrid, Visor, 2020.

Andrés Sánchez Robayna

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Tiempo de efigies [plaque]*, Las Palmas de Gran Canaria, El Ancla en la Ribera, 1970.
- , *Fragmentos nocturnos [plaque]*, Las Palmas, Mafasca para Bibliófilos, 1975.
- , *Miraje [plaque]*, Madrid-Palma de Mallorca, "Papeles de Son Armadans", 1977.
- , *Abolida [plaque]*, Madrid, JB, 1977.
- , *Clima*, Barcelona, Edicions del Mall, 1978.
- , *Tinta [plaque]*, Las Palmas, Mafasca para Bibliófilos, 1979.
- , *Tinta*, Barcelona, Edicions del Mall, 1981.
- , *La roca*, Barcelona, Edicions del Mall, 1984.
- , *Poemas 1970-1985*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.

- , *Tríptico [plaque]*, Las Palmas de Gran Canaria, Asphodel, 1986.
- , *Palmas sobre la losa fría*, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *El resplandor*, serigrafías de Vicente Rojo, Cuenca, Antojos, 1990.
- , *Lugar*, obras de Roberto Cabot, Madrid, M + M, 1991.
- , *La retama*, grabados de Denis Long, Madrid, Ediciones D.L., 1995.
- , *Obediencia - El volcán*, grabados de Vicente Rojo, Ciudad de México, Tiempo Extra, 1995.
- , *Agosto*, dibujos de Albert Ráfols-Casamada, Valladolid, El Gato Gris, 1998.
- , *Inscripciones*, Madrid, Ediciones La Palma, 1999.
- , *El libro, tras la duna*, Valencia-Madrid-Buenos Aires, Pre-Textos, 2002.
- , *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.
- , *Sobre una confidencia del mar griego precedido de Correspondencias*, dibujos de Antoni Tàpies. Madrid, Huerga y Fierro, 2005.
- , *En el centro de un círculo de islas*, dibujos de José Manuel Broto. Tahíche-Madri, Fundación César Manrique, 2007.
- , *Reflejos en el día de año nuevo*, obras de José María Sicilia, Arrecife de Lanzarote, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, 2008.
- , *Il libro, oltre la duna*, ed. y trad. de Valerio Nardoni, Bagno a Ripoli, Passigli, 2008.
- , *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
- , *Dell'ombra e l'apparenza*, ed. y trad. de Valerio Nardoni, Bagno a Ripoli, Passigli, 2012.
- , *El libro, tras la duna* [2002], prefacio de Yves Bonnefoy, con un dibujo de Antoni Tàpies, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2019.
- , *Por el gran mar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019.
- , *Per il gran mare*, ed. y trad. de Valerio Nardoni, Bagno a Ripoli, Passigli, 2020.

Luis García Montero

- GARCÍA MONTERO, Luis, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, Granada, Universidad de Granada, 1980.
- *Tristia*, en colaboración con Álvaro Salvador bajo el nombre de Álvaro Montero, Melilla, Ayuntamiento de Melilla/Rusadir, 1982.
- , *El jardín extranjero*, Madrid, Adonais, 1983.
- , *Rimado de ciudad*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1983.
- , *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Colección Romper el Cerco, 1984.
- , *En pie de paz*, Granada, Ediciones del Comité de Solidaridad con Centroamérica, 1985.
- , *Diario cómplice*, prólogo de Rafael Alberti, Madrid, Hiperión, 1987.
- , *Las flores del frío*, prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Hiperión, 1991.
- , *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.
- , *Quedarse sin ciudad*, El Cantor, Palma de Mallorca, 1994.
- , *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.
- , *Completamente viernes*, Barcellona, Tusquets, 1998.
- , *Rimanere senza città e altre prose*, trad. de Alessandro Ghignoli, Pistoia, Via del vento, 1999.
- , *Tempo di camere separate*, trad. de Alessandro Ghignoli, Firenze, Le lettere, 2000.
- , Luis, *Primo giorno di vacanza*, ed. y trad. de Francesco Luti, Firenze, Pagliai Polistampa, 2001.

- , *La intimidad de la serpiente*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- , *Diario complice*, trad. de Andrea Perciaccante, Doria di Cassano allo Ionio, La Mongolfiera, 2006.
- , *Vista cansada*, Madrid, Visor, mayo 2008.
- , *Habitaciones separadas* [1994], Madrid, Visor, 2009.
- , *Completamente venerdì*, trad. de Alessandro Ghignoli, Borgomanero, Atelier, 2009.
- , *Poesie (1991-2003)*, ed. y trad. de Alessandro Ghignoli, Pisa, ETS, 2009.
- , *Un invierno propio*, Madrid, Visor, 2011.
- , *Stanco di vedere*, trad. de Annelisa Addolorato, Viserba di Rimini, Medusa, 2011.
- , *Cinquantina*, ed. y trad. de Emilio Coco, Martinsicuro, Di Felice, 2012.
- , *Poemario*, ed. y trad. de Annamaria Cocozza, Firenze, Polistampa, 2012.
- , *Balada en la muerte de la poesía*, dibujos de Juan Vida, Madrid, Visor, 2016.
- , *A puerta cerrada*, Madrid, Visor, 2017.
- , *Poesía completa (1980-2017)*, prólogo de José Carlos Mainer, epílogo de Antonio Jiménez Millán, Barcelona, Tusquets, 2018.
- , *Un invierno mio*, trad. de Gabriele Morelli, Roma, Elliot, 2018.
- , *No puedes ser así (breve historia del mundo)*, Madrid, Visor, 2021.

Jorge Riechmann

- RIECHMANN, Jorge, *Cántico de la erosión*, Madrid, Hiperión, 1987.
- , “Borradores para una fidelidad. Catorce poemas para René Char (1983-84)” [plaque], *Empireuma. Revista de creación*, Orihuela, año IV, n. 13, septiembre 1988, s. p.
- , *Cuaderno de Berlín*, Madrid, Hiperión, 1989.
- , *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe*, Madrid, Libertarias, 1993.
- , *Baila como un extranjero*, Madrid, Hiperión, 1993.
- , *El corte bajo la piel*, San Fdo. de Henares, Bitácora, 1994.
- , *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-1994)*, Madrid, Hiperión, 1995.
- , “Donde es posible la vida”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 536, Madrid, febrero 1995, pp. 43-52.
- , *El día que deje de leer El País*, Madrid, Hiperión, 1997.
- , *La lengua de la muerte*, Villafranca del Bierzo Ayuntamiento, 1997.
- , *La estación vacía*, Alzira, Germanía, 2000.
- , *Muro con inscripciones: todas las cosas pronuncian nombres*, Barcelona, DVD, 2000.
- , *Trabajo temporal*, Béjar, Lf ediciones, 2000.
- , *Desandar lo andado*, Madrid, Hiperión, 2001.
- , *Poema de uno que pasa*, Valladolid, Fundación Jorge Guillen, 2002.
- , *Pablo Neruda y una familia de lobos, más otros poemas inéditos*, Córdoba, Aristas de cobre, 2003.
- , *Un zumbido cercano*, Madrid, Calambur, 2003.
- , *Ahí (arte breve), seguido por De ahí que*, Barcelona, Lumen, 2004.
- , *Anciano ya y nonato todavía*, Madrid, Ediciones El Baile del Sol, 2004.
- , *Ahí te quiero ver*, Barcelona, Icaria, 2005.
- , *Poesía desabrigada*, Idea, 2006.
- , *Conversaciones entre alquimistas*, Barcelona, Tusquets, 2007.

- , *Cómo se arriman las salamanquesas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2007.
- , *Puente de hielo*, Zaragoza, Eclipsados/Librería Cálamo, 2008.
- , *Rengo Wrongo*, Barcelona, DVD, 2008.
- , *Las artes de lo imposible*, acompañado por la serie fotográfica *Las ruinas vivas*, Valencia, Azotes Caligráficos, 2010.
- , *Pablo Neruda y una familia de lobos*, Santander, Creática, 2010.
- , *El común de los mortales*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- , *Poemas lisiados*, Madrid, La Oveja Roja, 2011.
- , *Futuralgia. Poesía reunida 1979-2000*, prefacio de Pedro Provencio, Madrid, Calambur, 2012.
- , *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*, Zaragoza, Olifante, 2013.
- , *Amo il tuo corpo imperfetto*, ed. y trad. de Stefano Bernardinelli, Viserba di Rimini, Medusa, 2013.
- , *Historias del señor W.*, Palma de Mallorca, Eds. de la Baragaña, 2014.
- , *Versoñetas*, con dibujos de Rubén Uceda, Madrid, Libros en Acción, 2014.
- , *Himnos craquelados*, Barcelona, Calambur, 2015.
- , *Anciano ya y nonato todavía; Puente de hielo*, Tegueste, Baile del Sol, 2015.
- , *Ars nesciendi*, Madrid, Amargord, 2018.
- , *Grafitis para neandertales*, León, Eolas, 2019.
- , *Mudanza del isonauta*, Barcelona, Tusquets, 2020.
- , *Entreser. Poesía reunida (1993-2016)*, Valencia, Calambur, 2021.
- , *Z*, Madrid, Juerga y Fierro Editores, 2021.

Elena Medel

- MEDEL, Elena, *Mi primer bikini (1998-2001)*, Barcelona, DVD Ediciones, 2002.
- , *Vacaciones (2002-2004)*, Almería, El Gaviero Ediciones, 2004.
- , *Tara (2001-2006)*, Barcelona, DVD Ediciones, 2006.
- , *Un soplo en el corazón (2002-2004)*, Logroño-La Rioja, Ediciones del 4 de agosto, 2007.
- , *Chatterton (2014)*, Madrid, Visor, 2014.
- , *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, Madrid, Visor, 2015.

