

# PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. V, Nº 2  
Verano 2017



Universidad  
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

## DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

## JEFA DE REDACCIÓN

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea)

## SECRETARIA EDITORIAL

Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

## REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López–Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

## COORDINADORA DE LA SECCIÓN DE RESEÑAS

Natalia Vara Ferrero

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle–Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Rondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini–Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie–Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle–Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez–Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com  
<http://www.pasavento.com>

Universidad de Alcalá

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación

Colegio San José de Caracciolos

Trinidad, 5

28801 Alcalá de Henares (Madrid)



## SUMARIO

MONOGRÁFICO: LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO  
(POESÍA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA). UNA PROPUESTA CRÍTICA  
*Coords. Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero*

Introducción <i>Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero</i> .....	181
Poesía e historia: la conciencia expandida del último Celaya <i>Laura Scarano</i> .....	195
<i>Ethos</i> deseantes: políticas del amor en Francisco Brines y José A. Goytisolo <i>Marcela Romano</i> .....	217
Peculiaridades de la poesía como documento histórico: algunos casos contemporáneos españoles <i>Miguel Ángel Muro</i> .....	237
La poesía conversacional de Félix Grande. Afinidades románticas <i>Ángel Luis Luján Atienza</i> .....	253
La ciudad de la memoria. En torno a <i>Praga</i> de Manuel Vázquez Montalbán <i>Marta Beatriz Ferrari</i> .....	275

El Horacio lírico de Víctor Botas <i>Jesús Bartolomé</i> .....	291
¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan <i>Luis Bagué Quílez y José Ángel Baños Saldaña</i> .....	317
<i>Mailu Batekin: Biola Batekin</i> (1962). Un libro desconocido de Gabriel Aresti <i>Jon Kortazar</i> .....	337
 <b>MISCELÁNEA</b> 	
La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica al- ternativa: la reconversión del subgénero negro en <i>Black, black, black</i> (2010) y <i>Un buen detective no se casa jamás</i> (2012), de Marta Sanz <i>Francisco Álamo Felices</i> .....	357
Metabiografía ficcional y motivos biográficos en la novela gráfica <i>Las meninas</i> <i>Agustín Corti</i> .....	383
Una mesa familiar imposible. La versión filmica de <i>Esperando la carroza</i> <i>Jorge Sala</i> .....	405
Intermedialidad y disidencia en <i>Última rumba en La Habana</i> <i>Roberta Tennenini</i> .....	425
 <b>RESEÑAS</b> 	
María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.): <i>La Transición senti- mental. Literatura y cultura en España desde los años 70</i> <i>Aránzazu Calderón Puerta</i> .....	443
Ottmar Ette: <i>Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Li- teratures-without-a-fixed-Abode</i> <i>Tomás Espino Barrera</i> .....	451
Julio Prieto: <i>La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica</i> <i>Ilse Logie</i> .....	455

Araceli Iravedra (ed.): <i>Hacia la democracia. La nueva poesía (1968–2000)</i>	
<i>Leopoldo Sánchez Torre</i> .....	461
Eduarne Portela: <i>El eco de los disparos</i>	
<i>Beñat Sarasola</i> .....	467
Marta Sanz: <i>Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la transición española</i>	
<i>Cristina Somolinos Molina</i> .....	471
Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà: <i>Continuará...: sagas literarias en el género negro y policiaco español</i>	
<i>Javier Rivero Grandoso</i> .....	475
NOTA SOBRE LOS AUTORES .....	479

# MONOGRÁFICO

LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO  
(POESÍA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA).  
UNA PROPUESTA CRÍTICA

*Coords. Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero*



## INTRODUCCIÓN

## INTRODUCTION

JUAN JOSÉ LANZ

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea  
juanjose.lanz@ehu.eus

NATALIA VARA FERRERO

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea  
natalia.vara@ehu.eus

En la introducción a su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Peter Burke señalaba la importancia de la imagen como documento histórico para el estudio del cuerpo, de los criterios de belleza, de los símbolos de poder o de la cultura material, y apuntaba que “cada vez más a menudo se están utilizando distintos tipos de documentación, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, también las imágenes ocupan un lugar” (2001). Tal como se entenderá a lo largo de las páginas que siguen, no se trata tanto, en nuestro caso, de emplear los textos literarios como referentes directos de procesos históricos, sino de analizar la correlación entre las diversas series históricas, a través de un análisis crítico del texto poético que no pierda de vista su indudable dimensión histórica y cultural, y su funcionalidad pragmática. Tal como advirtió en su momento Jan Mukarovsky (1977), “al decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales, no afirmamos de ninguna manera que tenga que unirse necesariamente con este contexto de manera que sea posible concebirla como un testimonio directo o como un reflejo pasivo”; su uso como documento histórico o sociológico requiere, pues, “la explicación previa de su valor documental”, es decir, “la relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales”.

En otro lugar, Burke (1994), apuntaba la necesidad de una ampliación del concepto de documento histórico para comprender fundamentalmente que lo tenido por históricamente estable está construido culturalmente. En este sentido, el concepto de “historia cultural” que maneja Burke, apunta a un punto común “como la preocupación por lo simbólico y su interpretación” (2006) y puede encontrar, sin duda, su origen en la escuela de *Annales* y en las propuestas de Fernand Braudel de la *histoire événementielle* o de la *longue durée* (1982), enlazando con la labor de historiadores como Roger Chartier, Pierre Nora, Robert

Darnton o en el ámbito hispánico Manuel Tuñón de Lara, para quienes la literatura es un elemento fundamental en su labor. No deben escapársenos, no obstante, los límites de un “hibridismo cultural” (Burke 2010), en los planteamientos derivados de una “historia cultural”, que ignore desde el punto de vista material, por ejemplo, el aumento radical de la distancia entre las clases sociales en la era postindustrial (Eagleton 2017), o la necesidad de que dicha “historia cultural” derive en una más compleja “historia de la sociedad” (Eley 2008), o incluso en una “ciencia de las ideologías” que constituya una historia cuya tarea sea “descubrir la ley específica del cambio de las formas y estilos artísticos” teniendo en cuenta “la dimensión ideológica de la forma” (Bajtin–Medvedev 1994).

Dentro del formalismo ruso fue Iuri Tinianov quien introdujo, frente al principio estático de “forma”, la noción dinámica de “construcción”, que nace de la acción recíproca y de la preeminencia de un grupo de factores a expensas de otro, y que le llevaba a “entender la forma de la obra literaria como una dinámica” (1972). Ese modelo sistémico–funcional y esa dimensión dinámica de la noción de construcción la aplicará Tinianov en los años siguientes, 1927 y 1928, al estudio de la evolución histórica de la literatura, señalando que el problema de la elección de una dominante en la sustitución de un sistema literario “no puede resolverse sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales” (en Todorov 1970). Como consecuencia de ello se derivaría una concepción sistémica y dinámica de la historia literaria y de su evolución: “la historia del sistema [literario] es a su vez un sistema” y “la evolución tiene inevitablemente carácter sistemático” (en Todorov 1970). Quizás desde esa posición podría superarse una historia de los modelos, como la derivada de las propuestas formales y estructurales, que incorporara verdaderamente la temporalidad y su dinamicidad implícita a la relación sógnica (Jameson 1980 y 2016). Es esa concepción la que, superadas las contradicciones del modelo formalista, le llevaría a plantear a Claudio Guillén la idea de “interhistoricidad”, reconciliando los modelos del estructuralismo y la Historia (1989).

Puede entenderse por documento histórico “todo aquello (vestigio o resto) que puede, de alguna manera, revelarnos alguna cosa que nos permita conocer el pasado humano (lo que los hombres han pensado, han sentido, han creado o han realizado), bajo el aspecto o ángulo particular según el cual es interrogado” (Ahumada Durán 2000). En este sentido, resulta fundamental el estudio de la poesía española contemporánea, que revela un importante haz de relaciones con las culturas bajo el franquismo y en el periodo democrático posterior. Sin embargo, como recuerda Miguel Ángel Muro en las páginas recogidas en este volumen, es evidente que una concepción factual y objetualista de la historia “es difícilmente sostenible, cuando se abdica del optimismo gnoseológico”, e incluso el DRAE muestra su cautela al señalar que los documentos “ilustran” y no que “reflejan” y que son “fidedignos” y no “verdaderos”; lo mismo sucede con la noción de “fuente”, entendida como “material que sirve de información a un investigador”. El concepto de “documento histórico” adquiere, así, una dimensión mucho más rica y compleja que la que tenía para los historiadores tradicionales.

Uno de los conflictos esenciales que plantea la relación entre Poesía e Historia, y que afecta implícitamente al uso de la poesía como “documento his-

tórico”, radica en la frontera establecida por Aristóteles en su *Poética* entre verosimilitud y verdad, reevaluada en tiempos modernos en el debate entre historia y ficción, o entre lo real y verdadero frente a lo verosímil y ficticio (Hartog 2013), o en términos estructurales entre ficción y dicción (Genette 1993). En este sentido, la inclusión de la lírica en el régimen ficcional que rige el modelo literario general en un arco de reflexiones que abarca desde la “verosimilitud” de la *Poética* de Aristóteles hasta los actos de habla decolorados, tal como lo apuntaba J. L. Austin, parece asumida, y tal como afirmó Barbara Herrnstein Smith (1993): “La poesía, al igual que el drama, representa acciones y sucesos que son exclusivamente verbales. Y, en cuanto composición verbal, el poema es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*”. Es ahí quizás donde debe verse el verdadero dilema entre Poesía e Historia, en cuanto al modo de “representación”, o, como ha señalado Emmanuel Bouju (2010), la rivalidad entre “el saber de la literatura” y el “saber de la historia”, más allá de la distinción pragmática de las enunciaciones, que puede hacer del relato ficcional un modelo de narraciones provisorias que se establecen como instancias mediadoras entre preguntas y fuentes. Si como subrayaba Paul Ricoeur (2003), entre un relato y el curso de los acontecimientos no hay una relación de reproducción, de equivalencia, sino metafórica, se trataría de establecer la relación metafórica que cada relato establece con el curso de los acontecimientos, teniendo en cuenta que muchas veces el pasado solo es *legible* en la analogía del discurso.

Una concepción de la poesía como “documento histórico” debe, pues, evitar todo automatismo historicista que contemple el texto poético como mero reflejo de una situación histórica concreta y no como el resultado de una producción dentro de un sistema ideológico en constante transformación; como el resultado de unas “prácticas significantes” (Williams 1994), en un amplio sistema de dominio e imposición, negociado y contestado, que entra dentro del “orden simbólico” de la ideología (During 1999). El texto poético entendido como “documento histórico” ha de comprenderse, pues, como un espacio donde se produce la negociación de los movimientos simbólicos de los grupos sociales (Jameson 1989), como un elemento de la estructura del campo cultural regida por la lógica del intercambio simbólico (Bourdieu 1995). La concepción de la poesía como “documento histórico” ha de atender, pues, tanto a los elementos que estructuran una cultura dada, como a las condiciones materiales que la hacen posible y necesaria (Eagleton 2017), ha de entender que el lenguaje es el medio por el que el arte literario y la sociedad llegan a la consciencia (Eagleton 2010). La consideración de la poesía como un “documento histórico” otorga al texto poético un carácter dinámico, dialéctico, por el que se constituye en un estadio privilegiado para el estudio de la Historia. En definitiva, la consideración de la poesía como “documento histórico” ha de considerarse desde la perspectiva de un modelo de *nueva historia literaria* (Beltrán Almería y Escrig 2005) que asuma algunas de las renovaciones metodológicas de las últimas décadas: la estética de la recepción (Mayoral 1987; Warning 1989); el estudio de lo institucional y las nociones de “campo literario” y “capital cultural” (Bourdieu 1995); la polémica del canon (Bloom 1995; Sullà 1998; Pozuelo 1995; Pozuelo y Aradra 2000; Ara-

dra 2009) y la aportación de la teoría de los polisistemas (Iglesias Santos 1999; Even-Zohar 2007–2011); las aportaciones de los estudios culturales (Mattelart y Neveu 2004; During 1999). Pero esa perspectiva documental no debe descuidar el análisis textual y el estudio de obras y autores concretos, sin perder de vista esa dimensión global e histórica, pues ese es el modo en que los textos poéticos se integran en el discurso de la historia conformando nuestra percepción y concepción de los hechos.

Para nuestro análisis de la poesía como “documento histórico”, partimos de una concepción amplia de la interdiscursividad (Segre 1985), entendida, por un lado, como la relación semiológica entre un texto literario y otras artes, es decir, entre textos que participan de distintos códigos; y, por otro lado, en una concepción amplia, como las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los enunciados o discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente. En este sentido, la concepción amplia de interdiscursividad se vincula a las relaciones con los discursos de poder y también a las relaciones interculturales. Este concepto de interdiscursividad supera y asume una noción limitada de la intertextualidad y retoma, en cierto modo, la concepción amplia de dialogismo y polifonía en Bajtin (1986); a su vez se vincula con la noción de “signo ideológico” sustentada por Voloshinov (1992) y revela, en última instancia, las relaciones entre ideología y discurso (Williams 1997; Eagleton 2005 y 2006; Van Dijk 2003 y 2012).

Nuestra concepción se sustenta, en consecuencia, en presupuestos teóricos generales derivados de diferentes núcleos de pensamiento. Por un lado, se sustenta, intentando superar sus limitaciones, en lo que se viene denominando como neohistoricismo o nuevas formas de hacer Historia (Le Goff 1988; Le Goff y Nora 1985; Burke 1994, Chartier 1998), modelo con el que comparte, desde su particularidad, esa aspiración a una historia total o estructural, a formar parte de lo que se viene denominando como Historia Cultural (Burke 2006). En este sentido, nociones como las de “memoria histórica” y “lugares de la memoria”, desarrollados por los historiadores Pierre Nora (1984–1993) y Dominick LaCapra (2009), resultan plenamente útiles para la investigación de la poesía contemporánea desde la perspectiva de su uso como “documento histórico”, así como las propuestas de la “invención de la cotidianidad” de Michel de Certeau (1999) o, de otro modo, la “memoria colectiva” de Halbwachs (2004). Nuestro modelo analítico hunde también sus raíces en conceptos centrales bajtinianos como los de “carnavalización”, penetración de la *alta* cultura por la *baja*, “polifonía”, “heteroglosia”, etc. (Bajtin 1986, 1987 y 1994; Reyes 1984), pero también en nociones como las de “intercambio simbólico”, “campo” y “capital cultural” empleadas por Bourdieu (1995). Enlaza, por lo tanto, con un concepto central del neohistoricismo literario que entiende la obra literaria como un producto de época, que ha de ser considerado en su contexto histórico (Greenblatt 1988; Myers 1988–1989; Penedo y Pontón 1998) y que revela, como apuntó Raymond Williams, “el reconocimiento de la radical e inevitable conexión entre las verdaderas relaciones sociales de un escritor [...] y el *estilo*, las *formas* o el *contenido* de su obra, considerados ahora no abstractamente, sino como expresiones de estas relaciones” (1997).

Por otro lado, nuestra concepción de la poesía como “documento histórico” pretende atender a su desarrollo dentro de una amplia concepción de la semiótica de la cultura y del modelo dinámico del sistema semiótico que establece (Lotman y Escuela de Tartu 1979), entendiendo, como quería Lotman (1988), que el arte es un sistema de modelización secundario y que todo elemento dentro de ese sistema deviene significativo y funcional, lo que le lleva al pensador de la Escuela de Tartu a propugnar una *semiosfera* (Lotman 1996–1998). La semiótica de la cultura fue definida por Lotman como “la disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo, cultural y semiótico” (1996). Desde esa perspectiva la noción de texto adquiere una dimensión más amplia, entendido como función cultural, y viceversa, se comprende que toda cultura es textomorfa (Lotman, M. 2005) y ocupa un lugar central el estudio de la semiótica del texto artístico (Talens *et al.* 1978). En este sentido, el estudio de las “estructuras textuales”, como códigos históricamente formados, se integra dentro de esa interacción de códigos semióticos señalada, y percibe a la cultura como un generador de estructuralidad, que convierte a cualquier realidad atraída a su esfera en una realidad sígnica (Lotman y Escuela de Tartu 1979). Puede encontrar también su sustento teórico y metodológico en los instrumentos empleados por el análisis del discurso poético, como un modo de acercarse al hecho lingüístico desde su contextualización, y la lingüística del texto (Brown y Yule 1993; Van Dijk 2003) y la pragmática de la comunicación (Mayoral 1986). Comparte también elementos sustanciales de la “semiótica de la ideología” (Reis 1987) y de la sociocrítica moderna (Cros 2009). Tiene en cuenta, por último, las aportaciones tanto de los modelos de la crítica textual, como los de la genética textual para el estudio de textos poéticos.

Nuestra concepción se sustenta justamente en la posibilidad de fundir ambos procesos en el análisis de la poesía contemporánea en España, de modo que, a una perspectiva histórico-literaria renovada que comprenda el texto poético en su contexto cultural e histórico, en una concepción dinámica de su sistematicidad, se vincule una perspectiva semiótica y textual que analice las estructuras textuales como códigos históricamente formados y las relaciones cambiantes del discurso poético con el discurso cultural. Es evidente que esta perspectiva compleja conlleva una lectura de la poesía española contemporánea en una clave indudablemente ideológica, pero, como se ha apuntado, desde una perspectiva renovada del análisis de los discursos de poder, entendiendo ideología en un sentido amplio como “cualquier tipo de intersección entre sistemas de creencias y poder político” (Eagleton 2005 y 2006). Al mismo tiempo implica una lectura de los textos y de los modelos de análisis realizados en clave histórica, señalando justamente la vinculación de las formas y estructuras analizadas con los modos de producción social de los discursos.

Hablar de “documento histórico” con respecto a la poesía conlleva hablar de la noción de compromiso y de los modos de compromiso contemporáneos. Pierre Bourdieu (2001) replanteaba hace unos años la necesidad del compromiso de los artistas e intelectuales como piezas “indispensables para

la lucha social" y abogaba por un "saber comprometido", señalando que "los escritores, los artistas y sobre todo los investigadores [...] deben trascender la *frontera sagrada* [...] entre el *scholarship* y el *committment*", como un modo de otorgar "fuerza simbólica" a una política de intervención y transformación social. La noción de compromiso que nos interesa desde la perspectiva de la poesía como "documento histórico", sirve para poner en correlación las series sociales, literarias, culturales e históricas, en la dimensión contextual en la que venimos insistiendo, que entiende la historia literaria como un diálogo ineludible entre texto y contextos (Mainer 2000). Históricamente el "compromiso" ha de ligarse a la aparición de la figura del intelectual a fines del siglo xix y al manifiesto de Émile Zola sobre el *affaire Dreyfus* (Lhomeau 2011), aunque la noción de "compromiso" ("*engagement*") es una noción expuesta por Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1950), que vincula la escritura literaria a la acción que esta realiza en la transformación de la sociedad (Denis 2000; Boujou 2005). Las críticas al concepto sartreano de Adorno y Barthes (White 1992) amplían su sentido, de manera que la noción de "compromiso" habría de plantearse desde parámetros verdaderamente dialécticos, a partir de los conceptos de "alineación" y "toma de posición" (Williams 1997) o de la noción de campo (Bourdieu 1995). La idea de compromiso atraviesa la poesía española del siglo xx (Lechner 2004; Rodríguez 2001) y comienzos del xxi (Bagué 2006; Iravedra 2010 y 2013; Naval 2010; Bagué y Santamaría 2013). El debate sobre el compromiso poético, en el sentido amplio que le hemos dado, ha de verse a lo largo de todo el periodo objeto de estudio, como una manifestación constante que revierte en la dimensión de documento histórico del poema, en diálogo y respuesta continua con otros discursos (Iravedra y Sánchez Torre 2010; García 2012), y plantea una resemantización de ciertos lugares retóricos e ideologemas. Refiriéndose a la poesía, Terry Eagleton (2010) afirmaba hace unos años que "hay política de la forma como hay política del contenido" y que "la forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella". En consecuencia, el compromiso poético, como forma de documento histórico, ha de estudiarse tanto en el nivel de los contenidos, como en el de las formas, así como en el de las relaciones dialécticas y en constante fluctuación que se establecen entre ambos niveles dentro de los sistemas literarios y las correlaciones que establecen con los sistemas sociales e ideológicos. En ese sentido, se abre una vía para ahondar en el análisis de los modelos retóricos, estructurales y formales en tanto que estos son en sí mismos ideológicos. También se abre una vía de estudio en el diálogo texto-contexto, analizando la interacción de los discursos poéticos con los diferentes discursos de poder, y su dimensión como documento histórico. Se plantea asimismo el estudio de las relaciones entre el compromiso y el canon en la línea sugerida por algunos estudios recientes (García 2017). El análisis de los modelos de canonización revela el proceso de institucionalización literaria y las pugnas de poder que subyacen, así como los procesos de marginación de ciertos discursos literarios, y apunta a una dimensión documental e histórica de la poesía, en cuanto institución literaria, bien precisa. El estudio de la formalización del canon poético contemporáneo, como elemento de construcción de la Historia de la Literatura,

y las diversas estrategias de poder y de construcción canónica, así como los modelos críticos que sustentan, cobra relevancia también desde esta perspectiva documental señalada.

A lo largo de las páginas precedentes se ha deslizado varias veces la idea de que un análisis de la poesía como documento histórico implica un desplazamiento del sistema literario al ideológico, o mejor dicho, la percepción del hecho literario como el resultado de una producción ideológica. En este sentido, tanto los modelos semióticos y la semiótica de la cultura (Lotman 1996–1998), como la teoría de los polisistemas (Even–Zohar 2007–2011), entre otros, inciden en un aspecto central de la relación entre ideología y discurso (Van Dijk 2003 y 2012). Mijail Bajtin y su círculo ya habían proclamado a fines de los años veinte, frente a los modelos formalistas puros, que todo signo es signo ideológico (Voloshinov 1992). Lo ideológico solo puede explicarse, de esta manera, “en el específico material sógnico y social creado por el hombre” (Voloshinov 1992), lo que lo dota de un carácter interdiscursivo, dialógico, e interindividual, socialmente organizado. Surge, de esta manera, el concepto de “ideologema” como producto ideológico plasmado en el material ideológico objetivamente accesible: “Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado” (Bajtin [Medvedev] 1994). Julia Kristeva (1978) definirá el ideologema como “la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento”. Es evidente que el concepto de *ideologema* amplía los caminos no solo de la sociocrítica, sino también de lo que se ha denominado como *semiótica de la ideología*, para la que “el discurso ideológico, combinado con e insinuado en el discurso literario, surge de un código propio que no abdica de su especificidad por tener que ajustarse a las estrategias propias del lenguaje literario” (Reis 1987). Para la sociocrítica de Edmond Cros, es posible proponer un campo de investigación en el que se estudien “los procesos de transformación que operan en toda la extensión del discurso social”, para el que el ideologema se concibe como aquella función que “inscribe y redistribuye, en el mecanismo de su propia estructuración, coordenadas históricas y sociales” (2009). El ideologema adquiere nuevo sentido desde la perspectiva analítica de la poesía como documento histórico; ambos conceptos se retroalimentan. Las ideologías (Zizek 2003 y 2010), como la cultura, de este modo, se acaban analizando como sistemas de signos complejos, que modelizan el mundo a través de los diferentes lenguajes, que nacen de un cruce de discursos intertextuales, interculturales e interartísticos, que facilitan una lectura del texto (de todo texto) como un documento histórico (Rancièrre 2005; Becerra Mayor *et al.* 2013). El ideologema sería, así, tanto el punto en que se cruzan los discursos ideológicos con los discursos artísticos, como la función por la que el lenguaje modeliza el discurso ideológico; en consecuencia, una de las formas en que el texto poético patentiza su potencialidad documental.

Es evidente, por otro lado, que las construcciones de género, clase social, sujeto, etc. son productos ideológicos que deben tenerse en cuenta en el estudio de la poesía contemporánea como documento histórico. Esas construc-

ciones se integran en el sistema ideológico como “políticas de la intimidad”, atendiendo no solo a la construcción histórico-ideológica de la subjetividad, sino también al análisis de la construcción de la sentimentalidad, que revela no solo un “inconsciente social” (Eagleton 2017), sino el “inconsciente ideológico/libidinal” que lo sustenta (Rodríguez 2015). Ahí se integra el estudio no solo de las figuras del autor y la puesta en ficción de diversas representaciones autoriales en los poemas (Pérez Bowie 1992), sino también las modulaciones históricas de la intimidad (Scarano 2010), así como el juego de tensiones entre la ilusión autobiográfica y la impostura autoficcional (Scarano 2014).

Insistiremos una vez más en que el objetivo central de nuestra perspectiva es el estudio de los textos poéticos en su consideración como tales, y no como meras excusas o accidentes de un discurso teórico-crítico o como meros pretextos de un discurso ideológico o histórico, en el que en última instancia se integran como documentos de cultura. Nos interesa el texto poético como núcleo de trabajo e investigación para subrayar su imbricación en el discurso de la historia literaria, de la historia cultural y de la historia de las ideologías y las sociedades.

Poesía e Historia son dos conceptos que han sido relacionados habitualmente en la poesía hispánica contemporánea. Rafael Alberti subtitulará en 1937 su libro *De un momento a otro*, en plena contienda civil, con esos términos (*Poesía e Historia*). Blas de Otero, integrará en un libro titulado *Poesía e Historia*, inédito hasta su reciente inclusión en su *Obra completa* (2013), una serie de poemas escritos entre 1960 y 1968 en sus viajes durante esos años por China, la URSS y Cuba. Octavio Paz dedicó un amplio capítulo al tema en *El arco y la lira* (1956) donde señalaba que “el poema es un producto social” que “no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora”. Recientemente Luis Alberto de Cuenca ha dedicado su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia a *Historia y poesía*. No obstante podrían evocarse las palabras de José Hierro considerando el “valor documental” de su poesía (en Ribes 1952), las de Gabriel Celaya señalando que “la poesía no es intemporal” sino que está vinculada a “un aquí y ahora” (en Ribes 1952), las de Ángel González subrayando la necesidad del poeta de escribir “desde el centro de la Historia y de acuerdo con su marcha” (en Ribes 1963), las de Félix Grande subrayando que “el lenguaje está entretejido en la urdimbre general de la historia” (Grande 1970), las de Jenaro Talens señalando que “el objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia [...] sea [...] el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia a través del lenguaje” (en Batlló 1974), o desde los poetas de *la otra sentimentalidad* la proclama de la radical historicidad de la poesía, por apuntar solo unos ejemplos que justifican desde el punto de vista de los textos autoexegéticos, nuestro enfoque global (*vid.* Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 1998 y 2000).