Raquel Lanseros

- LANSEROS, Raquel, *Leyendas del promontorio*, Ayuntamiento de Villanueva de la Cañada, Madrid, 2005.
- , *Diario de un destello*, Adonáis, Rialp, Madrid, 2006.
- , *Los ojos de la niebla*, Visor, Madrid, 2008.
- , *Croniria*, Hiperión, Madrid, 2009.
- , *Journal d'un scintillement*, trad. de Marie-Ange Sánchez, Paris, Les Éditions du Paquebot, 2012.
- , *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Hiperión, Madrid, 2013.
- , *Fino a che saremo Itaca*, ed. y trad. de Naike La Biunda, Forlì, CantaCarta Editore, 2016.
- , *Matria*, Visor, Madrid, 2018.
- , *Croniria*, trad. de Gordon McNeer, Tennessee, Valparaíso Ediciones USA, 2014.

ANTOLOGÍAS CITADAS

- ABRIL, Juan Carlos (ed.), *Deshabitados*, Granada, Diputación de Granada, 2008.
- (ed.), *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI*, Ciudad de México, Granises, Servicios Editoriales y de Comunicación [La otra] / Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- AGUADO, Jesús (ed.), *Fugitivos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (ed.), *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI. (Una antología)*, Valencia, Pre-Textos, 2018.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (ed.), *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, materiales didácticos de Susana Rodríguez Rosique, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012.
- BATLLÓ, José (ed.), *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.
- CALDERÓN, Alí, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEROS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK (eds.), *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, Madrid, Visor, 2011.
- CASTELLET, José María (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- , *Nueve novísimos poetas españoles [1970]*, Barcelona, Península, 2006.
- CORREYERO, Isla (ed.), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD, 1998.
- DELGADO, Agustín, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas, *Equipo “claraboya”. Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.
- DÍAZ, Rafael-José (ed.), *Identikit. Muestra de poesía española reciente*, Vallejo & Co, 2016, e-book, en línea <<https://rafaeljosediaz.blogspot.com/2016/04/identikit-muestra-de-poesia-espanola.html>> [05/07/2021].
- DIEGO, Fernando de, Antonio GARRIDO y Francisco RUIZ NOGUERA (eds.), *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)*, New York / Ottawa / Toronto, Legas.
- DOMINGO AGUILAR, Juan, Rosa BERBEL y Mario VEGA (eds.), *Piel fina. Poesía joven española*, Oviedo, Ediciones Maremágnum, 2019.
- ELGUEO, Ignacio (ed.), *Inéditos, 11 poetas*, Murcia, Huerga y Fierro, 2002.
- FALCÓN, Enrique (ed.), *11/01: Poesía y desorden. Once poéticas críticas*, Madrid, Contratiempos, Centro de Documentación Crítica, 2007.
- (ed.), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tegueste, Tenerife, Baile del Sol, 2007.
- FLORIANO, Miguel y Antonio RIVERO MECHINA (eds.), *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española*, prólogo de Álvaro Valverde, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- GARCÍA GARCÍA, Ariadna (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Akal, 2006.
- G. GARCÍA, Ariadna, Guillermo LÓPEZ GALLEGO y Álvaro TATO (eds.), *25 poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.), *Las voces y los ecos*, Barcelona, Júcar, 1980.
- (ed.), *Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983.
- (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1988.
- (ed.), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Llibros de Peixe, 1995.

- (ed.), *Treinta años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1996.
- (ed.), *La Generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999.
- GARCÍA MORAL, Concepción y Rosa María PEREDA (eds.), *Joven poesía española*, selección de Concepción García Moral, introducción de Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, 1979.
- GARCÍA POSADA, Manuel (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, prólogo de Juan Carlos Mainer, Madrid, Visor, 1998.
- GARCÍA TERESA, Alberto (ed.), *Disidentes: antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Madrid, La Oveja Roja, 2015.
- IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016.
- JONGH ROSSEL, Elena de (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- KRAWIETZ, Alejandro y Francisco LEÓN (eds.), *La otra joven poesía española*, Montblanc, Igitur, 2003.
- LANZ, Juan José (ed.), *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, Ángela MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, y Raúl MOLINA GIL, (eds.), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España. Poetas nacidos a partir de 1982*, anexo al monográfico *Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en España*, Valencia, Kamchatka. Revista de análisis cultural, 2018, en línea <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663>> [05/06/2021].
- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.
- , *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- MARTÍNEZ, José Enrique (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989.
- , *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia, 1997.
- MIGUEL, Luna (ed.), *Tenían veinte años y estaban locos*, Madrid, La Bella Varsovia, 2011.
- (ed.), *Serial. Antología sobre series televisivas*, Almería, El Gaviero, 2014.
- (ed.), Luna Miguel, *La poesía posnoventista española en 15 voces*, ebook, <https://issuu.com/lunamiguel6/docs/selecci__n_poetas_1990> [05/07/2021].
- MORA, Vicente Luis (ed.), *La cuarta persona del plural antología de poesía española contemporánea [1978-2015]*, Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- MORALES BARBA, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Marenostrom, 2006.
- MORANTE, José Luis (ed.), *Re-Generación: antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso, 2016.
- NARDONI, Valerio (ed.), *Per terre di Spagna. videoantologia della poesia spagnola contemporanea*, Vecchiano, Valgie Rosse, 2018.
- ORTEGA, Antonio (ed.), *La prueba del nueve (antología poética)*, Madrid, Cátedra, 1994.

- PALOMERO, Mari Pepa (ed.), *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.
- PAULINO AYUSO, José (ed.), *Antología de la poesía española del siglo XX*, vol. II, Madrid, Castalia, 1996.
- PÉREZ OLIVARES, José (ed.), *El hacha y la rosa (tres décadas de poesía española)*, Sevilla, Renacimiento, 2000.
- PRIETO, Antonio (ed.), *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*, presentación de Vicente Aleixandre, Madrid, Azur, 1971.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (ed.), *1939-1975: antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara, 1993.
- PROVENCIO, Pedro (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.
- RIBES, Francisco (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.
- RODRÍGUEZ, Josep María (ed.), *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (ed.), *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ (ed.), Domingo, *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, Madrid, Hiperión, 2007.
- VEGA, Almudena (ed.), *Réquiem por Lolita*, Málaga, Fundación Málaga, 2014.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
- (ed.), *Fin de siglo*, Madrid, Visor, 1992.
- (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- (ed.), *La Poesía plural*, Madrid, Visor, 1998.
- (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.
- (ed.), *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación del 2000)*, Madrid, Visor, 2010.
- YANKE, German (ed.), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial, 1996.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AA.VV., *El estado de las poesías. Los Cuadernos del Norte*, Monografía n. 3, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986.
- ABRIL, Juan Carlos, "Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero", *UNED Revista Signa*, n. 24, 2015, pp. 149-162.
- , "Luis Antonio de Villena, *Imágenes en fuga de esplendor y tristeza*, Madrid, Visor, 2016, 242 pp. [reseña]", *Lectura y Signo*, Universidad de León, n. 11, 2016, pp. 127-129.
- ACORTA, Carlos, "No puedes ser así (breve historia del mundo)", *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*, mayo 2021, en línea
<<https://elcuadernodigital.com/2021/05/12/no-puedes-ser-asi-breve-historia-del-mundo/>> [11/08/2021].

- ACOSTA ESCAREÑO, Javier, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007, en-línea <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/7763/>> [05/05/2021].
- ADORNO, Theodor W., y Max HORKHEIMER, *La sociedad. Lecciones de sociología, (Soziologische Exkurse [1956])*, trad. de Floreal Marzía e Irene Cusien, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969.
- AGLIETTA, Michel, *Un New Deal para Europa (Un New Deal pour l'Europe [2013])*, trad. de Ana Useros Martín, Quito, IAEN. Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador / Madrid, Traficantes de Sueños 2015.
- AGUILAR, Antonio, *La belleza callada de la noche: introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Ancona/ Milano, Costa & nolan, 1997.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Comedia*, ed. de Nicolás Besio Moreno, trad. de Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural "Latium", 1922.
- ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Proyecto literario y oficio de escritor en Larra", en Id., J.M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (eds.), *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, pp. 17-41.
- ÁLVAREZ SANAUGUSTÍN, Alberto, "La traducción poética", en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 261-270.
- AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea (La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea [1997])*, trad. de María García Vergaray y Paolo Sustersic, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.
- AMORÓS, Amparo, "La retórica del silencio", *Los Cuadernos del Norte*, vol. 3, n. 16, 1982, pp. 18-27.
- , *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la postmodernidad (The Origins of Postmodernity [1998])*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Madrid, Akal, 2016.
- ANSELMO, Marcello, *Il consumatore comandato. Pratiche e immaginario della cultura del consumo real socialista. Berlino Est e DDR*, tesis doctoral, Instituto Universitario Europeo, Firenze, 2007, en-línea <<https://cadmus.eui.eu/handle/1814/6734>> [01/05/2021].
- ARANGUREN, José Luis, *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973,
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad (Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la Surmodenité, 1992)*, trad. de Margherita Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- AUGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, estudio preliminar, traducción directa y notas de Silvia Magnavacca, Buenos Aires, Editorial Losada, 2005.
- AVALLE, D'Arco Silvio, "Spie linguistiche maschili in contesti femminili: il misterioso amico di Bondie Dietaiùti", en Maurizio Bettini (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Bari, Laterza, 1993, pp. 101-112.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- , *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid, Visor, 2018.