En el presente monográfico se reúne una serie de estudios sobre poesía contemporánea en España, dando cuerpo de una forma u otra al concepto esbozado del uso de la poesía como “documento histórico”. Los trabajos reunidos se ocupan de la obra de diferentes autores españoles contemporáneos (Gabriel

Celaya, Blas de Otero, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Félix Grande, Manuel Vázquez Montalbán, Víctor Botas,...) y lo hacen desde perspectivas metodológicas diversas que comparten ese empleo documental de la poesía.

Laura Scarano se encarga de estudiar, desde esta perspectiva documental, el desarrollo de la poesía de Gabriel Celaya a partir de los años setenta para demostrar que la "conciencia expansiva" del poeta donostiarra adopta una nueva variante de una escritura resistente e inconformista que avanza hacia nuevas formas de implicación social. La perspectiva testimonial de su poesía fue adoptando diversas modulaciones a lo largo de los años a partir de una evidente vinculación entre historia y lenguaje. El estudio de Scarano ahonda en la investigación sobre "el tercer Celaya", subrayando la exploración de las raíces vascas en su última poesía, el nuevo experimentalismo poético, la indagación sobre la poesía en *Inquisición de la poesía* (1972) y la defensa de la poesía como un modo de comunicación, para derivar en un proceso de disolución de la individualidad, poniendo de relieve la vinculación entre poesía y política o el constante enmascaramiento en una poesía concebida como ficción y la apertura órfica como realización última.

Marcela Romano se encarga en su trabajo de investigar sobre las "políticas del amor" en la poesía de Francisco Brines y José Agustín Goytisolo, partiendo de las propuestas del "giro afectivo" enunciado por Leonor Arfuch, como un modo de indagar en la construcción de la intimidad en estos poetas, como una de las formas de "invención de la cotidianidad", en la línea expuesta por Michel de Certeau, que les otorga la categoría de unos muy especiales "documentos históricos". Esa construcción sentimental, que es histórica e ideológica, deja una serie de "huellas" que la historia plasma en "documentos", de muy especial carácter en los poemas amorosos de Brines y Goytisolo, ensayando el primero el registro del homoerotismo opuesto a la moral nacional-católica del franquismo, e introduciéndonos el segundo, a través de su libro *La noche le es propicia* (1992), en las pulsiones del deseo femenino.

La primera sección del trabajo de Miguel Ángel Muro ofrece una detallada introducción sobre las relaciones entre Poesía e Historia, para reflexionar sobre la potencialidad de los textos líricos como "documentos históricos". En la segunda parte de su estudio analiza la conveniencia de que ciertas realizaciones concretas de la posguerra española, como la poesía de Claudio Rodríguez o la denominada poesía del "realismo social" puedan ser tomadas como material historiográfico específico. Así, si el primero, cuyo *Don de la ebriedad* (1952) se estudia desde esta perspectiva, muestra la complejidad y dificultad para ser empleado en una reconstrucción histórica, que, por otro lado, permite y alienta, la poesía social presenta una "engañosa condición de documento histórico". Muro acaba abogando por la necesidad de imbricar historia y poesía para obtener un conocimiento de mayor calidad sobre la vida histórica.

El estudio de la poesía de Félix Grande desde el análisis de sus rasgos conversacionales a partir de las bases del Romanticismo inglés, en los planteamientos teóricos de William Wordsworth y Samuel T. Coleridge, y de las pro-

puestas del poeta cubano Roberto Fernández Retamar, ilustran una perspectiva diferente de cómo la poesía puede ser empleada como "documento histórico". Ángel Luis Luján indaga en su trabajo en los recursos lingüísticos, poniendo especial énfasis en los fundamentos pragmáticos de la poesía de Félix Grande, para mostrar cómo esos elementos ponen de manifiesto la tensión entre oralidad y escritura y entre lo particular y lo global de la meditación que constituye la base de todos sus poemas. Concluye que la poesía de Félix Grande se inserta en una tradición de poesía conversacional de carácter meditativo, cuyas raíces últimas pueden rastrearse en el primer Romanticismo inglés, con el que comparte abundantes rasgos, en un contexto de crisis del lenguaje poético.

Marta Ferrari parte de las nociones de "memoria histórica" y "sitios de memoria" para llevar a cabo un análisis de *Praga* (1982), de Manuel Vázquez Montalbán, como un poemario que ahonda en el mestizaje cultural, como una forma de expresión del compromiso poético. Su distanciamiento del culturalismo neomodernista de muchos de los *novísimos*, hace de la poesía de Vázquez Montalbán una cierta excepción en aquel grupo, que no elude el compromiso social. *Praga*, en este sentido, es visto como una forma de este, estableciéndose como un "lugar de memoria", donde se funde la memoria histórica y personal, lo colectivo y lo individual, ante la constante amenaza del olvido. *Praga* resulta, así, una fusión de historia y política, una mezcla de memoria y análisis crítico que le otorga una dimensión novedosa como "documento histórico".

Uno de los aspectos más interesantes de la poesía de Víctor Botas es la presencia variada de la poesía de Horacio, cumpliendo distintas funciones. Jesús Bartolomé indaga en su trabajo sobre el Horacio lírico de Víctor Botas en la recepción y reescritura que el poeta asturiano hace de la lírica del venusino, atendiendo fundamentalmente a tres aspectos: la construcción de Horacio como personaje de sus poemas, las versiones poéticas que el asturiano realiza en su libro *Segunda mano* y las relaciones intertextuales, como un modo de la interdiscursividad en que se funda nuestra concepción del poema como "documento histórico", que se establecen entre ambas escrituras poéticas. A lo largo de su estudio muestra la actualización de algunos de los tópicos horacianos en la obra del ovetense, a través de un diálogo constante que muestra la pervivencia en nuestro mundo contemporáneo de una parte de los elementos que caracterizan la poesía horaciana.

Luis Bagué y José Ángel Baños se encargan de estudiar la pervivencia del lema de Gabriel Celaya "La poesía es un arma cargada de futuro", convertido en un *ideologema*, en los poetas de las últimas décadas del siglo xx y comienzos del siglo xxi, para diferenciar tres actitudes fundamentales: la adaptación del mensaje de transformación social a la perspectiva desencantada del compromiso contemporáneo; la conversión del *dictum* de Celaya en un eslogan desvitalizado, no muy lejos de la retórica comercial; o la resemantización de las viejas consignas sociales en un nuevo entorno de insatisfacción cívica. El repaso por las obras de algunos de los autores recientes más relevantes subraya la relevancia del lema celayesco dentro de las poéticas comprometidas, que redefinen a cada paso sus objetivos, y apuntan a esa potencialidad que el compromiso poético tiene en la actualidad para ofrecernos "documentos históricos".

El análisis que lleva a cabo Jon Kortazar de un libro inédito del poeta euskaldún Gabriel Aresti, titulado *Mailu Batekin: Biola Batekin* [*Con un martillo: Con una Viola*] presentado al Premio Lizardi de poesía en 1962, permite, por un lado, estudiar un texto inédito del poeta vasco, que se situaría entre *Maldan Behera* [*Pendiente abajo*] (1959) de corte simbolista, y los tres libros que componen el “ciclo de la Piedra” como símbolo identitario y de resistencia antifranquista: *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo* (1964), *Euskal Harria / Piedra Vasca* (1967), *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra* (1970); subraya, por otro, la constitución temprana de ese símbolo fundamental de la poesía comprometida aristiana que es la Piedra Vasca; y apunta, por último, a los principales ejes temáticos que vinculan esta poesía al devenir histórico de su época, a comienzos de los años 60, tanto en referencias personales, como a la política nacional o a la situación internacional, y que lo convierten en un valioso “documento histórico”. Muestra a su vez el diálogo constante de la poesía de Aresti con la de su amigo Blas de Otero, en la conformación progresiva de una poética comprometida, en la que comienzan a primar elementos provenientes del marxismo, junto a la protesta antifranquista y la reivindicación identitaria.

Buena parte del planteamiento y desarrollo de este volumen deriva de la investigación realizada dentro del proyecto “Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación): la poesía como documento histórico”, del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI 2013–43891–P). Aparte de otros resultados particulares del equipo de investigación y de trabajo de ese proyecto, habría que destacar por su importancia la publicación de sendos volúmenes colectivos, coordinados, como el presente, por Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero: *Plenitud de la palabra. Interdiscursividad y diálogo intercultural en la poesía hispánica contemporánea* (Sevilla, Renacimiento, 2016) y *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea* (Sevilla, Renacimiento, 2016). Nuestros planteamientos tienen continuidad en las investigaciones que venimos desarrollando en el proyecto “La poesía hispánica contemporánea como documento histórico: Historia e ideología” del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2016–79082–P).

#### OBRAS CITADAS

- Ahumada Durán, Rodrigo (2000): “Problemas y desafíos historiográficos a la epistemología de la historia (segunda parte)”, *Comunnio*, n.º 3, pp. 83–125.
- Aradra Sánchez, Rosa M.ª (ed.) (2009): “Estado de la cuestión. Sobre el canon literario”, *Signa*, n.º 18, pp. 13–19.
- Bagué Quílez, Luis (2006): *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pre-Textos.
- y Santamaría, Alberto (eds.) (2013): *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001–2012)*. Madrid, Visor.
- Bajtín, Mijail M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE.
- (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.

- (pseud. P.N. Medvedev) (1994): *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, Alianza.
- Batló, José (ed.) (1974): *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo.
- Becerra Mayor, David et al. (2013): *Qué hacemos con la literatura*. Madrid, Akal.
- Beltrán Almería, Luis y Escrib, José Antonio (eds.) (2005): *Teorías de la historia literaria*. Madrid, Arco Libros.
- Boujou, Emmanuel (ed.) (2005): *L'engagement littéraire*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- (mars–avril 2010): "Exercice des mémoires possibles et littérature à–présent. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n.º 2, pp. 417–438.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- (2001): *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Barcelona, Anagrama.
- Bloom, Harold (1995): *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- Brown, G. y Yule, G. (1993): *El análisis del discurso*. Madrid, Visor.
- Burke, Peter, (ed.) (1994): *Formas de hacer Historia*. Madrid, Alianza.
- (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- (2006): *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona, Paidós.
- (2010): *Hibridismo cultural*. Madrid, Akal.
- Braudel, Fernand (1982): *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza.
- Chartier, Roger (1998): *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París, Albin Michel.
- Cros, Edmond (2009): *La sociocrítica*. Madrid. Arco Libros.
- De Certeau, Michel (1999): *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana / ITESO / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Denis, Benoît (2000): *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. París, Seuil.
- During, Simon (ed.) (1999): *The Cultural Studies Reader*. Londres / Nueva York, Routledge.
- Eagleton, Terry (2005): *Ideología. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- (2006): *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.
- (2010): *Cómo leer un poema*. Madrid, Akal.
- (2017): *Cultura*. Madrid, Taurus.
- Eley, Geoff (2008): *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia, Universitat de València.
- Even–Zohar, Itamar (2007–2011): *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv.
- García, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- (ed.) (2017): *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia, Tirant Humanidades.
- Genette, Gérard (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- Grande, Félix (1970): *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus.
- Greenblatt, Stephen (1988): *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford, Clarendon Press.

- Guillén, Claudio (1989): *Teorías de la Historia Literaria*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Halbwachs, Maurice (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hartog, François (2013): "Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire". En: *Fabula/ Les colloques, Littérature et histoire en débats*, <<http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>> [última visita: 09.06.2017].
- Herrnstein Smith, Barbara (1993): *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid, Visor.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (1999): *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco Libros.
- Iravedra, Araceli (2010): *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)*. Madrid, UNED.
- (ed.) (2013): *Políticas poética. De canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- y Sánchez Torre, Leopoldo (eds.) (2010): *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979–2009)*. Sevilla, Renacimiento.
- Jameson, Fredric (1980): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona, Ariel.
- (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor.
- (2016): *Marxismo y forma*, Madrid, Akal.
- Kristeva, Julia (1978): *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.
- LaCapra, Dominick (2009): *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo.
- Lechner, J. (2004): *El compromiso en la poesía española del siglo xx*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Le Goff, Jacques (ed.) (1988): *La nueva Historia*. Bilbao, Ed. Mensajero.
- y Nora, Pierre (eds.) (1985): *Hacer la Historia*. Barcelona, Laia.
- Lhomeau, Christine (ed.) (2011): *L'intellectuel engagé*. París, Gallimard.
- Lotman, Mijail I. (mayo de 2005): "La semiótica de la cultura en la Escuela Semiótica de Tartu–Moscú", *Entretextos*, n.º 5, pp. 5–20.
- Lotman, Yuri M. (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- (1996): *La semiosfera*. Ed. de Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra.
- y Escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*. Ed. de Jorge Lozano. Madrid, Cátedra.
- Mainer, José-Carlos (2000): *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Mattelart, Armand y Neveu, Erik (2004): *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós.
- Mayoral, José Antonio (ed.) (1986): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco Libros.
- (ed.) (1987): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros.
- Mukarovsky, Jan (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Myers, D. G. (Winter 1988–89): "The New Historicism in Literary Study", *Academic Quarterly*, n.º 2, pp. 27–36.
- Naval, María Ángeles (ed.) (2010): *Poesía española posmoderna*. Madrid, Visor, 2010.

- Nora, Pierre (ed.) (1984–1993): *Les lieux de mémoires*. París, Gallimard.
- Paz, Octavio (2004): *El arco y la lira*. Madrid, FCE.
- Penedo, Antonio y Pontón, Gonzalo (eds.) (1998): *Nuevo historicismo*. Madrid, Arco Libros.
- Pérez Bowie, José Antonio (1992): "Para una tipología de los procedimientos metaficcionesales en la lírica contemporánea", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 3, pp. 91–104.
- Pozuelo Yvancos, José María (1995): *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia, Episteme.
- y Aradra Sánchez, Rosa M.ª (2000): *Teoría de canon y literatura española*. Madrid, Cátedra.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Reis, Carlos (1987): *Para una semiótica de la ideología*. Madrid, Taurus.
- Reyes, Graciela (1984): *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- Ribes, Francisco (ed.) (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander, Hnos. Bedia.
- (ed.) (1963): *Poesía última*. Madrid, Taurus.
- Ricoeur, Paul (2003): *Tiempo y narración, III*. México, Siglo XXI.
- Rodríguez, Juan Carlos (2001): *La norma literaria*. Madrid, Debate.
- (2015): *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*. Madrid, Marcial Pons.
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1998): *Biografías literarias (1975–1997)*. Madrid, Visor.
- (eds.) (2000): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid, Visor.
- Sartre, Jean–Paul (1950): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.
- Scarano, Laura (ed.) (2010): *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata.
- (2014): *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral.
- Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- Sullà, Enric (ed.) (1998): *El canon literario*. Madrid, Arco Libros.
- Talens, Jenaro et al. (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.
- Tinianov, Iuri (1972): *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (ed.) (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos.
- Van Dijk, Teun A. (2003): *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinar*. Barcelona, Ariel.
- (2012): *Discurso y contexto. Un enfoque sociocrítico*. Madrid, Gedisa.
- Voloshinov, Valentin N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.
- Warning, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.
- White, Hayden (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós.
- Williams, Raymond (1994): *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós.
- (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- Zizek, Slavoj (2003): *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Madrid, FCE.
- (2010): *El sublime objeto de la ideología*. Madrid, Siglo XXI.

## POESÍA E HISTORIA: LA CONCIENCIA EXPANDIDA DEL ÚLTIMO CELAYA

POETRY AND HISTORY:  
THE EXPANDED CONSCIOUSNESS OF THE LAST CELAYA

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata/ CONICET

[laurarosanascarano@gmail.com](mailto:laurarosanascarano@gmail.com)

**RESUMEN:** En la obra de Gabriel Celaya (1911–1991) asistimos a una conjunción singular de poesía e historia, que se despliega en fases diversas y complementarias, apoyadas en una sólida meditación autorreferencial. Abordaremos aquí las flexiones finales de su obra poética a partir de la década del 70 hasta su muerte, superada la dictadura franquista y libre de las coerciones de la censura. Veremos cómo profundiza aquella matriz de resistencia e inconformismo, afianzando vectores vitalistas como la concepción colectiva de la identidad, la implicación social y cósmica de la poesía, su virtualidad oral, etc.

**PALABRAS CLAVES:** Celaya; poesía; conciencia; historia

**ABSTRACT:** The poetic work of Gabriel Celaya (1911–1991) is an extraordinary example of the singular link between poetry and history, which unfolds in different and complementary phases supported by a solid self referentiality. We will focus here on the final phases of his poetry, from the 70's until his death in 1991, after the death of the dictator Franco and free from the constraints of censorship. We will see how he continued developing the matrix of resistance and irreverence, with renewed categories of ontological vitalism as the collective conception of identity, social and cosmic involvement, oral performance, etc.

**KEYWORDS:** Celaya; Poetry; Consciousness; History



El obrero y el poeta intentan lo mismo:  
humanizar la naturaleza, crear a partir de ella y con ella,  
mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata  
y virgíneamente dada: la realidad histórica.

Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*

## 1. "PAPELES PARA UN PROCESO"

En la obra de Gabriel Celaya (1911–1991) asistimos a una conjunción singular de poesía e historia, articulada en fases diversas y complementarias, apoyadas en una sólida meditación autorreferencial, que despliega formas diversas de compromiso. Su itinerario intelectual, concretado en escritos que con acierto podríamos denominar "Papeles para un proceso" (como él subtitula su ensayo *Poesía y verdad*),<sup>1</sup> racionalizan las funciones del arte, las figuraciones del poeta y la naturaleza del acto poético. Como dirá respecto de otro de sus ensayos mayores, *Exploración de la poesía*: "En estas aparentes elucubraciones hay una praxis funcionando" (EP, Celaya 2009a: 167). En este trabajo abordaremos las flexiones finales de su obra a partir de la década del 70 hasta su muerte, superada la dictadura franquista y libre de las coerciones de la censura, para acercarnos a dicha praxis. Veremos cómo profundiza aquella matriz de resistencia e inconformismo que desafiara lo mitos de la tradición modernista, reponiendo conceptos olvidados en la lírica como responsabilidad social y testimonio histórico, y propone nuevos vectores vitalistas como la concepción colectiva de la identidad, la implicación social y cósmica de la poesía, su virtualidad oral, la conciencia órfica y ecológica, etc.

Celaya fue, entre los miembros de su generación, quien más teorizó sobre el compromiso del arte y sus nuevas funciones en un escenario posbélico. Resulta indiscutible el impacto de su figura y posturas, no solo desde el punto de vista político (militancia de izquierdas, lucha antifranquista), sino estético (matriz coloquial, tópicos realistas, antipoesía, coloquialismo). Por eso cabe establecer nexos relevantes entre los índices discursivos de testimonio histórico formalizados en su poesía, y aquellos desarrollados de manera amplia en sus ensayos, tomando a estos últimos como el corpus principal para exponer nuestros argumentos.

La perspectiva testimonial de su poesía solo fue una concreción en el plano semántico de un impulso estructurador que buscó reformular la literatura como práctica social, en interacción con los otros discursos sociales. Su alineamiento ideológico persiste en toda su actuación como escritor, aunque la crítica parece ubicar su concreción lírica solo en la etapa propiamente social, que incluye algunos de sus libros explícitamente "comprometidos" o testimoniales, como *Las cosas como son* de 1952, *Paz y concierto* de 1953, *Cantos íberos* de 1955 y *De claro en claro*

---

<sup>1</sup> Su primera edición data de 1959, pero en 1979 lo reeditará incluyendo nuevos textos y aglutinando otros. Todas las citas de sus ensayos (excepto textos puntuales que consignaremos) se hacen de la edición de Visor, de 2009, al cuidado de Antonio Chicharro, y se citarán con sus respectivas abreviaturas, que figuran en la bibliografía final.

de 1956 (con el cual obtiene el Premio de la Crítica). Pero posteriormente, aunque ensaye nuevos rumbos retóricos, seguirá defendiendo un programa poético basado en el vínculo entre historia y lenguaje.

Varias antologías de la década del 70 manifiestan claramente esta voluntad. En 1973 reunirá textos de muy diversas épocas cuya afinidad reside justamente en haber sido prohibidos cada vez que intentó publicarlos. Editará en Argentina *Dirección prohibida*,<sup>2</sup> en Losada, fundada por un republicano exiliado en Buenos Aires (Gonzalo Losada). En 1977 saldrá también en Losada otra antología titulada *Poesía urgente*, que incluirá sus textos más explícitamente políticos. Ya muerto Franco, editará en Laia de Barcelona en 1977 su *Parte de guerra* (donde recoge los libros que se habían topado con la censura franquista),<sup>3</sup> y Visor en Madrid publicará *El hijo rojo*, en cuyo prólogo Celaya admite que ha dado preferencia a “los poemas cortos de tipo político-social que se hallan dispersos por mi obra” (HR, Celaya 1977b: 7).<sup>4</sup> Allí justifica el título elegido remontándose a “aquel célebre texto de Engels en el que refiriéndose a la conexión entre las relaciones económicas y las relaciones políticas y culturales, hablaba de ‘el hilo rojo’ que atraviesa toda la Historia y sirve de guía para aquellos que quieren comprenderla” (HR, Celaya 1977b: 8).

## 2. TRAYECTORIA POÉTICA: “CONCIENCIA MÁGICA, COLECTIVA Y CÓSMICA”

Repasemos su trayectoria poética antes de detenernos en su producción final. Sabemos que utilizó todos sus nombres de pila y apellidos para firmar sus libros: Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. De ellos extrajo tres heterónimos autorales responsables de su obra. A Rafael Múgica le pertenecen los tres primeros libros (*Marea de silencio* de 1935, *La música y la sangre* de 1934–1936 y *La soledad cerrada* de 1947). A Juan de Leceta los libros que en 1961 recopilará bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (*Avisos* 1950, *Tranquilamente hablando* 1947 y *Las*

<sup>2</sup> En el prólogo a *Dirección prohibida* justifica los textos que incluye: *Las resistencias del diamante*, publicado por primera vez en México en 1957 (“un largo poema en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una célula descubierta”), *Poemas tachados*, que pertenecen a diversas épocas y que siempre fueron prohibidos cuando intentó publicarlos; *Episodios nacionales* salió en París en 1962 y fue luego inhallable, y *Cantata en Cuba* la escribió durante su estancia en la isla (1967–1968) y salió en unas pocas separatas de la revista *Papeles de son Armadans* (DP, Celaya 2009a: 1067).

<sup>3</sup> En la “Nota” que antecede a *Parte de guerra* explica cómo operaba la censura (“Exterior e Interior”, como las llama) aunque admite: “Si el escribir sin tener en cuenta la Censura fue una ceguera, esta ceguera me ayudó. Porque gracias a los camaradas de un sitio y otro, me ocurrió que siempre me encontraba con que lo que me prohibían en España encontraba un editor en el extranjero. Claro es que lo que yo quería era incidir en mi país, pero también es cierto que, aunque fuera malamente, esos libros que publicaba fuera, siempre acababan por llegar a la Península más o menos subrepticamente” (Celaya 2009a: 1091). Y en la entrevista con Ángel Vivas añade que la censura fue “completamente arbitraria. Me prohibió muchas cosas; me permitió otras. Por ejemplo, *Lo demás es silencio* pasó la censura gracias a un amigo que tenía un tío que era obispo [...]. En cambio, otros [libros] que no habían sido publicados aquí, sino en México o Argentina y que a lo mejor no eran tan tremendos, esos los censuraban. La censura funcionaba con una arbitrariedad increíble. Yo tuve que ir con algunos libros a México, donde me ayudaron mucho los exiliados españoles. Otro que me ayudó fue Losada...” (Vivas 1984: 82).

<sup>4</sup> Se utilizarán abreviaturas para la cita de sus obras, tanto las ensayísticas como las poéticas, que figuran en la bibliografía final, a continuación del título de cada una de ellas.

*cosas como son* 1952) y a Gabriel Celaya el resto de la producción. Para él “son verdaderos heterónimos y no seudónimos, pues señalan un cambio radical” en su vida (HL, Celaya 2009a: 1072), como bien lo reafirma en una entrevista con Ángel Vivas:

Quando yo trabajaba de ingeniero, el Consejo de Administración me dijo que no era serio que escribiese poesía, entonces empecé a usar el Celaya. Pero luego hubo una temporada en que usé el tercer apellido, el Leceta. Fue cuando conocí a Amparo, fue tal revolución en mi vida, tal cambio, que empecé a usar el Leceta. Luego comprendí que aquello no tenía sentido, y todo aquel Leceta quedó incorporado al Celaya. (Vivas 1984: 83)

Más de noventa libros publicaría desde 1935, enlazando fases que se vinculan mucho más de lo que sus etiquetas describen: surrealista, existencial, social y órfica, como admite en sus *Reflexiones sobre mi poesía* de 1987 (RP, Celaya 2009a: 841). Se corresponderían con tres estadios de conciencia poética: el de conciencia mágica (estética surrealista de sus primeros libros), el de conciencia colectiva (etapa social propiamente dicha) y el de conciencia cósmica (estética órfica a partir de *Lírica de cámara*).