- , “¿Quién fue el Homo Sapiens?”, jueves 28 de noviembre de 2019, en línea <<http://tratarde.org/resena-de-grafitis-para-neandertales-por-luis-bague/>> [10/04/2021].
- , “La historia universal de Luis García Montero”, *El País*, 24 de abril de 2021, en línea <<https://elpais.com/babelia/2021-04-24/la-historia-universal-de-luis-garcia-montero.html>> [30/08/2021].
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, [1965]), ed. y trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BARTUAL MORENO, Roberto, “La novela policíaca: ficción detectivesca y ‘hardboiled’. El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa”, *Despalabro. Ensayos de humanidades*, n. 1, 2007, pp. 97-107.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Bibebook, 1861, pp. 119-120, ebook, Isbn digital 978-2-8247-1058-7 [02/11/2020].
- BAUDRILLARD, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus escrituras (La société de consommation. Ses mythes, ses structures [1970])*, trad. de Alcira Bixio, estudio introductorio de Luis Enrique Alonso, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009.
- BAUMAN Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres (Work, consumerism and the new poor, [1998])*, trad. de Victoria de los Ángeles Boschioli, Barcelona, Gedisa Editorial, 2000.
- , *Intervista sull’identità*, trad. de la entrevista de Fabio Galimberti, ed. de Benedetto Vecchi, Bari, Editori Laterza, 2003.
- , *Modernidad líquida (Liquid Modernity [2000])*, trad. de M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , *Vida Líquida (Liquid Life [2005])*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- , *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, trad. de Marina de Carneri e Paolo Boccagni, Trento, Erickson, 2007.
- , *Capitalismo parassitario*, trad. de las entrevistas Marco Cupellaro y Fabio Galimberti, Bari, Editori Laterza, 2009.
- , *La globalización. Consecuencias humanas (Globalization. The Human Consequences, [1998])*, trad. de D. Zadunaisky, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *Retrotopía, (Retrotopia [2017])*, trad. de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Espasa Libros, 2017, versión epub, Isbn digital: 978-84-493-3332-3.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo (The Cultural Contradictions of Capitalism [1976])*, trad. de Néstor A. Míguez, Azcapotzalco, Alianza Editorial / Editorial Patria, 1994.
- BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile, “La religión de Sor Juana Inés de la Cruz” en Carmen Beatriz López-Portillo (coord.), *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica México, 1998, pp. 34-38.
- BENEDETTI, Mario, “El olimpo de las antologías”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, n. 25, 1987, pp. 133-138.
- BENOIST, Alain de, *Nosotros y los otros. Problemática de la identidad (Nous et les autres. Problématique de l’identité [2007])*, trad. de Jordi Garriga, Tarragona, Ediciones Fides, 2015.

- BERMAN, Marshall, “Brindis por la modernidad”, en Nicolas Casullo (ed.), *El debate modernidad-postmodernidad*, segunda edición ampliada y actualizada, Buenos Aires, Retórica, 2004, pp. 87-106.
- , “Las señales en la calle (respuesta a Perry Anderson)”, en Nicolas Casullo (ed.), *El debate modernidad-postmodernidad*, segunda edición ampliada y actualizada, Buenos Aires, Retórica, 2004, pp. 127-137.
- BEVERLY, John, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Soledades* [1613], ed. de Id., Madrid, Cátedra, 2016, pp. 17-68.
- BIANCHI, Marina, “Rectificando: la Poesía ante la Incertidumbre en el contexto español”. *Duende. Suplemento virtual de Quaderni Ibero Americani*, Torino, Associazione Studi Iberici, n. 10, noviembre 2014, pp. 6-10.
- , *De la modernidad a la postmodernidad: vanguardia y neovanguardia en España*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- BODAS FERNÁNDEZ, Lucía, y Beatriz PICHEL PÉREZ, “Entremundo y posibilidades. Un acercamiento a la teoría del arte de Paul Klee”, *Δαιμόν. Revista Internacional de Filosofía*, n. 49, 2010, pp. 101-118.
- BOÉTIE, Étienne de la, *Discours de la servitude volontaire* [1576], ed. de Maurice Rat, París, Colin, 1963.
- BOWLBY, John, *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida (The making and breaking of affectional bonds* [1979]) trad. de Alfredo Guera Miralles, prólogo de Félix López Sánchez, Madrid, Ediciones Morata, 1986.
- BOSTROM, Nick, “Valores transhumanistas”, *Instituto de extrapolítica y transhumanismo [IET]*, (“*Transhumanist values*”, en Frederick Adams (ed.), *Ethical Issues for the 21st Century*, Philosophical Documentation Center Press, 2003) trad. de Piero Gayozzo, Lima, Perú, 14 de noviembre de 2019, pp. 1-14, en línea <<https://extrapolitica.ssh.org.pe/lista-de-publicaciones/>> [07/06/2021].
- BOUSOÑO, Carlos, “Leyendo a Luis Antonio de Villena”, *Litoral*, n. 188, 1990, pp. 23-27.
- BOUTIÈRE, Jean, Alexander HERMAN SCHUTZ e Irénée Marcel CLUZEL, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A. G. Nizet, 1964.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte (The Posthuman* [2013]), trad. di Angela Balzano, Roma, Derive Approdi, 2014.
- BUÉNO, Antoine, *Il libro nero dei puffi. La società dei puffi tra stalinismo e nazismo (Le petit livre bleu* [2011]), trad. de Ilaria Gremizzi, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.
- BUGLEUX, Elena, “Incertezza e cambiamento climatico nell'era dell'Antropocene”, *EtnoAntropologia*, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 1-15.
- BUTLER, Judith BUTLER, *Deshacer el género (Undoing Gender* [2004]), trad. de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós, 2006.
- , *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1999]), trad. de María Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós, 2007.
- CABIANCA, Alessandro, “Poesia e musica dall'antichità ai giorni nostri”, *Senectio*, Napoli, 2008, en línea <<http://www.senecio.it/sag/>> [30/05/2021].
- CABRERA MARTOS, José, “Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario en *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros (con-claves a la agudeza y croquis del arte de ingenio)”, *Sociocriticism*, vol. XXXIII, n. 1-2, 2018, pp. 253-287.

- CALABRESE, Giuliana, *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*, Milano, Di/Segni, 2016.
- , “Entre desgarro y cicatrices: huellas transtextuales en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de Luis García Montero”, *La nueva literatura hispánica*, n. 21, Valladolid, Universitas Castellae, 2017, p. 147-157.
- , “Dos poemarios en prosa de Luis García Montero como lugares de revolución”, *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*. Texas State University, 2021, en prensa.
- CALDERÓN, Alí, Andrea COTE, Jorge GALÁN, Raquel LANSEROS, Daniel RODRÍGUEZ MOYA, Francisco RUIZ URIEL, Fernando VALVERDE, Ana WAJSZCZUK, “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”, *Los Torreones. Revista de poesía*, n. 1, 2012, pp. 98-102.
- CALLINICOS Alex, *Against postmodernism. A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (1999), Barcelona, Ariel, 2007.
- CANDAU, Antonio, “Jorge Riechmann y la metamorfosis de la experiencia”, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 13, n. 1, 2000, pp. 7-36.
- CANDEL VILA, Xelo, “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”, *Diablotexto Digital*, n. 4, 2019, pp. 44-61.
- , “El realismo dialéctico de Luis García Montero”, en Luis García Montero, *Una melancolía optimista*, Madrid, Visor, 2019, pp. 9-33.
- CARIÑANOS SAN ROMÁN, Félix, *César Borgia y Viana (Navarra) (1507-2007)*, Pamplona, Analecta, 2007.
- CASTELLS, Manuel, *La Galaxia Internet*, Madrid, Areté, 2001.
- , *Comunicación y poder (Comunicació i poder, [2009])*, trad. de María Hernández, Madrid, Alianza editorial, 2009.
- CASTRO de, Carlos, *Reencontrando a Gaia. A hombros de James Lovelock y Lynn Margulis* [2019], prólogo de Paco Puche, Málaga, Ediciones del General, 2020.
- CAVALLO, Marino, y Federico SPADONI, *I social network. Come internet cambia la comunicazione*, Milano, Angeli, 2010.
- CELAYA, Gabriel, *Cantos iberos* [1955], Madrid, Ediciones Turner, 1977.
- CELMA VALERO, María Pilar, “*Hymnica*: la plenitud poética de Luis Antonio de Villena”, *Ogigia*, n. 24, 2018, pp. 57-68.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino Bollati Boringhieri, 2013
- CHIAMENTI, Massimiliano, “Dante Sodomita”, *Banca dati “Rinascimento”*, 9 febrero 2009, pp. 4-8, en línea <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/sodoma.pdf>> [04/02/2020].
- CHOMSKY, Noam, *Il bene comune (The Common Good* [1998]), ed. de David Barsamian y trad. de Enrico Domenichini, Casal Monferrato, Piemme, 2004.
- CIMARDI, Ambra, “El legado literario de Walt Whitman en la poesía de Luis García Montero”, en Marina Bianchi, Id., Ricardo de la Fuente Ballesteros, José Manuel Goñi, eds., *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Valencia, Calambur, 2020, pp. 109-123.
- CIORANESCU, Alejandro, *Alejandro de Humboldt en Tenerife*, ACT. Aula de cultura de Tenerife, 1978.
- CIPLIJAUSKAITÉ Biruté, “Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas de la Generación del 27”, en Carla Prestigiacomo y Maria Caterina Ruta (eds.), *Dai*

- Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 29-40.
- CLETO, Fabio, *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, Genova, Edizioni culturali internazionali Genova, 2007.
- , *Fuori scena: gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno*, Genova, ECIG, 2014.
- COLECTIVO ALICIA BAJO CERO, *Poesía y Poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997.
- COMELLAS, Mercedes, "Luis García Montero: una revisión del romanticismo desde la posmodernidad", en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.), *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero* Madrid, Visor, 2018, pp. 259-322.
- Michele COMETA, "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura", en Vincenzo del Marco e Isabella Pezzini (eds.), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.
- CRUTZEN, Paul, y Eugene F. STOERMER, "The 'Anthropocene'", *Global Change NewsLetter*, n. 41, 2000, pp. 17-18.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, nota preliminar y ed. de las poesías de D. Alonso, ed. de los comentarios por Eulalia Galvarriato de Alonso, Madrid, Aguilar, 1959.
- CRUZ Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, ed. de Juan Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1997.
- CULLELL, Diana, "Versiones postmodernas de *compromiso* en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Riechmann", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 43, 2009, <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/verposm.html>> [25/07/2020].
- DÄLLENBACH, Lucien, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme (Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme [1977])*, trad. de Bianca Concolino Mancini, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994.
- DERRIDA, Jaques, y Bernard STIEGLER, *Ecografías de la televisión. Entrevistas firmadas (Echographies de la télévision, [1996])*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- DÍAZ, Rafael-José, "La poesía como unificación (entrevista a Andrés Sánchez Robayna)", *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, n. 31, 1995, pp. 4-7.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- , "Tara", *El cultural*, 5 de octubre de 2006, en línea <<https://elcultural.com/Tara>> [03/06/2021].
- , "Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero" en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 105-116.
- , "La poesía de Luis García Montero. De *Diario cómplice* (1987) a *Las flores del frío* (1991)", en Miguel Ángel García García, Angela Olalla Real, Andrés Soria Olmedo (coords.), *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 129-150.
- , "Madurar también era esto", *Ínsula*, n. 819, marzo 2015, pp. 37-39.

- , “La poesía reciente de Luis García Montero: de *Vista cansada* a *Balada en la muerte de la poesía* (2008-2016)”, en Xelo Candel Vila (ed.), *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Valencia, Anejos de *Diablotexto Digital*, n. 4, 2019, pp. 150-160.
- , “El Mapa de la memoria”, *Mercurio. Cultura desorbitada*, n. 209, marzo 2019, p. 33.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando, “Andrés Sánchez Robayna: «En la poesía española de los últimos decenios ha habido un gregarismo empobrecedor»” [entrevista a Andrés Sánchez Robayna], *El Cultural*, 28 de junio de 2016, en-línea <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Andres-Sanchez-Robayna-En-la-poesia-espanola-de-los-ultimos-decenios-ha-habido-un-gregarismo-empobrecedor/9487>> [20/02/2021].
- DUNSANY, Lord, *In the Land of Time. And Other Fantasy Tales*, introducción y ed. de Sunand Tryambak Joshi, New York, Penguin, 2004, pp. 146-162.
- DURANGO, Alicia, *Las redes sociales*, It Campus Academy, 2014, versione ePub, <www.scribid.com> [16/05/2021].
- ECO, Umberto, “*Ars oblivionalis*. Sulla difficoltà di costruire un’*Ars oblivionalis*”, *Kos*, n. 3, 1987, pp. 40-53.
- , “Stampa, Tv e Internet. Passato, presente e futuro dei rapporti tra nuovi e vecchi media”, *Problemi dell’informazione*, n. 2-3, aprile-novembre 2001, p. 139, en línea <<https://www.rivisteweb-it.ezproxy.unibg.it/issn/0390-5195/issue/571>> [10/12/2019].
- , “Universidad y *mass media*”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, n. 9, trad. de Agnese Marra Meitlín, 2004, pp. 149-159.
- , *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2005.
- , Umberto ECO, “Piccola lezione sull’arte di dimenticare”, *La Repubblica*, 20 maggio 2006, en-línea <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/05/20/piccola-lezione-sull-arte-di-dimenticare.html?refresh_ce> [10/10/2019].
- , “Contro la perdita della memoria”, *ONU, New York*, 21 ottobre 2013, pp. 25-27, en línea <https://italyun.esteri.it/rappresentanza_onu/it/comunicazione/archivio-news/2013/10/2013-10-21-eco-onu.html> [15/10/2019].
- EFE, “La posibilidad de clonar pandas divide a los expertos chinos”, *El País*, 1 de noviembre de 2021, en-línea <https://elpais.com/diario/1997/11/01/sociedad/878338808_850215.html> [19/03/2021].
- EGEA, Javier, *El paseo de los tristes*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, 1982.
- , Luis GARCÍA MONTERO y Álvaro SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.
- EGEA, Julio Alfredo, “Primeros homenajes a Federico García Lorca”, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA*, n. 16, 1998, pp. 263-266.
- EQUIHUA ZAMORA, Miguel, Arturo HERNÁNDEZ HUERTA, Octavio PÉREZ MAQUEO, Griselda BENÍTEZ BADILLO y Sergio IBÁÑEZ BERNAL, “Cambio global: el Antropoceno”, *CIENCIA ergo-sum*, vol. 23, n. 1, marzo-junio 2016, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 67-75.
- FELIU ARQUIOLA, Elena, “Medel Elena (2014). *Chatterton*. Madrid: Visor. XXV Premio Fundación Loewe a la creación joven” [reseña], *Paraíso. Revista de poesía*, n. 12, 2016, pp. 129-131.

- FERNÁNDEZ CASANOVA, Manuel, “‘Sentido que no sé’: el pensamiento poético de Andrés Sánchez Robayna”, *Revista Hispánica Moderna*, año 58, n. 1/2, junio-diciembre 2005, pp. 135-158.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón, *El antropoceno. La crisis ecológica se hace mundial*, Barcelona, Virus editorial, 2011.
- FERRATTO, Mariana, *Amure amure e brodu di ciceri martina*, en-línea <<https://vimeo.com/173049882>> [09/07/2021].
- FOUCAULT, Michel, *De los espacios otros*, trad. de Pablo Blitstein y Tadeo Lima, 1984, en línea <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf> [10/09/2020].
- , “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología* (“The Subject and Power”, *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 4, [1982]), trad. de Corina de Iturbe, vol. 50, n. 3, julio - septiembre 1988, pp. 3-20.
- , *Estética, ética y hermenéutica. (Dits et écrits [1994])*, vol. III, introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- , *Historia de la sexualidad, el uso de los placeres (Histoire de la sexualité: L’usage des plaisirs [1984])*, vol. 2, trad. de Martí Soler, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003.
- FUENTES-PÉREZ, Ileana, “De Patria a Matria”, *CSA Occasional Paper Series*, vol. 2, n. 10, 1997 pp. 1-11.
- GALA, Candelas, “Correspondencias, confidencias y contrapuntos. Andrés Sánchez Robayna y Antoni Tàpies”, *Bulletin hispanique*, vol. 116, n. 1, Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2014, pp. 415-438.
- GARCÍA ARTEAGA Ricardo, *La estética del fracaso en la obra de Samuel Beckett [2019]*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, versión epub, Isbn digital 978-607-30-2955-1 [02/05/2021].
- GARCÍA MARTÍN, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- , *Treinta años de poesía española: 1965-1995*, Sevilla/Granada, Editorial Renacimiento/ Editorial Comares, 1996.
- GARCÍA MONTERO, Luis y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993.
- GARCÍA MONTERO, Luis, “La poesía de Luis Antonio”, *Litoral*, n. 188, 1990, pp. 53-58.
- , *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- , en Luis Bagué Quílez, “‘Las manos en la tierra’. Entrevista a Luis García Montero”, *Monteagudo*, n. 13, 2008, pp. 73-82.
- , “Las lecciones de Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 719, mayo 2010, pp. 31-49.
- , en Nacho Hontoria, “Luis García Montero: «Me gustan las palabras vejez y madurez, no hay que ser un adolescente eterno»” [entrevista], *Uppers*, 14 septiembre 2019, en línea <https://www.uppers.es/cultura-y-entretenimiento/lectura/luis-garcia-montero-director-cervantes-vejez-madurez-adolescente_18_2816895173.html> [31/07/2020].
- , en Anatxu ZABALBESCOA, “El territorio sagrado es no engañarse” [entrevista], *El País*, 2020, en-línea <https://elpais.com/elpais/2020/06/03/eps/1591202456_645391.html> [28/09/2020].