En las primeras décadas, su compromiso se manifiesta no tanto en consignas o eslóganes políticos, sino en un discurso claramente anti-trascendentalista e iconoclasta, que tendrá su mejor expresión en el revulsivo coloquialismo de su Juan de Leceta, quien admitía en *Avisos*: “Escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos” (Celaya 1969: 297). Y aún cuando decidiera renunciar luego a dicho heterónimo, confiesa que “el ‘estilo Leceta’ se halla latente en todo lo que después he seguido firmando ‘Gabriel Celaya’” (HL, Celaya 2009a: 1072). Más tarde, va a integrar y reelaborar ese “*dezir*” antipoético y la “retórica del compromiso” de sus poemarios explícitamente sociales, sin abandonar la mirada a la historia desde un *ethos* testimonial. En 1975, en “Historia de mis libros” (prólogo a su antología *Itinerario poético*), explica este proceso:

En los primeros años del sesenta, la llamada “poesía social” entró en crisis. Creo que esto se debía, más que al agotamiento de sus posibilidades, a la increíble difusión que logró pese a los malos auspicios con que había nacido. Al cansancio que produce cualquier corriente literaria dominante y a la proliferación de epígonos que, como ocurre siempre, acabaron por convertir en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento, debe añadirse que el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo. Una vez más pudo comprobarse cómo las superestructuras culturales dependen de la base socio-económica en que se producen. (HL, Celaya 2009a: 1082)

Tras ese agotamiento de un ideario demasiado repetitivo y excedido de consignas y fórmulas, especialmente con la marea de epígonos que suscitara, Celaya advierte que lo que venía como novedad a reemplazar aquel afán testimonial estaba lejos de sus proyectos iniciales:

Muy pronto el neo-vanguardismo, que ya se respiraba en el aire, proliferó, y se manifestó en todo lo que, bajo sus apariencias de experimentalismo renovador, tiene de reaccionario y neo-capitalista. Y empecé a sentirme desconcertado. (HL, Celaya 2009a: 1083)

Una lista de sus poemarios a partir de los años 70 exhibe esta necesidad de explorar otras vías. Desde *Lírica de cámara* (1969) que, aunque al filo de la década del 60, ya pertenece cabalmente a lo que se suele denominar “el tercer Celaya”, va incursionando en diferentes modalidades con *Operaciones poéticas* (1971), *Función de Uno, Equis, Ene* (1974), *La higa Arbigorriya* (1975), *Poemas prometeicos* (1973–1974), *Buenos días, buenas noches* (1976), *Iberia sumergida* (1977), *Poemas órficos* (1978), *Cantos y mitos* (1984), *Ixil* (1984), *El mundo abierto* (1986), *Cantatas minoicas* (1990), *Poemas aderezados* (1997), *Danzas* (1999).<sup>5</sup>

### 3. RAÍCES ÉTNICAS: “MI EUZKADI NATAL”

Una vía de exploración fue la de sus raíces étnicas. Celaya ya había ensayado un buceo en la cuestión vasca y el conflicto idiomático, inaugurado con *Rapsodia euskara* de 1961 y *Baladas y decires vascos* de 1965 (escritos ambos en castellano).<sup>6</sup> Fue una estrategia contestataria, ya que “en aquellos años hasta el 64 el movimiento antifranquista se daba en el País Vasco de una forma mucho más clara y más evidente y más violenta que en el resto de España” (Vivas 1984: 90). No obstante este interés, Celaya nunca dejará de estar consciente de la paradoja lingüística que lo atraviesa, pues aunque de niño aprendió el euskera siempre escribió sus libros en castellano:

Intenté una nueva puesta a punto de la poesía social aplicando esta a la problemática de mi Euzkadi natal mediante una combinación de sus viejas leyendas con su actual efervescencia revolucionaria. Pero esto no podía tener un verdadero sentido mientras no me expresara en euskera, como lo hacía de niño, cuando aún no sabía el castellano. (HL, Celaya 2009a: 1083)

En su búsqueda de nuevas vías de expresión, en los años 80 profundizará esta veta publicando *Cantos y mitos* (1983) y *Trilogía vasca* (1984), y reelaborará aquella escisión idiomática que le resultaba antes tan paradójica. En un artículo publicado en *El País* y titulado “La cultura vasca” (en el número 123 del 28 de febrero de 1982) admite la influencia en su decir de

---

<sup>5</sup> En 1981 Amparo Gastón edita un volumen titulado *Poesía, Hoy (1968–1979)*, que incluye textos de sus poemarios de esa década clave. Los poemas citados en este trabajo se toman de dicha edición y dichos libros figuran en la Bibliografía final con sus correspondientes abreviaturas. Para una lectura completa de todos los poemarios de este último periodo véase la edición de Visor: en el volumen II de 2002 se incluyen *Lírica de cámara* y *Operaciones poéticas* y el resto en el volumen III de 2004. *Orígenes* no figura como tal en esta edición, ya que está compuesto por *Cantatas minoicas* e *Ixil*, donde Celaya enlaza el país vasco con Creta y Minos (Maraña 2005: 95) y los editores han preferido reproducirlos en sus versiones primeras separadas.

<sup>6</sup> En 1968 unirá estos dos poemarios en uno solo titulado *Canto en lo mío*, confirmación de su interés por indagar en su identidad vasca.

... los *versolaris* vascos, con sus debates, sus improvisaciones, sus humoradas y sus cantilenas. ¿De quién si no de ellos me ha venido mi decir liso y llano, mi tono coloquial y ese hablar, un tanto prosaico y un tanto sarcástico? [...] De ellos, solo de ellos. Y por eso, aunque escriba en castellano, todo en mi poesía proviene de mi ser vasco, y ese ser, esa condición radicalmente eusquérica, creo que se nota en mis versos, tanto si escribo en una lengua como en otra. (Celaya, 2009a: 1048)

También ha sido claro en cuanto a la concepción de una “literatura vasca” en detrimento de una concepción integral, que él prefiere denominar “literatura española” (en “idioma castellano”):

No creo en “regionalismos”, ni en “localismos”, ni en tierras ungidas por una gracia especial para la poesía o para lo que sea. Precisamente porque soy vasco y he vivido durante muchos años rodeado de vascos que creen, hasta el separatismo, que el resto de los españoles son tontos, inútiles, vagos y superficiales, me niego [...] a reconocer que el ser sevillano, gallego, guipuzcoano o mallorquín constituya un hecho diferencial tan particularmente favorecedor o tan radicalmente definitorio que sirva para caracterizar una generación o para salvar una cursilería municipal. No ha habido mejor poeta de Castilla que Miguel de Unamuno que era vasco si no es Antonio Machado, que era andaluz. Así que, ¡a ver si nos entendemos! (citado por Chicharro 1987: 22)<sup>7</sup>

#### 4. NUEVOS EXPERIMENTALISMOS POÉTICOS: “AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN”

Explorando nuevas tentativas también desembocará en experimentaciones verbales más radicales, como “otro modo de ir más allá de la poesía social”, en “un retorno a la física del átomo” (Vivas 1984: 90, 92). La inserción del lenguaje de las ciencias exactas y materiales, a partir de *Lírica de cámara* produce una amalgama discursiva que expande y reformula los márgenes del lenguaje poético. El libro, publicado en plena época del surgimiento en Europa del posestructuralismo, se define por su analogía con la cámara de Wilson, aparato en que la física moderna identifica las partículas elementales de la materia. El lenguaje de la física cuántica añade otro ingrediente más a la manifiesta hibridez discursiva, visible en la nueva estructuración poemática compuesta por títulos (letras del alfabeto griego y números cardinales), epígrafes narrativos a modo de encabezamiento explicativo y cuerpo del poema.

El experimentalismo que promueve este último Celaya lo sometió a diversas polémicas con sus contemporáneos que él mismo, en diversos artículos y manifiestos, buscó aclarar. Una y otra vez afirmó la no contradicción entre sus incursiones neovanguardistas y su adhesión a la poesía social, como aparece en un breve manifiesto de 1971, titulado “Poesía social y poesía experimental”, recogido luego en *Inquisición de la poesía* (PyV, Celaya 2009a: 831). Allí define la estrecha relación entre

---

<sup>7</sup> Se trata de una cita de Celaya que refiere Chicharro en su libro *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, tomada de la “Respuesta a una encuesta sobre la ‘generación sevillana del cincuenta y tantos’”, publicada en la revista *Caracola* (n.º 168-169, Málaga, octubre-noviembre de 1966, p. 16) (Chicharro 1987: 24).

ambas poéticas por su común voluntad de transgresión. Ambas son “un arma con idénticos objetivos” y establece un paradigma:

Poesía social vs. Fascismo = Poesía experimental vs. Neocapitalismo, orden policíaco, *establishment*

Poesía social vs. Garcilasismo = Poesía experimental vs. *Mass Media* al servicio del poder al servicio de las multinacionales

La poesía experimental, según Celaya, busca luchar contra el neocapitalismo, apropiándose de su arma más poderosa, los *mass media*, “para anunciar la Revolución en lugar de anunciar la CocaCola. Intenta hacer con los *mass media* lo mismo que la poesía social hizo con la retórica poética” (831). De este modo, la vocación mayoritaria de la poesía social no es traicionada por la poesía experimental, que busca “apoderarse de los *mass media* habida cuenta de su eficacia para llegar a la inmensa mayoría”. Y por su potencial revulsivo “choca y subvierte”, “es un arma insidiosa porque el Neocapitalismo la considera suya” (831). No obstante, Celaya reconoce que en su actual fase la poesía experimental “es minoritaria por dos motivos: 1) No ha pasado de la fase artesanal a la industrial. 2) No ha llegado a una plena conciencia del código gráfico” (31). Por eso propone en su *Addenda* formar cooperativas y talleres colectivos, sacar a la poesía “de los Laboratorios (nuevo nombre de las torres de marfil)”, apoyar las manifestaciones de Arte concreto, experimentar con la Poesía Gráfica (fónica y verbal), fundar “una nueva vanguardia [no solo] instintiva, intuitiva y explosiva como la primera, sino también revolucionaria” (832). Se trata sin duda de una muy personal interpretación del experimentalismo o vanguardia, ya que esta no siempre ha estado vinculada con discursos de crítica al *establishment*, tanto estético como socio-político (como prueba basta recorrer las diversas y encontradas flexiones ideológicas de las vanguardias históricas).

Su idea matriz de que la renovación poética es instrumento de la renovación político-social (romper el idioma para romper el sistema), contenía ya el gesto ideológico que lo distinguirá a lo largo de toda su obra, en cuanto a la necesidad de intervención del arte en el espacio público. Aunque esta ola experimentalista de los 70 lo impulsará a reformular su poética (con presupuestos y novedades formales que, sin embargo, nunca terminarán por convencerlo de su eficacia y oportunidad), no abandonará la base testimonial e histórica de su proyecto estético:

Intenté después el realismo mágico con *Los espejos transparentes* (1968), añadiendo algunas incidencias sociales a lo que el fondo seguía siendo un neovanguardismo. Intenté el experimentalismo a ultranza y la poesía concreta con *Campos semánticos* [...]. Intenté entrar en el jazz, que me apasiona, con *Música de baile* (1967); y en una comprensión de la nueva juventud con *Operaciones poéticas* (1971). Pero nada de esto me satisfacía. (HL, Celaya 2009a: 1083)

En el Prólogo a la antología de 1981, *Poesía hoy*, su compañera Amparo Gastón sostiene la continuidad de la obra celayiana e insiste en que reducirlo a su etapa social es traicionarlo: “Nada me parece tan injusto como desconocer

la complejidad y las metamorfosis de un poeta, siempre uno y distinto" (1981a: 15). Con libros como *Operaciones poéticas* (1969–1971) ensaya "en muy diversos tonos las posibilidades de una nueva poesía" (18). Para Amparo, "más allá del tópico poeta social, hay un tercer Celaya, importante y muy poco advertido" (15). Despojado de tono solemne, con la ironía continúa "su apelación a la conciencia colectiva" y propone "la poesía como un transformador de conciencia" (19). Influida por "sus viajes a Brasil (cuna de la poesía concreta), a Ibiza (nido *hippy* de la época)" (19), Celaya conjugará poemas visuales o concretos con un neo-creacionismo, que nos recuerda a Larrea o Gerardo Diego.

## 5. LA HOGUERA DE LA 'INQUISICIÓN': "DESEMBRUJAR LA POESÍA"

Iniciada la década del 70, Celaya escribe uno de sus ensayos teóricos más contundentes, titulado *Inquisición de la poesía* (1972), donde se propone realizar "un proceso realmente inquisitorial para desendemoniar y desmenujar la poesía" (IP, Celaya 2009a: 213).<sup>8</sup> Aquí ratifica la continuidad de los preceptos nucleares de su estética: "Lo que ahora llevo a la hoguera de esta 'Inquisición' estaba en el fondo de mi producción poética desde el primer momento", razón por la cual sostiene que lo que expone "no son preceptos, sino *postceptos*, como diría Unamuno" (180). Una de esas claves es la concepción del escritor como ser inmerso en la historia, ya que la figura del poeta como "alguien aparte, incomprendido y superior" (189), "preciosamente intemporal, por no decir eterno" (190), ha devenido en una falsificación del arte como "privilegio de unos pocos seres de excepción", de "la poesía para los poetas" o la endemoniada "Metapoesía" (190).