- y Antonio MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993.
- GARCÍA PRADOS, Nieves, “Historia y tiempo en la construcción de la identidad poética de Raquel Lanseros”, en Remedios Sánchez García y Manuel Gaete (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Valencia, Tirant humanidades, 2017, pp. 375-386.
- GARCÍA TERESA, Alberto, *Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)*, Madrid, Tierra de nadie, 2013.
- , *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, Madrid, UNED, abril de 2014, edición digital, Isbn electrónico 978-84-362-6835-5.
- GELLI, Bianca, *Psicologia della differenza di genere. Soggettività femminili tra vecchi pregiudizi e nuova cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2021
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado (Palimpsestes [1962])*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GHIGI, Rossella, *Fare la differenza: educazione di genere dalla prima infanzia all’età adulta*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea (Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age, [1991])*, trad. de José Luis Gil Aristu, Barcelona, Ediciones Península, 1995.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, Javier, “La escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas. Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 9-10, 2012, pp. 173-188.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, “Lectura y escucha del mundo: la escritura de Andrés Sánchez Robayna ante la tradición mística”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 9-10, 2012, pp. 173-188.
- GONCOURT, Edmond de, *Utamaro (Utamaro [1891])*, trad. de Michael & Lenita Locey, New York, Parkstone International, 2012.
- GONZÁLEZ, Juliana, “Sor Juana y la docta ignorancia” en Carmen Beatriz López-Portillo, coord., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, México, Fondo de Cultura Económica México, 1998, pp. 39-51.
- GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, Concha, *Luis García Montero. Antes y después. (Notas para una poética)*, Huelva, Fundación El Monte, 2000.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio, *El pulso de la bruma*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2005.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, “Prólogo. La estética disidente de un poeta pagano”, en Luis Antonio de Villena, *Alejandrías. Antología 1970-2003*, ed. y selección de Id., Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 9-27.
- GONZÁLEZ PASOS, Jesús, *Medios de comunicación ¿Al servicio de quién?*, Buenos Aires, Clasco, 2019.
- GRANDES, Almudena, *Te llamaré Viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- GUALDRÓN, Miguel, “Dios y fuego en la filosofía de Heráclito”, *Saga*, Universidad Nacional de Colombia, n. 8, 2003, pp. 9-18.
- GUERRERO, Gustavo, “Andrés Sánchez Robayna, latitudes americanas”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 173-182.
- GUILLEN BOLAND, Diego Alejandro, “El erotismo y la ciudad en la poesía de Luis García Montero”. *Revista de Filología Románica. Anejo VIII*, 2015, pp. 75-82.
- HABERMAS, Jürgen, “Modernidad: un proyecto incompleto”, *Punto de Vista. Revista de Cultura*, año VII, n. 21, agosto 1984, pp. 27-31.

- HAMILTON, Chyntia S., *Western and Hard Boiled Detective Fiction in America. From High Noon to Midnight*, Basingstoke, Macmillan, 1987.
- HARAWAY, Donna, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities*, n. 6, 2016, pp. 159-165.
- , Noboru ISHIKAWA, Scott F. GILBERT, Kenneth OLWIG, Anna L. TSING and Nils BUBANDT, "Anthropologists Are Talking - About the Anthropocene", *Ethnos*, vol. 81, n. 3, 2016, pp. 535-564.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio (Multitude [2004])*, trad. de Juan Antonio Bravo, Barcelona, Debate, 2004.
- HARVEY, David, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural (The condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change [1990])*, trad. de Martha Eguía, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998.
- HIGUERO, Francisco Javier, "Arborescencias temporales en *La intimidad de la serpiente* de García Montero", *Hápax: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, n. 7, 2014, pp. 55-72.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Poema con un retrato del autor Pablo Picasso*, Madrid / Barcelona / Buenos Aires, Compañía ibero americana de publicaciones s.a., 1931.
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- IRAVEDRA, Araceli, "Jorge Riechmann: una tarea de indagación desde los vínculos. (Al margen de *Un zumbido cercano*)", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 695, noviembre de 2004, pp. 16-19.
- , *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.
- , "'Canción de retroguardia': el compromiso en voz baja de Luis García Montero", en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 58-67.
- , *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED, 2010.
- , "'¿La poesía es un arma de futuro cargada?' Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha", *Estudios Filológicos*, n. 61, 2018, pp. 249-253.
- , "'Ferozes o la provocación de lo real: en busca de un canon del compromiso'", en Miguel Ángel García (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2018, pp. 261-285.
- , "La construcción historiográfica de la generación deshabitada: una mirada desde las antologías poéticas", *Revista de Literatura*, n. 167, 2022, en prensa.
- ISER, Wolfgang, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History*, vol. 3, n. 2, 1972, pp. 279-299.
- JAKOBSON, Roman, *Selected writings II. World and Language*, The Hague, Mouton & Co, 1971.
- JAMESON, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo (Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, New Left Review [1984])*, trad. de Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
- , *El postmodernismo revisado (Postmodernism Revisited [2010])*, ed. y trad. de David Sánchez Usanos, Madrid, Abada Editores, 2012.
- JAUB, Hans Robert, "Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura (la poesia di Baudelaire Spleen II)", en Robert C. Holub (ed.), *Teoria della ricezione*, trad. de Carlo Gentili, Torino, Einaudi, 1989, pp. 200-231.

- JIMÉNEZ, José Olivio, “Prólogo. La poesía de Luis Antonio de Villena”, prólogo a Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1984*, Madrid, Visor, 1988, pp. 9-64.
- , “Hacia el último horizonte: sobre *La muerte únicamente*”, *Litoral*, n. 188, 1990, pp. 65-72.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *Inventario del desorden*, Madrid, Visor, 2003.
- , *Amnistía y libertad (algunas notas sobre la poesía española en la transición)* [conferencia], 2019, en línea
<<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/17981?show=full>> [26/02/2020].
- JUARISTI, Jon, *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, Granada, Diputación Provincial, 1999, pp. 103-107.
- KEEN, Andrew, *Internet non è la risposta (Internet Is Not the Answer [2012])*, trad. de Bernardo Parrella, Milano, Egea, 2015.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2 (Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse [1969])*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- LA DANTA LASCANTA, “El Faloceno: Redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista”, *EcologíaPolítica. Cuadernos de debate internacional*, n. 53, 2017, Barcelona, Fundació ENT / Icaria editorial, pp. 26-33.
- La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, trad. de G. Diodati, Nuova York, Società Biblica Americana, 1910.
- LADOGANA, Silvia, *Lo specchio delle brame. Mass media, immagine corporea e disturbi alimentari*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- LANGBAUM, Robert Woodrow, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Norton, 1963.
- LANSEROS, Raquel, “Los ojos de la niebla de Raquel Lanseros”, *ConocealAutor*, 18 de febrero de 2010, en línea <<https://www.conoceralautor.es/libros/ver/los-ojos-de-la-niebla-de-raquel-lanseros>> [08/05/2021].
- , “El rol del poeta en la sociedad contemporánea: un breve apunte de un siglo de poesía en España”, *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, n. 4, año II, 2017, pp. 67-79.
- LANZ, Juan José, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007.
- , *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- , *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED Ediciones, 2014.
- LARRA, Mariano José de, “Horas de invierno”, *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n. 420, domingo 25 de diciembre de 1836, Madrid, en línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/horas-de-invierno--0/html/ff84291a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [06/05/2021].
- LATINI, Brunetto, *Il tesoretto*, introducción y notas de Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 2002.
- LE BIGOT Claude, “La experiencia de la insularidad o el viaje hacia la alteridad en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna”, *La nueva literatura hispánica*, Universitas Castellae, n. 24, 2020, pp. 203-226.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesías del Maestro Fray Luis de León*, ed. de Ramón Fernández, Madrid, Madrid Imprenta Real, 1970.
- LEVIN, Harry, “What was Modernism?”, *The Massachusetts Review*, vol. 1, n. 4, 1960, pp. 609-630.
- LEZAMA LIMA, José, *Obras completas*, tomo II, México, Aguilar, 1977.

- LLORENTE, Marina, “Poemas críticos en la España contemporánea”, *Hispania*, vol. 91, n. 3, 2008, pp. 579-589.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria, “La parola e l’oblio”, en L. Bottani (ed.), *Memoria, cultura e differenza*, Vercelli, Mercurio, 2003, pp. 67-78.
- LÓPEZ, Javier, “Seguro que sabes lo que es una tarjeta gráfica, pero ¿qué es una GPU?”, *Hz Hard Zone*, 18 de febrero de 2021, en línea <<https://hardzone.es/reportajes/que-es/gpu-caracteristicas-especificaciones/>> [30/03/2021].
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, “El esencialismo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, n. 1, 2000, pp. 171-191.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del Texto Artístico* [*Struktura judozhestvennogo teksta*, 1970], trad. de Victoriano Imbert, Torrejón de Ardóz, Istmo, 1982.
- LÖWY, Michael, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta Poética*, vol. 28, n. 1-2, 2007, pp. 73-92.
- LUTI, Francesco (ed.), *Poesia spagnola del secondo novecento*, Firenze, Vallecchi, 2008.
- LYOTARD, Jean François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (*Le Postmoderne expliqué aux enfants* [1986]), trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- , *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere (La condition postmoderne* [1979]), trad. de Carlo Formenti, Bergamo, Feltrinelli, 2014.
- MACHÍN LUCAS, Jorge, “La poética de Antonio Gamoneda: el referente esotérico”, *Lectura y signo*, n. 4, 2009, pp. 239-271.
- MANCINELLI, Franca Maria, *Percorsi tra la poesia italiana e spagnola contemporanea*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2020, en línea <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/20959>> [27/04/2021].
- MANDEL, Ernest, *El capitalismo tardío* [*Der Spatkapitalismus*, 1972], trad. de Manuel Aguilar Mora, con la colaboración de Carlos Maroto y José Luis González, México, Ediciones Era, 1979.
- MARCO, Massimo di, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Urbino, Carocci, 2010.
- MARGULIS, Lynn, *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución* [*Symbiotic Planet*, 1998], trad. de Victoria Laporta Gonzalo, TaliZorah, 2013, epub., <www.lectulandia.com> [12/04/2021].
- MARIMÓN, Joan, *El montaje cinematográfico del guion a la pantalla*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2014.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Salustiano, “Amarte sin regreso. Del amor y de la realidad”, *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, n. 275, septiembre 1994, p. 39.
- MARTÍN LÓPEZ, Francisco Javier, “Poesía y poética de la conciencia de Jorge Riechmann: aproximación a sus primeras obras”, *Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas*, n. 6, año III, 2014, pp. 1-22, en línea <site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/volumen-vi> [04/05/2021].
- , *Jorge Riechmann, poesía y poética de la conciencia*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, en línea <<https://idus.us.es/handle/11441/92583>> [26/04/2021].
- MARTÍN PRADA, Juan, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*, Madrid, Akal / Estudios visuales, 2018, ebook, Isbn digital 978-84-460-4606-6.
- MARTÍNEZ, José Enrique, “Experiencia y experimentación (res/verba) en la poesía española última”, *Estudios humanísticos. Filología*, n. 20, 1998, pp. 211-224.