Para Celaya, por el contrario, la poesía es un trabajo, un oficio o "mester" (IP, Celaya 2009a: 193), localizado en un tiempo que es el de "la experiencia de un momento y de toda una vida", parafraseando a Eliot (201). Uno de sus más provocadores artículos es el titulado "Poesía y Trabajo", donde enlaza esta idea de oficio con la naturaleza histórica del arte: "Conviene insistir en la condición laboriosa del poeta" (PyV, Celaya 2009a: 836–837). Esta "ética profesional del oficio" "sustituye a la seudomística Metapoesía" (IP, Celaya, 2009a: 208) y convierte el arte en un trabajo, ya que: "El obrero y el poeta intentan lo mismo: humanizar la naturaleza, crear a partir de ella y con ella, mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata y virgíneamente dada: la realidad histórica; producir obras [...] materialmente concreto-sensibles" (210). De ahí su consigna machadiana de "contar y cantar lo que nos pasa y nos traspasa: nuestro tiempo" (215), porque "cada cosa tiene su tiempo y lo que no sea de ahora no será nunca", a lo cual concluye taxativamente: "Y si no lo hacemos, no nos extrañemos de que nadie

---

<sup>8</sup> En este ensayo (IP) señala Villar Dégano que, si bien aborda también los postulados de la poesía social, lo hace "con mayor sutileza que en sus obras anteriores y de forma zigzagueante, hasta el punto de suscitar la curiosa sensación de que superpone dos discursos de difícil ensamblaje" (1992: 79): el discurso crítico contra la "metapoesía burguesa" y el intelectual con pretensión científica, cuajado de citas eruditas de teóricos literarios. Un estudio completo de la teoría estética de Celaya lo realiza Chicharro Chamorro en 1989, entre otros trabajos críticos de ineludible consulta.

nos lea" (217). La preocupación por el lector es decisiva en su comprensión del circuito literario y en su alegato a favor de una poesía que documente el "ahora".

Esta defensa de la conciencia histórica de la poesía va de la mano de la idea de utilidad del arte y su función de comunicación, ya que ser poeta es "ser para otro", "extenderse y sobrevivir de un modo no individual" (IP, Celaya 2009a: 254).<sup>9</sup> La percepción de los sujetos actuantes en el proceso es clave en su definición de "obra abierta" (326):

En este sentido, la Poesía es comunicación. No hay poesía sin dos hombres concretos y precisamente distintos: el autor y el receptor. La presencia de ambos es igualmente indispensable para que la obra exista. [...] Siempre se tiende a olvidar que al momento creador sucede otro esencial: Aquel en que un receptor, que es co-autor en cuanto se recrea en la obra y la siente como propia, se pone ante esa obra que estaba ahí, llena de posibilidades, pero muda, y que solo cuando ese receptor hace suya descubriéndola desde su propio centro, vuelve a vivir y a decir algo que, por cierto, no es nunca exactamente lo que su autor quería conscientemente que dijera. (IP, Celaya 2009a: 254)

Su idea del sujeto como "ser comunicante" refuerza una poética centrada en el rol del receptor y en los efectos perlocutivos de la obra. Por eso, más que preguntarse sobre la calidad de la poesía, para Celaya hay que preguntarse "si funciona", es decir si el yo del poema gana "una amplitud de existencia que consiste ontológicamente en su posibilidad de ser comunicante" (IP, Celaya 2009a: 255), porque "no cumplirá su función si no potencia la transmisión" (267). Y ¿qué es lo que deben comunicar los poetas? En su argumentación en torno a la unidad de forma y contenido, a partir de lo que llama "fondo", afirma que este es "la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra"; es "el sentido histórico" el que empuja al poeta a escribir (332). Dicha "transmisión" hace del poema no "un *en sí*", sino "un acto" (333) temporal y empírico: "La poesía existe únicamente en acto, como hecho social" (334). Y ese "*fondo* es el ser social del hombre. La vivencia de su situación histórico-natural" (339). El dinamismo de esta concepción poética materialista se apoya en una sostenida certeza sobre los efectos históricos y la utilidad pragmática del arte:

Lo que existe realmente no es la cosa misma, el poema abstraído de la situación del autor que la produjo, sino actos poéticos: participaciones creadoras o recreadoras en la vida sobreindividual de la poesía. [...] Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de una función. [...] La eficacia de un poema es más importante que su belleza. (IP, Celaya 2009a: 365)

---

<sup>9</sup> Ya Juan José Lanz ha estudiado las lecturas filosóficas de Celaya, que aportan a esta matriz estética: "De Sartre va a tomar prestado Celaya precisamente el concepto de arte 'en situación', que enlaza con la propuesta circunstanciada de Ortega: '[el arte] existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada'. Pero intuye además que el concepto de arte como comunicación no está distante de la transitividad apuntada por el filósofo francés" (2011: 53).

## 6. EL VACIAMIENTO DEL YO: IDENTIDAD EN LA ALTERIDAD

Este último Celaya, al tiempo que revisa y expande sus presupuestos poéticos, reelabora y reformula retóricas y procedimientos, siempre desde una preocupación por el hombre como tal, asumiendo una mirada entre científica y psicológica. El conflicto derivado de todas estas experiencias lo llevará a reflexionar sobre su propia identidad heterogénea y colectiva:

Ahora, dentro de mí, enfrentaba al ingeniero y al mono o, digamos, a Prometeo y Epimeteo, al extrovertido y al introvertido, al activista y al quietista, o, como diría Koestler, al comisario y al yoghi. Y si la ruptura con el existencialismo fue para mí tan difícil y dolorosa, por no decir tan incompleta, como lo había sido antes mi ruptura con el surrealismo, entendido como una concepción del mundo y no como una bisutería literaria, "a la española", la separación del marxismo ortodoxo y militante supuso en mi vida un trauma no menos grave. (HL, Celaya 2009: 1083)

El proceso de vaciamiento del yo de toda categoría esencialista se le presentará como una necesaria tarea de purificación para desechar y destruir los falsos mitos de la cultura occidental: la razón, el concepto de tiempo, la noción de individuación, la supremacía de lo abstracto sobre lo concreto, la existencia de un absoluto trascendente. Esta última ruptura lo lleva a superar el humanismo tradicional, y la denominará "poesía órfica":

Yo, con conciencia órfica, quiero decir conciencia ecológica, dicho en términos muy simples; es decir, que la conciencia colectiva de los poetas sociales era una conciencia humanista, pero no era una conciencia ecológica, que consiste en comprender que el hombre forma parte de un conjunto que no son solo los hombres, sino que es la naturaleza y, a otro nivel, el cosmos, los planetas, que dependemos de todo y que todo es un conjunto. (Vivas 1984: 91)

Esta conciencia ecológica no abole sino que incluye y trasciende la conciencia histórica. En *Reflexiones sobre mi poesía* explica cómo en su estadio de "conciencia colectiva", la poesía produce "un lenguaje que nos constituye a todos y cada uno como un ser conjunto y colectivo" (RP, Celaya 2009: 846). Esta disolución del yo en un plural no revierte en la consideración del poema como absoluto autosuficiente. La despersonalización no conduce a una mera impersonalidad (como en paradigmas simbolistas anteriores), sino a una colectivización de la práctica. El yo se declara vacío, pero disponible para ser llenado por cualquiera. Su intento se canaliza hacia la formulación de un nuevo lenguaje, a primera vista profundamente distanciado de aquel transitivo y referencial postulado en la etapa social, pero que nace sin embargo del mismo impulso:

En 1969 publiqué *Lírica de Cámara*; y en 1973, *Función de Uno, Equis, Ene*. ¿A qué apuntan estos libros? Al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, se nos han dado. Más allá de cualquier transfiguración, racional-

zación, revolución o transformación posible, *Lírica de Cámara* gira en torno a la constatación de que, como la Física Nuclear nos muestra, estamos sumidos en un mundo de estructuras que funcionan al margen de cuanto humanamente podemos comprender. Lo que llamamos "personalidad" (y no digamos individualidad o subjetividad) es una fantasmagoría sin sentido último. (HL, Celaya 2009: 1084)

Ya vimos cómo en *Lírica de cámara* explorará técnicas experimentales; la descomposición de los componentes verbales se convertirá en testimonio espejular de la realidad histórica fragmentada, de la caída de los valores absolutos. Si el poeta ha sido bajado de su sitial para definirse como "cualquiera", deja de ser alguien escogido, para ser igual que "nadie". Y esta categoría lo equipara al "todos", que define a los hombres comunes y anónimos del pueblo. La lexía *nadie* comenzará a adquirir otras connotaciones, como emblema de disolución del *ego* poético: "No somos uno en otro./ Somos nadie, nada más", afirma en "Alfa-2", apoyándose en la nueva física desde la que postula: "lo que existe es un colectivo" y no "una suma de partículas aisladas". Es "el amor a todos los niveles: un conjunto en perpetua interacción" (LdC 36). En "Historia de mis libros" tratará de razonar estos argumentos, apoyado en el psicoanálisis:

Nuestras fabulaciones, personalidades, ideas o culturas históricas no responden a nada real. Quizá solo el conflicto entre lo que llamamos mundo exterior y el Ello, entendido este como un mundo de las pulsiones e instintos impersonales que nos identifican con la materia inorgánica, pueda explicar nuestras absurdas construcciones psíquico-ideológicas. Pero a fin de cuentas no tiene importancia. Siempre viviremos gobernados por algo que escapa a nuestra conciencia [...]. Quizá todo lo que últimamente he escrito se deba al agotamiento del pequeño sistema en que estoy constituido. Y quizá otros puedan vivir la aventura como si fuera nueva. Quizá. Ojalá. (HL, Celaya 2009: 1084-1085)

Sin duda, una de las vertientes más consistentes que atraviesan sus exploraciones es la indagación en la subjetividad, como dimensión no solo ontológica sino histórica, racial y cósmica. La paulatina travesía del *yo* a la alteridad y la consecuente constitución de un ser discursivo social no parecieron agotar su intención por deconstruir la categoría tradicional de sujeto, que se problematizará indefinidamente hasta el final. Primero, porque este *yo plural* no será nunca para él una entidad abstracta. La colectivización de la figura del poeta en su dimensión humana (modulación existencial) se complementa con la ubicación del mismo en una circunstancia histórica concreta (modulación política). Pero además este sujeto se definirá étnicamente como ya mencionamos, desde *Cantos íberos* (1955) hasta *Iberia sumergida* (1977), celebrando sus orígenes y convocando a su sangre y a sus antecesores íberos para construir una nueva España (modulación racial), consolidando su perfil histórico. Su *ethos* autoral descansa en la posibilidad de la coexistencia del *yo* y la alteridad, desde una dimensión histórica y no solo ontológica.

## 7. POESÍA Y POLÍTICA: LA AUTORÍA A DEBATE

Vale la pena revisar sus afirmaciones sobre el compromiso del escritor en los años 70, pasada la fiebre de la “marea social” de décadas anteriores. Celaya sigue creyendo en el poder transformador de las conciencias, aunque separa el rol de poeta del de mero ciudadano:

Si se trata de “transformar el mundo”, como decía Marx, o de “cambiar la vida”, como decía Rimbaud, es claro que un poema será un mal sustitutivo de una metralleta y que, en todo caso, el poeta, como tal poeta y haga lo que haga en tanto que ciudadano, solo actuará en la revolución política a través de la conciencia. Porque modificar la conciencia es modificar el modo de ver las cosas y, por tanto, un poderoso modo de transformar la realidad. (IP, Celaya 2009: 353)

Por ello, la relación entre poesía y política se vincula con su afán por crear un nuevo público, como lo había comenzado a sostener en la famosa *Antología consultada* de 1952. Para Celaya “todos –y también los poetas– en la medida en que estamos sumergidos en nuestra circunstancia, hacemos política. Abstenerse es también tomar partido” (IP, Celaya 2009: 350). Y para él hablar de política no es referirse a “un debate parlamentario o un turno de partidos”, sino pensar en “una lucha entre diferentes concepciones del mundo” (350). Sin duda, todas las grandes obras nacieron “de un combate ideológico, político en último extremo”:

¿Cómo no recordar que Virgilio escribió *La Eneida* para fundamentar y defender una muy determinada concepción del Imperio romano; que la *Divina Comedia* se halla completamente sumergida en juicios relacionados con la lucha de güelfos y gibelinos, y que San Juan de la Cruz fue un poeta ‘comprometido’ en la lucha activa por la reforma del Carmelo? (IP, Celaya 2009: 323)

Paralelamente a estas especulaciones, Celaya avanza en su cuestionamiento de la categoría de autoría, y en su afán por postular la propiedad colectiva y anónima de la poesía, aspira a inaugurar un nuevo “mester de juglaría” (que mucho tendrá que ver con su defensa benjaminiana de los nuevos medios de reproducibilidad técnica en la industria cultural). En uno de los breves acápites del poema “Beta-6” de *Lírica de cámara* sostiene que “los poetas solo duramos en cuanto desaparecemos o nos transformamos en otros que, hasta negándonos, viven de lo que fuimos en cuanto nos presuponen” (LdC, Celaya 1981: 43).

En *Operaciones poéticas* ensaya metapoemas alternativos, con fracturas sintácticas y suficientes dosis de ironía, para llevar al extremo su operación desmitificadora respecto de la categoría tradicional de “autor”. Títulos como “A la poesía no hay que hablarle de usted”, “Poesía, sociedad anónima”, “Soy un pésimo plagiarío” o “La poesía se me escapa de casa”, plantean la difusión, reescritura y prestamo como posibilidades de concretar la aspiración a una poesía colectiva: “si algún día un muchacho nos plagia sin saberlo [...] estaremos en él, invisibles, reales” (OP, Celaya 1981: 80). En “La poesía se besa con todos” el hablante reivindica estas prácticas de apropiación y otorga mayor importancia a la lectura y recepción del poema

que a su producción individual, formas institucionalizadas de la propiedad privada burguesa que ataca: "Todo poema si vale se transforma en otros labios" (OP, Celaya 1981: 8182).