- MATA BUIL, Ana, “‘Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta’: Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 60, 2014, pp. 722-723.
- MAZZETTE, Antonietta, *La città che cambia*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- MCLUHAN, Marshall, *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Bruce R. Powers, Milano, SugarCo, 1996.
- , *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano (Understanding Media. The Extensions of Man [1964])*, trad. de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 1996.
- MEDEL Elena, “Las piezas del puzzle”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, n. 13, 2008, pp. 99-102.
- MEDINA PUERTA, Carmen, “El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero”, *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Torino, Università degli Studi di Torino, n. 20, vol. 2, 2020, pp. 183-204.
- MILÁN, Eduardo, “Líneas para Jorge Riechmann”, prólogo a Jorge RIECHMANN, *Ahí te quiero ver*, cit., p. 7.
- MOLYNEUX, John, *Rembrandt & revolución (Rembrandt & revolution [2001])*, trad. de Gema Galdón, Barcelona, Intervención Cultural / El viejo topo, 2004.
- MONTETES, Noemí, “Entrevista a Jorge Riechmann”, *The Barcelona Review: revista internacional de narrativa breve contemporánea*, n. 9, 2001, en-línea <http://www.barcelonareview.com/25/s_ent_jr.htm> [04/04/2020].
- MOORE, Jason W., en Joseph CONFAVREUX y Jade LINDGAARD, “Jason W. Moore: «Nous vivons l’effondrement du capitalisme»” [entrevista], *Mediapart*, 13 de octubre de 2015, en-línea <<https://www.mediapart.fr>> [25/05/2021].
- , *Anthropocene Or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 2016.
- , en Jonah WEDEKIND y Felipe MILANEZ “Entrevista a Jason Moore: Del Capitaloceno a una nueva política ontológica” (Jonah Wedekind, “Jason W. Moore: Political Ecology or World-Ecology?”, *Entitle blog*, 2016), trad. de Joaquim Muntané Puig, *ecologíaPolítica. Cuadernos de debate internacional*, p. 109, en línea <<https://www.ecologiapolitica.info/?p=9795>> [21/05/2021].
- , *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecología-mondo nell’era della crisi planetaria (Anthropocene Or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism [2016])*, introducción y trad. de Alessandro Barbero y Emanuele Leonardi, Verona, Ombre Corte, 2017.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, “Verso libre con cargos: huellas del género negro en la poesía española contemporánea”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n. 27, junio 2014 <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/34>> [10/09/2020].
- MORELLI, Gabriele y Danilo Manera, *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori, 2007.
- MOSLEY, Stephen, *Storia globale dell’ambiente (Environment In World History [2010])*, ed. de Simone Neri Serneri y trad. de Tommaso Petrucciani, Bologna, Il Mulino, 2013.
- NASONE, Publio Ovidio, *Las heroidas*, trad. de Diego de Mexía, Madrid, Luis Navarro Editor, 1884, edición digital <www.cervantesvirtual.com> [18/01/2021].

- NAVAL, María Ángeles, “Voluntad garcilasista. Fray Luis, Salinas y García Montero”, *Poesía en el campus. Revista de poesía*, n. 26, 1994, pp. 9-11.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa, “La presencia de René Char en la poesía de Jorge Riechmann”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 35, n. 1, 2020, pp. 35-42.
- NEIRA, Julio, “El lector fiel de Vista cansada”, en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila, (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 284-297.
- , “Genealogías femeninas en la poesía de Aurora Luque”, en María Payeras Grau (ed.), *Ecos, pláticas y representaciones. El dialogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la transición*, Sevilla, Renacimiento, en prensa.
- NIETZSCHE Friedrich, *El Anticristo*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004.
- JAMES O’CONNOR, “¿Es posible el capitalismo sostenible?”, *Papeles de Población*, vol. 6, n. 24, abril-junio, 2000, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, trad. de Guillermo Castro Herrera, pp. 27-52.
- NORA, Eugenio de, *Pueblo cautivo*, España, Ediciones F.U.E., 1946.
- NÚÑEZ, Vicente, *Sofisma*, estudio crítico y traducción de Marina Bianchi, nota de Gabriele Morelli, Rende, Nuova Arintha Editrice, 2009.
- ORDOVAS, Miguel Ángel, “Luz blanca sobre la playa de tinta”, *Poesía en el Campus. Revista de poesía*, n. 31, 1995, pp. 19-21.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén, “Jardines andaluces: imágenes tradicionales en la obra de Federico García Lorca”, *Texto Crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, n. 8, 2001, pp. 207-218.
- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2017.
- OTTO, Walter F., *Las musas. El origen divino del canto y del mito (Dien musen. Und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens [1954])*, trad., introducción y notas de Hugo Francisco Bauzá. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.
- PAYERAS GRAU, María, “‘La vida que yo viví en sus versos’. Los poetas de la ‘otra sentimentalidad’ en diálogo con Jaime Gil de Biedma”, *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, vol. 20, n. 31, mayo-octubre 2020, 1-12. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLie075/12998>> [20/06/2021].
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1981.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, España, Seix Barral, 1989.
- PEINADO ELLIOT, Carlos, “Alianza y comunión: la poesía como sacramento en la obra de Andrés Sánchez Robayna”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 38-58.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, “Qué es el silencio y qué no es silencio. Claves de una poética” en Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y Silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Berlin, Lit, 2013, pp. 25-41.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida*, Albany, State University of New York Press, 2007.
- PLATERO SANZ, Rebeca, *La poesía actual escrita por mujeres*, trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid, A.A. 2013-2014, en línea <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8248>> [01/07/2021].
- PLATÓN, *Fedro*, trad. de Patricio de Azcárate [1871], San José, Edin, Imprenta Nacional, en línea <www.imprentanacional.go.cr> [02/05/2021].

- PONT, Jaume, “La imagen insular de Andrés Sánchez Robayna”, *Poesía en el Campus, revista de poesía. Andrés Sánchez Robayna*, n. 31, 1994-1995, pp. 12-14.
- , *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea*, Lleida, Universidad de Lleida, 2012.
- POSTIGO SOLANA, Elena, “Transhumanismo y posthumano: principios teóricos e implicaciones bioéticas”, *Medicina y Ética. Revista Internacional de Bioética, Deontología y Ética Médica*, vol. XXI, n. I, 2010, pp. 65-83.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, “La poesía concéntrica de Jorge Riechmann”, *Ínsula*, 2014, n. 811-812, pp. 31-34.
- PROCOPIO, *Historia secreta*, introducción, trad. y notas de Juan Signes Codoner, Madrid, Gredos, 2000.
- PROVENCIO, Pedro, “¿Para qué la presencia?”, prólogo a Jorge Riechmann, *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*, Madrid, Calambur, 2011, pp. 9-28.
- PUJANTE, David, “Algunas apreciaciones a *Huir del Invierno* de Luis Antonio de Villena”, *E.L.U.A. Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, n. 3, 1985-1986, pp. 325-332.
- , “Una nueva cara del poliedro. *Las herejías privadas* de Luis Antonio de Villena”, *Salina: revista de lletres*, n. 16, 2002, pp. 203-212.
- , “Oropel y vida en la joven poesía de Luis Antonio de Villena (a propósito de *Hymnica*)”, en Luis Antonio de Villena, *Hymnica*, Madrid, Centro de Editores, 2012, s.p.
- QUARTIROLI, Ivo, *Internet e l'io diviso: la consapevolezza di sé nel mondo digitale (The Digitally Divided Self: Relinquishing our Awareness to the Internet [2011])*, trad. de Bernardo Parrella, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- RASTROLLO TORRES, Juan José, “La experiencia y (contemplación) de lo sagrado en la obra poética de Andrés Sánchez Robayna”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 59-77.
- RAVAGNANI, Giorgio, *L'età di Giustiniano*, Roma, Carocci, 2019.
- RIECHMANN, Jorge, *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1990.
- , en César Rendueles Menéndez de Llano, “La escritura en espiral. Entrevista con Jorge Riechmann”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n. 3, 2006.
- , en Alberto Sánchez Medina, “Entrevista Jorge Riechmann”, *Leer*, n. 222, mayo 2011, p. 62.
- , *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta*, Madrid, Catarata, 2012.
- , en David Mangado, *Jorge Riechmann presenta su libro “Grafitis para Neandertales” [entrevista]*, en línea, <Jorge Riechmann presenta su libro 'Grafitis para Neandertales'-YouTube> [13/04/2021].
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “Alegoría del lugar más cercano”, en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila, (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, 2009, pp. 264-274.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos editorial, 2004.
- , “Transmodernidad: un nuevo paradigma”, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 1, n. 1, 2011, pp. 1-13.
- ROJAS, Pedro, y María REDONDO, *Cómo monetizar. Las redes sociales*, Madrid, Lid, 2017, ebook, Ean-Isbn digital 9788483569817.

- ROMERO VELASCO, Pablo, “Alegorías de la escritura: del signo al símbolo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 27, 2018, pp. 968-992.
- ROZZONI, Stefano, “Postumano, un umanesimo problemático”, *B@belonline. Revista online de filosofía*, n. 7, Roma Tre Press, 2021, pp. 67-70.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Anthologos. Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.
- , “Introducción”, en Andrés Sánchez Robayna, *El espejo de tinta (antología 1970-2010)*, Madrid, Cátedra, 2011.
- RYDER, Richard D., “Speciesism Again: the original leaflet”, *Critical Society*, n. 2, 2010, pp. 1-2, en línea <<https://telecomlobby.com>> [15/07/2021].
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, en línea <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn87m1>> [14/02/2021].
- SÁEZ CASAS, Albert, *La comunicación de masas*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, en línea <<https://static1.squarespace.com>> [23/05/2021].
- SALAS DÍAZ, Miguel, “MEDEL, Elena, *Tara*, DVD Ediciones S.L., Barcelona, 2006. 80 pp. ISBN: 8496238504” [reseña], *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 1, enero 2007, pp. 93-94.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios, “Poesía ante la incertidumbre”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 743, mayo 2012, pp. 109-119.
- , “Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño”, *Versants*, vol. 64, n. 3, 2017, pp. 25-34.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985.
- , “Ruta, textura hacia Basil Bunting”, *Poética y Poesía*, n. 6, 1991, pp. 20-31.
- , “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 534, Madrid, septiembre 1995, pp. 39-54.
- , *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- , *La sombra del Mundo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- , “Poesía y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 690, Madrid, diciembre 2007, pp. 9-20.
- , en anónimo, *Andrés Sánchez Robayna* [entrevista en formato video], 2007, en línea <<http://www.acec-web.org/spa/RDP2.asp?ID=63>> [12 marzo 2019].
- , en Carlos Javier Morales, “Andrés Sánchez Robayna. La virtud transformadora de la palabra poética”, [entrevista], *Poesía Digital*, 2010, en línea <<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=56>> [05/03/2019]
- , en Eloy J. Rubio Carro, “Andrés Sánchez Robayna: «La poesía propone un mundo esperanzador»” [entrevista], *Tamtampress.com*, 01 de agosto 2014, en línea <<https://tamtampress.es/2014/08/01/andres-sanchez-robayna-la-poesia-propone-un-mundo-esperanzador/>> [18/02/2021].
- , en Javier Rodríguez Marco, “Denunciar el desastre, celebrar la belleza”, *El país*, 10 junio 2016, en línea <https://elpais.com/cultura/2016/06/09/actualidad/1465497724_590825.html> [18/02/2021].
- , *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2020.

- SCARANO, Laura, “Poesía urbana, moral privada, realismo postmoderno (la provocación de Luis García Montero)”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n. 2, 2004, pp. 239-250.
- , “La intimidad del mundo en un poema”, *infoLibre. Información libre e independiente*, 30 de noviembre de 2018,
 <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/11/30/a_puerta_cerrada_garcia_montero_intimidad_del_mundo_poema_89360_1821.html> [20/10/2020]
- , “Luis García Montero, *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor, Col. Palabra De Honor, 2016, 63 pp.” [reseña]. *Diablotexto Digital*, n. 1, pp. 268-271.
- , “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”, *Caracol*, n. 21, Universidad de Sao Paulo, 2021, pp. 74-99.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.
- SINATRA, Chiara, “La Spagna cattolica contro *los hijos de Caín*. Schieramento dottrinale e allineamento linguistico e letterario di alcune lettere pastorali agli inizi della guerra civile”, en Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri (coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi = Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*, vol. 1, 2006, pp. 449-462.
- SMIT, Erin A. *Hard-Boiled. Working-class readers and pulp magazines*, Philadelphia, Temple University Press, 2000.
- SOFSKY, Wolfgang, *Tratado sobre la violencia (Traktat über die Gewalt [1996])*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada editores, 2006.
- SPAGNESI, Laura, “Cuando los hechos fallan, las palabras están ahí para salvarnos”, *Orillas*, n. 5, 2016, pp. 1-8, en línea <<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/orillas-n-5-2016/>> [03/06/2021].
- TÁCITO, Cornelio, *Anales. Libros XI-XVI*, trad. y nota de José L. Moralejo, Madrid, Gredos, 1980, pp. 258-262.
- TARAVACCI, Pietro, *Musica ‘de otros’: poeti traduttori di poeti*, en Anita Fabiani, Stefania Arcara, Manuela D’Amore (coords.), *Soggetti situati*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 47-68.
- TENA MORILLO, Lucía, “Los metros clásicos en *Rimado de ciudad* de Luis García Montero”, *Rhytmica. Revista española de métrica comparada*, año XVII, n. 17, 2019, pp. 113-139.
- TERRY, Arthur, *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de publicación e intercambio científico, 2002.
- TIBULO, *Elegias*, Introducción, trad. y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 2001.
- TORRES, Yanina Ester, “La concepción del eterno retorno del Nietzsche de Deleuze en *La insoportable levedad del ser*”, *Revista Conexiones*, Fundación Jean Piaget para el Desarrollo de la Educación y la Cultura del Nordeste, Universidad de la Cuenca del Plata, 2016, pp. 73-80.
- TOURAINÉ, Alain, *Critica de la modernidad (Critique de la modernité [1992])*, trad. de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 1994.
- TRINIDAD BRETONES, María, *La comunicación política mediática y sus dimensiones sociales*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, en línea <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/667534>> [22/05/2021].

- TRISCHLER, Helmuth, “El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?”, *Desacatos*, vol. 54, mayo-agosto 2017, pp. 40-57.
- TURKLE, Sherry, *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri (Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other [2011])*, trad. de Susanna Bourlot e Lorenzo Lilli, Torino, Codice edizioni, 2012.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo* [1895], Madrid, Alianza, 2000.
- UNESCO, *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*, en línea <<https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>> [04/08/2020].
- VALVERDE, Álvaro, “Un nuevo libro de Riechmann”, *Blog de Álvaro Valverde. Solvitur ambulando*, 08 de febrero de 2021, en línea <<http://mayora.blogspot.com/2021/02/un-nuevo-libro-de-riechmann.html>> [26/04/2021].
- VEGA Garcilaso de la, *Obras de Garcilaso de la Vega*, con anotaciones de Fernando de Herrera, ed. y prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione (The translator's Invisibility: A history of translation [1995])*, trad. de Marina Guglielmi, Roma, Armando Editore, 1999.
- VIDORRETA TORRES, Almudena, “La poesía de Raquel Lanseros o de cómo hacer frente al miedo”, *Eclipse. Revista Literaria Universitaria*, n. 11, 2008, pp. 67-72.
- VILLENA, Luis Antonio de, en Emma Rodríguez, “Luis Antonio de Villena: La cultura y la belleza han dado sentido a mi vida” [entrevista], *Turia*, en línea <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/luis-antonio-de-villena-la-cultura-y-la-belleza-han-dado-sentido-a-mi-vida/> [11/01/2021].
- , en Anónimo, “Circus en casa - conversando con Luis Antonio de Villena” [entrevista], *Cicus. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla*, en línea <<https://cicus.us.es/cicusencasa47/>> [20/01/2020].
- , en Osvaldo M. Picardo, “La máscara del poeta: Una charla con Luis Antonio de Villena” [entrevista], *Celehis Revista Del Centro De Letras Hispanoamericanas*, n. 3, 1994, pp. 227-236.
- , *Biografía del fracaso: Perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Barcelona, Planeta, 1997.
- , *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2010.
- , *Mártires de la belleza: un ensayo sobre el esplendor y el castigo*, Barcelona, Cabaret Voltaire, 2011.
- , *De los malditos a la movida* <<http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/de-los-malditos-a-la-movida/>> [02/12/2020].
- , *César Borgia, entre ayer y ahora* <<http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/cesar-borgia-ayer-ahora/>> [16/12/2020].
- WARDLE, Mary Louise, *Avviamento alla traduzione*, Napoli, Liguori Editore, 1996.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Figuras y ritos de la voz poética en *El libro, tras la duna*”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 29, 2018, pp. 121-131.

REFERENCIAS NORMATIVAS

Manuel AZAÑA, “Ley relativa a vagos y maleantes”, *Gaceta de Madrid*, n. 217, 5 de agosto de 1933, pp. 874-877 <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1933-6761>> [01/12/2020]

Niceto ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES y Vicente CANTOS FIGUEROLA, “Reglamento para aplicación de la ley de Vagos y Maleantes de Agosto de 1933”, *Gaceta de Madrid*, n. 125, 5 de mayo de 1935, pp. 1044-1053 <www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1935/125/A01044-01053.pdf> [01/12/2020];

Francisco FRANCO, “Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2ª y 6ª de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933”, *Boletín Oficial del Estado*, n. 198, 17 de julio de 1954, p. 4862

< <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1954-10923>> [01/12/2020]

Francisco FRANCO, “Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social”, *Boletín Oficial del Estado*, n. 187, 6 de agosto de 1970, pp. 12551-12557 <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>> [01/12/2020]).