En sus ensayos dirá que "todos los poetas son plagarios", no solo por la tradición literaria que asumen, sino por el uso de "un lenguaje que, en lo esencial, ellos no han creado" (IP, Celaya 2009: 358). Pero no tiene sentido agudizar la idea de plagio o de propiedad privada de la obra, sino mejor "debería hablarse menos de originalidad y más de creación colectiva" y "en realidad los poetas no deberían firmar sus obras" (359). La idea de "trabajo en equipo" es "un modo general de la vida poética" (360), que reitera su persistente convicción de que "ser poeta es vivir como propio lo ajeno" (362), ser "un cualquiera, poeta menor, mero epígono o receptor" (364). Y nuestra participación en este estado colectivo "es un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad", como "un juego", pero "un juego real a vida o muerte" (371).

## 8. LAS MÁSCARAS DE LA POESÍA-FICCIÓN

También en esta etapa Celaya clarifica la idea de arte como artificio y defiende la necesaria relación entre lenguaje y ficción. El poeta "finge", pues "en todo poeta se oculta un actor" (IP, Celaya 2009: 365), que "representa" y "en su obra se hace igual a su representación" (371). Pero esta "es algo más que una mera ficción", porque los poetas "tienen el don de ponerse en cualquier personaje o actitud, y hablar, siempre dramáticamente, como si fueran otro que el que son" (369). Ya había arremetido contra la idea de que la poesía es misterio (desde la "Metapoésía" becqueriana hasta llegar a ciertas divagaciones que el surrealismo llevaría al máximo), para ratificar su condición de "género literario". Como para Diderot en *La paradoja del comediante*, la poesía es un fingimiento que provoca verdad e involucra un diálogo con la alteridad: "Miente para decir su verdad esencial: la verdad de su ser hombre" (371). En tanto "modo de hablar", el arte es "siempre hablar para otro", y esto otorga a la poesía un carácter "dramático"; pone en escena una conversación entre un personaje y un público. Vive lo ajeno como propio, se siente "en los otros, y vampirizándolos" los expresa (365).

Tal ficción convierte al poeta en un personaje teatral cuya función es mutar en otros, como lo expresa en el poema "Las máscaras" de *Función de Uno, Equis, Ene*: "soy solo un comediante, perdido en sus papeles" (F1XN, Celaya 1981: 107). Allí su hablante adopta perfiles y variantes para huir de la autocontemplación modernista y tensa la ubicuidad de su naturaleza. Es un *yo* que "no tiene rostro", que "alquila su vacío" y "cuanto más se oculta/ más se parece a todos" (F1XN, Celaya 1981: 108). Esta trayectoria tan agudamente internalizada se constituye en obra material a partir de la creación de hablantes alternativos que escriben, que hablan, que dialogan con otros, lo que prueba su inusual concepción de la autoría y de la subjetividad. Los tres heterónimos (y el último, Arbigorriya,<sup>10</sup> de 1975)

<sup>10</sup> Se trata del protagonista de *La higa de Arbigorriya*, cuyo nombre significa "zanahoria" (en castellano), y representa al rústico o tonto del pueblo, cuyas locuras a todos divierten mientras, al mismo tiempo, subvierten el orden establecido de los cuerdos.

culminarán en un yo lírico que al colectivizarse en un “todos” admite su verdad. Se autodenomina “nadie” (profundizando su anterior consigna de “Nadie es nadie”), hasta desembocar en la idea que sostiene su título “Poesía, sociedad anónima”, con un hablante que se sabe unánime, de y para todos: “Como yo no soy yo, represento a cualquiera/ y le presto mi voz a quien aún no la tenga” (OpP, Celaya 1981: 80).

La filosofía y el arte que concibieron al yo cartesiano como centro de lo real son los blancos predilectos sobre los que convergen sus movimientos desconstrutores, desde el principio mismo de su obra. Y lo seguirá sosteniendo hasta el final, en un proceso intelectual y estético que lúcidamente transmite, para llegar a la categoría final de “conciencia expandida”:

A veces pienso que, en realidad, todo ha sido igual, y que a mí siempre me ha preocupado lo mismo: una apertura de conciencia. La poesía surrealista no es más que eso: cobrar conciencia de cosas que son inconscientes. Y la poesía social, lo mismo: sentir como propio lo que sienten otros. El ser uno con el otro, el llegar a un estado de conciencia que no es egocéntrico. (Vivas 1984: 9293)

## 9. ÚLTIMA METAMORFOSIS POÉTICA: LA HIPERCONCIENCIA TRANSPERSONAL Y CÓSMICA

Ana Rodríguez–Fisher considera que la “última metamorfosis poética de Gabriel Celaya” (1990: 51) se concentra en los libros *Poemas órficos* (1978), *Penúltimos poemas* (1982), *Cantos y mitos* (1983) y *El mundo abierto* (1986).<sup>11</sup> En el prólogo a *Penúltimos poemas*, titulado “Hacia una poesía órfica”, Celaya desarrolla su evolución hacia este nuevo estadio:

Y así fue como fui adquiriendo poco a poco conciencia, no solo de que la verdadera Historia de la Poesía debe escribirse sin nombres propios, pues tras los de los famosos que nos suenan, hay otros muchos, olvidados sin los que aquellos no hubieran sido posibles, sino también, y sobre todo comprendí qué es la conciencia colectiva [...] o conciencia sincrónica de la humanidad. (Celaya 2004, vol. III: 311)

Y aquí expone las bases materialistas de su propuesta (que reiterará literalmente en 1987, en *Reflexiones sobre mi poesía*): “La poesía no pretende convertir en cosa una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la *cosa–poema* o la *cosa–libro*”; es “un pasar transindividual”, del creador hacia el receptor. Por eso resulta fundamental su aserción: “Antes que *faber o sapiens* el hombre es un animal que habla. Y solo en tanto que habla nos constituye y nos hace ser como fundamen-

---

<sup>11</sup> Entre los pocos críticos que han abordado este estadio final, Félix Maraña resume así su obra: “Celaya es un todo, cuyo esqueleto poético fundamental hay que encontrarlo en su noción pre-socrática, oceánica o, si se prefiere emplear una palabra de hoy, ecológica, del universo. [...] Los libros en los que se expresa ese realismo [social] no son sino una parte ínfima de la poesía de Celaya. O lo que es igual: cinco frente a ochenta. [...] Esa obra a la que nos venimos refiriendo, que se contiene en su vertiente oceánica, u órfica, para utilizar un término usado por el propio poeta, no es algo que aparezca de repente en sus últimos libros. Esta obra aparece ya en sus primeros libros, particularmente en *Marea del silencio* (1934). Celaya ensayaba así ya una noción poética que concebía el universo como una unidad, un todo en el que el hombre es una mínima expresión” (1991b: 87).

talmente somos: seres sociales e interpersonales, seres que se comunican y se unen" (Celaya 2004, vol. III: 312). Y refrenda la unidad de su obra como un intento sostenido de "sobrepasar las limitaciones del yo", ya que "nuestra verdadera conciencia es algo mucho más vasto que la de un individuo particular". Precisamente ahí reside su idea de "conciencia expandida" (309).

Desde Goethe y su concepción de la poesía como "un patrimonio común de la humanidad" a los surrealistas Paul Eluard y Aragon, o Lautréamont con su consigna de una poesía "hecha por todos" (310), en estas reflexiones Celaya desemboca en Nietzsche y su exaltación de Dionisos, "el dios de las metamorfosis y de la conciencia expandida, el de lo uno en lo múltiple" (316). Esto es poesía órfica, la unidad de las tres conciencias: la "mágica y pánica" de identificación con la naturaleza, la "socio-colectiva" de ser uno en el otro y la "cósmica" del ritmo universal. Juntas arriban a "ese tipo de hiperconciencia o de conciencia expandida transpersonal y cósmica", que nos permite comprender "que el sí mismo no es el yo, sino un más allá de la conciencia individual" (314-315).

Un interesante aporte a esta última etapa lo hace Francisco Díaz de Castro en su trabajo "La poesía vitalista de Gabriel Celaya" (1990). Se concentra especialmente en *El mundo abierto* (1986) y lo describe como "un libro totalizador", fruto de la tensión de dos de sus grandes fuerzas creativas: el vitalismo por un lado y la voluntad social por el otro (88). Un "tono global de serenidad", "la compañía íntima de los afectos", "la afirmación globalizadora del impulso vital" superan la amarga ironía de libros anteriores. Celaya exhibe aquí "un crecimiento interior", donde "se deja ver la constante conciencia de lo histórico" (90-91), como afirman estos versos del poema "A Debussy (escuchando *Sirenas*)", de manera rotunda:

Cuando muchos, vencidos, cansados, malheridos,  
piensan que hay que rendirse mas siguen erizados  
contra tanta maldad, pese a tanto cansancio,  
se levanta el canto [...]

Canto de la alegría, canto de la esperanza,  
canto del hombre erguido, del hombre contra todo,  
contra tantas mentiras, contra tantos engaños.

Canto, sí, contra todo.

Canto el último canto...

(Celaya 2004, vol. III: 880)

Como bien concluye Díaz de Castro, "nada de esta elemental rebeldía del hombre ante la injusticia ha quedado invalidada en la obra última, escrita como continuación de toda su escritura y no como ruptura con ella"; por el contrario esta obra final es

Invitación al canto, al ajeno y al propio, como si quisiera llevar hacia una integración en esta poesía totalizadora unos estímulos y la validez histórica de una poesía que fue su proyecto esencial y una de sus formas de participar en

la lucha política de los años de la resistencia antifranquista. (Díaz de Castro 1990: 98)

La negación de la subjetividad ensimismada y la exaltación de un canto cósmico no nace entonces de un nihilismo destructivo ni de una negatividad estéril, sino de un impulso siempre constructivo que apunta a liquidar los falsos ídolos sobre los que se erigió la modernidad, para fundar una nueva "conciencia expandida", que busca ser a su vez un nuevo sistema representativo de la realidad: "A cierta edad, uno siente la necesidad de barrer su casa, y dejarla limpia de polvo y paja y de esos trastos con los que uno se divirtió locamente durante muchos años. ¡Buenas noches, Cultural!" (LdC, Celaya 1981: 42). La curva de este programa es perfectamente coherente si recordamos que, ya en un poema de *Paz y concierto* (1953) que tituló "Despedida", desplegaba la idea de la expansión de conciencia, del movimiento perpetuo del yo hacia la otredad, más allá de los límites físicos de la materia humana:

Quizás, cuando me muera,  
dirán: Era un poeta.  
Y el mundo, siempre bello,  
brillará sin conciencia.  
.....  
Pero visto o no visto,  
pero dicho o no dicho,  
yo estaré en vuestra sombra,  
¡oh hermosamente vivos!

Yo seguiré siguiendo,  
yo seguiré muriendo,  
seré, no sé bien cómo,  
parte del gran concierto.

(Celaya 1969: 534)

En 1990, recuperado de una recaída de su enfermedad, Celaya presentaba en Madrid la edición bilingüe, en castellano y euskera, de *Gaviota, antología esencial*, con 153 textos seleccionados de todos sus libros. Comienza con un poema de *Marea del silencio* (1934), "Pasarán gaviotas veloces, altas gaviotas,/ sobre casas de cristal...", y termina con el titulado "Escuchando a Jean-Michel Jarré" (1986). En esa ocasión, afirmaba que su poesía ha cambiado "como cambia la vida en tantos años, pero estaba en lo cierto en lo esencial, como cuando empecé", para añadir: "La alegría produce grandes obras. He procurado una poesía alegre, que ayude a vivir. A fin de cuentas es lo que importa" (Celaya 1990a: s/p).

El 18 de abril de 1991, al cumplir 80 años, moría en Madrid. A los pocos días, Félix Marañón resumía la curva final de su creación:

Parodiando el título de uno de sus más importantes libros de poemas (*Penúltimos poemas*, de 1982), la de su muerte tan solo ha sido la penúltima noticia del poeta vasco. La historia, que es un metro más justo que los hombres, irá reconociendo al mentor de un modo de ser poético, de un comportamiento civil

al margen, por encima de todos nosotros, y al hacedor de una obra literaria de más enjundia, intensidad, densidad, mirada, propósito, objetivo y consecuencia de cuanto los manuales de la literatura dicen todavía hoy de este vasco de 1911. (Maraña 1991a: 91)<sup>12</sup>

Celaya termina su elocuente “Historia de mis libros” con un final que busca relocalizar su poesía última de una manera bifronte: mirando su obra pasada y la porvenir, con un texto emblemático que resume toda su travesía. Allí concluye afirmando que “Hoy, si a mí me pidieran que resumiera mi vida, ofrecería este poema”, titulado “Biografía” (incluido en *La higa de Arbigorriya*):

No cojas la cuchara con la mano izquierda.  
No pongas los codos en la mesa.  
Dobla bien la servilleta.  
Eso, para empezar.

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.  
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?  
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.  
Eso, para seguir.

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?  
La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.  
Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.  
Eso, para vivir.