AGRADECIMIENTOS

El día en que me comunicaron que había sido seleccionada para el doctorado en Studi Umanistici Transculturali en la Università degli Studi di Bergamo fue sin duda uno de los más importantes de mi vida. Me había graduado hacía menos de un año y conocía muy poco de la realidad académica y del mundo en general. Llena de dudas, estaba a punto de emprender un nuevo camino que no sabía adónde me llevaría. Mis únicas certezas eran mi amor por la poesía, el deseo de superar mis límites y de llenar mis lagunas.

Me considero muy afortunada porque, por un lado, el Programa en el que me matriculé fue mucho mejor de lo que podía imaginar: tuve la oportunidad de asistir a clases y conferencias internacionales que, además de ser muy interesantes, fueron útiles durante la fase de investigación y redacción de la tesis; por otro, me sentí apoyada por mi directora desde el primer momento. Marina Bianchi es una de las personas más generosas que conozco: me dejó entrar en su vida con el entusiasmo de quien ama lo que hace y está feliz de compartir su experiencia y conocimiento. Exigente y al mismo tiempo comprensiva, me enseñó a no conformarme y a no tener miedo de expresar mis ideas; siempre presente, supo guiarme con paciencia y dedicación en cada paso que di, no solo desde el punto de vista profesional sino también personal. Me animó constantemente a dar lo mejor de mí y, gracias a ella, decidí escribir una tesis en cotutela con la Universidad de Oviedo. Araceli Iravedra aceptó colaborar con la profesora Bianchi en la dirección de mi trabajo y también se mostró muy amable y disponible desde el principio. Después de meses de correos electrónicos y muchas dificultades burocráticas que se resolvieron también con la ayuda de Anna Cattaneo y Florentino Avelino López Iglesias, a finales de diciembre de 2019, hice las maletas con ganas de ponerme a prueba y enfrentarme a otra realidad. Una vez llegada a Asturias, la profesora Iravedra me hizo sentir inmediatamente a gusto; con la dulzura y la afabilidad que la caracterizan, me empujó hacia un nuevo método de investigación, enseñándome a mirar la realidad desde otra perspectiva. Siempre encontró tiempo para mí dejando de lado sus propios compromisos; las horas que pasamos juntas fueron estupendas, sus consejos fueron decisivos, me hicieron reflexionar y mejorar. Los tres meses que pasé en España fueron bonitos: recuerdo la delicadeza de la profesora María Serafina García García; los cafés con Rodrigo, Xaime, Guillermo y Laro, que eran auténticas tertulias literarias; el tiempo que pasé con María,

que hizo todo lo posible para que me sintiera bien y me introdujera en la cultura local; los autobuses que tomaba para descubrir nuevas bibliotecas en las que pasaba días enteros, como la de Grado, un agradable descubrimiento en un pueblo remoto. Fue una pena que el Covid interrumpiera mi estancia: a finales de marzo dejé todas mis cosas en Oviedo y, con el ordenador bajo el brazo, volví a Bérgamo con un vuelo de la embajada. De nuevo, mis Maestras se comportaron como personas extraordinarias, me apoyaron emocionalmente y, junto con los coordinadores de mis Programas de Doctorado, Franco Giudice y Marco de la Rasilla Vives, me ayudaron a resolver los problemas burocráticos que mi decisión había conllevado. La palabra ‘gracias’ no es suficiente considerando lo que hicieron por mí.

Psicológicamente, el periodo de la pandemia fue realmente difícil, aunque tengo que admitir que mi trabajo hizo más llevaderos los días en casa. Por una parte, la poesía me transportaba a nuevas realidades y al mismo tiempo me ayudaba a entender lo que estaba pasando; por otra, participaba en eventos literarios virtuales manteniendo los vínculos creados físicamente durante los meses anteriores. A través de mis directoras, en estos tres años he conocido a personas de buen corazón con las que he compartido experiencias inolvidables y a las que debo mucho. Entre ellas, menciono con mucho cariño a los miembros del grupo POESCO, María Payeras Grau, Sharon Keefe Ugalde, Xelo Candel Vila, Giuliana Calabrese, Julio Neira, José Jurado Morales, Blas Sánchez Dueñas, Luis Bagué Quílez, Fernando Candón Ríos y Miguel Ángel Baños Saldaña, quienes me ayudaron a crecer haciéndome siempre sentir parte del grupo, lo cual no es nada obvio. Cada viaje con ellos fue un soplo de aire fresco, la armonía perfecta entre investigación y diversión, una oportunidad para conocerme a mí misma y enriquecer mi bagaje cultural. Son seres encantadores y únicos, cuya humildad y humanidad admiro mucho. Entre ellos, mi compañera de despacho, Giuliana Calabrese, se ha convertido en una hermana, ha sido mi luz en los días más oscuros.

Esta tesis se debe también a otras personas que he tenido la suerte de conocer en el camino y a las que hay que agradecer. Gabriele Morelli es un ejemplo de tenacidad y pasión por la investigación que va más allá de los libros, hacia el corazón de los poetas. Siempre recordaré las horas que pasé escuchando sus experiencias con los más grandes, entre otros Aleixandre, Brines y Neruda, con los oídos aguzados y la boca abierta por el asombro. Por otra parte, Christian Wentzlaff-Eggebert fue quien creyó en mí desde el

principio, cuando todavía era una estudiante de máster. A través de las escuelas de verano que organiza cada año, luchando para conseguir financiación para ayudarnos a los jóvenes, me enseñó la importancia del debate y de estar con los demás. A su vez, Rei Berroa es una persona mágica, altruista y buena, cuya pureza sorprende. Sus clases acompañadas por la guitarra son maravillosas, sus recitales aún más: como un imán atrae la atención y muestra el mejor lado de la vida y de la poesía. También, Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo siempre han mostrado una gran sensibilidad y atención hacia mí, dándome valiosos consejos y ayudándome a superar mis inseguridades con una sola mirada antes, o después, de cada conferencia. De la misma manera, María Isabel López Martínez y Alessandro Mistrorigo han sido muy generosos conmigo, ayudándome cuando lo necesitaba y dedicándome su valioso tiempo, dando siempre lo máximo. Su presencia en mi primer monográfico me honra, su aceptación significó realmente mucho para mí. Y hablando de revistas, también me gustaría dar las gracias a Ricardo de la Fuente Ballesteros y a José Manuel Goñi Pérez, dos personas que siempre me han hecho sentir respetada y considerada, y que me dieron la oportunidad de explorar más de cerca el fascinante mundo de las editoriales y conocer la pasión y el duro trabajo que hay detrás de *La nueva literatura hispánica*.

Además, durante estos años he tenido la oportunidad de participar como organizadora, ponente y tutora en congresos y proyectos promovidos por la Universidad de Bérgamo y por otras instituciones; por eso, agradezco a los profesores del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere su apoyo y confianza. En particular, un sincero agradecimiento lo dedico a Rossana Bonadei, Elena Agazzi, Marina Dossena, Francesca Guidotti, Raul Calzoni y Fabio Scotto; a los profesores del Programa de Doctorado en Estudios Humanísticos Transculturales; a María Teresa Navarrete Navarrete, de la Universidad de Gante, quien, además de involucrarme en algunos de sus proyectos, siempre ha estado dispuesta a ayudarme con los míos.

Para concluir, aunque he tenido mucha suerte de conocer a esas personas tan especiales y estoy contenta con el camino que he emprendido, no siempre ha sido todo de color de rosa. La tesis y las miles de actividades asociadas al doctorado requirieron mucho esfuerzo: a menudo me he quedado dormida sobre los libros, he tenido que hacer sacrificios y renunciar a experiencias fuera del mundo académico. No siempre he conseguido conciliar la enorme cantidad de trabajo con mi vida privada, lo que me ha

causado mucho estrés. Por ello, doy las gracias a mis amigas y amigos que me han apoyado en los momentos difíciles escuchándome con paciencia, aceptando mi ajeteo y comprendiéndome en cada momento. Han demostrado ser personas sinceras que me quieren y estoy segura de que siempre estarán a mi lado.

Un agradecimiento especial también a Jaime Puig Guisado, que, estando en la misma situación que yo y con una tesis que entregar, me ayudó con la recopilación bibliográfica demostrando ser un verdadero amigo. Nunca olvidaré las horas que pasamos al teléfono para establecer qué libros necesitaba más y cuáles menos, los miles de escaneos que me envió, su compromiso desinteresado para ayudarme. Sin él, el personal de las bibliotecas de la Universidad de Bérnago, de la Universidad de Oviedo y de otras decenas de instituciones con las que me puse en contacto, esta tesis nunca podría haberse realizado.

Por último, me gustaría dar las gracias a mi familia, mi todo, sin la cual no podría vivir. Mis padres, Patrizia y Bruno, son el pilar de mi existencia y a ellos les debo lo que soy. No hay palabras para expresar el amor que siento por ellos y el orgullo de tenerlos como padres y ejemplo de vida. Mi hermano Riccardo es mi confidente y mi cómplice. Siempre presente y con ganas de alegrarse de mis logros, es el regalo más precioso que he recibido. Giulia es una de las personas que más admiro: amable, fuerte y genuina, es cada día un magnífico descubrimiento que espero permanezca para siempre. Giuseppe es quien me demuestra cada día que el verdadero amor existe y que se puede querer a una persona más que a uno mismo. Es la media naranja con la que espero realizar los miles de proyectos que tenemos y pasar el resto de mi vida.