No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.  
No bebas. No fumes. No tosas. No respires.  
¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.  
Y descansar: morir.

(HL, Celaya 2009a: 1084–1085)

En 1987, en sus *Reflexiones sobre mi poesía*, Celaya vuelve a recordar este poema y confiesa: “¿Quién comprenderá el enorme trasfondo que había en el poema ‘Biografía’ [...] y que hoy nos recuerda el ‘Prohibido prohibir’ del Mayo francés?” (RP, Celaya 2009a: 843). Y así completa el otro rostro del testimonio histórico: el de la intimidad del yo y su vida doméstica, expuesto a las presiones sociales en una dinámica social represiva. La voz del poder parodiada excede la referencia histórica a la vigilancia dictatorial y los modelos de buenas costumbres burguesas; se asemeja más al panóptico de Foucault, donde el minúsculo ser humano queda atrapado en sus redes, desprovisto de libertad y palabra. Pero siempre hay vías de transgresión.

---

<sup>12</sup> Y continúa Maraña dando noticia de sus últimas ediciones: “En 1990, hace unos días, dio a conocer el que sería su último libro de poemas, *Orígenes/Hastapenak*, editado por la Universidad del País Vasco con motivo del Curso de Verano dedicado a estudiar su obra en San Sebastián. No es un título casual: antes al contrario, es la señal definitiva de una referencia mental, poética, imaginaria. Fue su último libro, pero no será la postrera noticia. En el momento de escribir estas líneas, reaparece *Gaviota. Antología Esencial*, que Celaya calificó como ‘el libro que expresa toda mi vida’, en su tercera edición” (Maraña 1991a: 91–92).

La poesía es una de ellas. Esta es la médula de su concepción estética: dar cuenta del yo como expansión hacia el nosotros, revelar las ocultas rías que vinculan lo público y lo privado, refundar el alcance de una palabra que nunca ha renunciado a expresar la experiencia personal, pero siempre desde su inextricable ligazón con la historia.

10. "COMO ESOS HOMBRES QUE UNO VE POR LA CALLE..."

Hablar de la poesía como documento histórico es también admitir que la poesía hace historia desde una subjetividad vinculada, que decir yo nunca es inocente y esa identidad está atravesada por una situación, un contexto, un imaginario social. Celaya lo supo desde el principio y consagró su vida a derribar los falsos mitos que obstaculizaban el camino de una poesía encarnada. Por eso aquella consagración estética expresada en *Vías de agua* (1960), poco debe ya a la "religión del arte" de un Darío o Jiménez:

Quizás pocos comprendan cuántos falsos valores  
tuve que ver hundirse Moral, Ingeniería  
antes que de rodillas te dijera llorando:  
¡Amor, Vida, Esperanza! Solo tú: Poesía!  
(Celaya 1969: 134)

Definitivamente antimodernista, el mote de posmoderno apenas podría comenzar a describir a Celaya y sus sucesivas "metamorfosis". Solo se acercaría si adoptamos una concepción abierta, que supere los encasillamientos a que ha sido sometida tan ambigua categoría, heredera sin duda de la proteica polisemia de su antecesora, la modernidad. No está lejos de esa confluencia la propuesta de Juan José Lanz, cuando afirma que "la posmodernidad asiste a la desaparición de la conciencia del sujeto individual, se funda en la anormatividad, y expresarse a través de otras voces, ser siendo radicalmente otros, es el único modo de existencia para quien ha perdido su conciencia individualista" (2007: 151).

Parece una buena forma de describir la curva poética e ideológica celayiana, desde el estupor existencialista en clave surreal, pasando por la irreverencia coloquial y la denuncia social apasionada a la conciencia órfica de unanimidad. En su tránsito final, la historia se hace palabra ("Et Verbum erat Deus"), porque si existe dios no ha de habitar las alturas, sino encarnarse en el hombre que camina por la calle, que nos invita a su mesa y nos habla de su vida con palabras sencillas:

... Y me senté en su mesa. Cortó el pan. Sirvió el vino.  
Y me habló de su vida con palabras sencillas.  
.....  
No era un campesino como el tópico cuenta,  
ni era un cantor errante, ni un profético anciano.  
Era como esos hombres que uno ve por la calle  
pero irradiaba dicha, y al estrechar su mano  
comprendí que era un dios el que me estaba hablando.  
(PO, Celaya 1981: 234)

## OBRAS CITADAS

- Ascunce, José Ángel (ed.) (1994): *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- Cela Trulock, J. (1979): "Gabriel Celaya, solo poeta" (entrevista), *Nueva Estafeta*, n.º 3, pp. 35–41.
- Chicharro, Antonio (1983): *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)*. Granada, Universidad de Granada / Diputación provincial de Granada.
- (1985): *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*. Granada, Universidad de Granada.
- (1987): *Gabriel Celaya frente a la literatura española*. Sevilla, Alfar.
- (1989): *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. Granada, Universidad de Granada.
- (1990): "Los pasos contados (Gabriel Celaya por Gabriel Celaya)". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 55–84.
- Díaz de Castro, Francisco (1990): "La poesía vitalista de Gabriel Celaya". En VV.AA.: *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 87–112.
- Dónoan [sic] (1990): "Conciencias poéticas de una colectividad social". En VV.AA.: *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 7–28.
- Gastón, Amparo (1981): "Celaya, hoy". Prólogo a Gabriel Celaya. En *Poesía, Hoy (1968–1979)*. Madrid, Espasa–Calpe, pp. 13–30.
- Celaya, Gabriel (1964): *Exploración de la poesía*. Barcelona, Seix Barral. En *Ensayos literarios*. Edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 61–178. EP
- (1969): *Poesías completas*. Madrid, Aguilar.
- (1972): *Inquisición de la poesía*. Madrid, Taurus. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 179–374. IP
- (1973): *Dirección prohibida*. Buenos Aires, Losada, 1973. DP
- (1975): "Historia de mis libros". Prólogo a *Itinerario poético*. (Antología de autor). Madrid, Cátedra. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 1072–1085. HL
- (1977a): *Poesía urgente*. Buenos Aires, Losada. PU.
- (1977b): *El hilo rojo*. Madrid, Visor. HR
- (1979): *Poesía y verdad*. Barcelona, Planeta. [1ª ed. 1959]. En *Ensayos literarios*. Edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 721–839. PyV
- (1981): *Poesía, Hoy (1968–1979)*. Ed. de Amparo Gastón. Madrid, Espasa–Calpe. Incluye
- |      |  |
|------|--|
| LdC  | <i>Lírica de cámara</i> . 1969           |
| OpP  | <i>Operaciones poéticas</i> . 1971.      |
| F1XN | <i>Función de Uno, Equis, Ene</i> . 1974 |
| LHA  | <i>La higa Arbigorriya</i> . 1975        |
| PP   | <i>Poemas prometeicos</i> . 19731974     |
| BDBN | <i>Buenos días, buenas noches</i> . 1976 |
| IS   | <i>Iberia sumergida</i> . 1977           |
| PO   | <i>Poemas órficos</i> . 1978             |

- (1982a): "Hacia una poesía órfica". Prólogo a *Penúltimos poemas*. En *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro, J. M. Díaz de Guereñu y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, 2004, vol. III, pp. 309–317.
- (1982b): "La cultura vasca", *El País*, n.º 123, 28 de febrero, pp. 1–3. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 1047–1049.
- (1987): *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid, Universidad Autónoma, pp. 11–30. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 841–857. RP
- (1990a): *Gaviota. Antología esencial*. Edición de Felipe Juaristi, Mikel Lasá, Maite González Esnal y Patxi Perurena. San Sebastián, Repsol.
- (1990b): *Orígenes*. Epílogo y edición de Félix Maraña. San Sebastián, Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (2002): *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, vol. II.
- (2004): *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro, J. M. Díaz de Guereñu y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, vol. III. Contiene: *Función de Uno, Equis, Ene, La higa Arbigoirriya, Buenos días, buenas noches, Iberia sumergida, Penúltimos poemas, Cantos y mitos, Ixil, El mundo abierto, Cantatas minoicas*.
- (2009a): *Ensayos literarios*. Edición y estudio de Antonio Chicharro. Madrid, Visor.
- y Sánchez Cuesta, León (2009b): *Epistolario 1932–1952*. Ed. de Juan Manuel Díez de Guereñu. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Fernández Rubio, Andrés (1990): "El poeta Gabriel Celaya vuelve a publicar, con el patrocinio de una empresa petrolera". En <[http://elpais.com/diario/1990/06/02/cultura/644277602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/02/cultura/644277602_850215.html)> [última visita: 12.11.2016].
- García, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Como leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- Lanz, Juan José (2009): *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950–1963)*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- (2007): *La poesía durante la Transición y la Generación de la democracia*. Madrid, Devenir.
- (2011): "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo xx", *Revista izquierdas*, n.º 9, pp. 47–66. En <<http://www.izquierdas.cl/ediciones/2011/numero-9-abril>> [última visita: 12.11.2016].
- Luis, Leopoldo de (1990): "En torno a la poesía social de Gabriel Celaya". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 113–125.
- Maraña, Félix (1991a): "Penúltimas noticias de Gabriel Celaya". En *Gabriel Celaya: Orígenes/Hastapenak*. Universidad del País Vasco, pp. 91–92. En <[www.errenteria.net/eu/ficheros/57\\_21978eu.pdf](http://www.errenteria.net/eu/ficheros/57_21978eu.pdf)> [última visita: 5.11.2016].
- (1991b): "Los orígenes de Celaya", p. 87. En <[www.errenteria.net/eu/ficheros/57\\_22102eu.pdf](http://www.errenteria.net/eu/ficheros/57_22102eu.pdf)> [última visita: 18.11.2016].
- (2005): "Gabriel Celaya: Complejidad y memoria poética". En el monográfico "Poetas vascos", *Zurgai*. En <[www.zurgai.com/archivos/201304/PoetasVascos-093.pdf](http://www.zurgai.com/archivos/201304/PoetasVascos-093.pdf)> [última visita: 18.11.2016].
- Reyzábal, M<sup>a</sup> Victoria (1992): "Gabriel Celaya, el des(en)cantado", *Zurgai*, pp. 90–96. En <[www.zurgai.com/archivos/201304/121992090.pdf](http://www.zurgai.com/archivos/201304/121992090.pdf)> [última visita: 18.11.2016].

- Rodríguez-Fisher, Ana (1990): "Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta: el juego de las metamorfosis". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 31–53.
- Scarano, Laura (1998): "La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)", *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 23, pp. 299–309.
- (2011): "Cien años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado". En Raquel Macchiuci (dir.): *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. iv: *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*. La Plata, FAHCE–UNLP, pp. 1–12. En <[sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31914/Documento\\_completo.pdf](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31914/Documento_completo.pdf)> [última visita: 15.11.2015].
- (2016): "*Ethos* testimonial y contracanon (El caso de Gabriel Celaya)", *Anclajes*, vol. xx, n.º 1, pp. 30–56. En <<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>> [última visita: 12.10.2016].
- Villar Dégano, Juan (1992): "Fijaciones y contradicciones en Inquisición de la poesía de Gabriel Celaya", *Zurgai*, pp. 76–83. En <<http://www.zurgai.com/gabriel-celaya-monografico.html>> [última visita: 25.11.2015].
- Vivas, Ángel (1984): *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid, Anjana Ed.
- VV.AA. (1990): *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos.
- VV.AA. (1992): Monográfico "Gabriel Celaya", *Zurgai*. En <<http://www.zurgai.com/gabriel-celaya-monografico.html>> [última visita: 15.11.2015].



ETHOS DESEANTES: POLÍTICAS DEL AMOR EN FRANCISCO  
BRINES Y JOSÉ A. GOYTISOLO<sup>1</sup>

DESIRING ETHOS: POLICIES OF LOVE IN FRANCISCO BRINES AND JOSÉ  
A. GOYTISOLO

MARCELA ROMANO

Universidad Nacional de Mar del Plata /CELEHIS  
troppomare10@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo se centra en algunos tramos de la poesía amorosa de Francisco Brines y de José Agustín Goytisolo, publicada (escrita o reescrita) a partir de 1986. Ambas voces espigan un *ethos* poético (Ballart 2005) cuyas *performances* deseantes transcurren entre la celebración del goce y la elegía, movimientos que invitan al lector a un pacto de confianza donde la persuasión del "orador" es eficaz en la medida en que asiente con la experiencia "común" o las expectativas de lectura habituales y las desvía, para enriquecerlas en perspectivas: en uno y otro caso, estas escrituras son diseñadas como un entramado polémico que pugna por contravenir las prácticas y representaciones del amor todavía dominantes dentro del imaginario español de la Transición y las décadas posteriores.

PALABRAS CLAVE: Francisco Brines; José Agustín Goytisolo; erotismo; política; ethos

ABSTRACT: This work focuses in love poems by Francisco Brines and Jose Agustín Goytisolo, published (written or rewritten) from 1986. Both voices glean a poetical *ethos* (Ballart 2005) which desiring performances pass between the celebration of the enjoyment and the elegy, movements that invite the reader to a confidence agreement where the persuasion of the "speaker" is effective in the measure in which it agrees with the "common" experience or the habitual expectations of reading and turns them aside, to enrich them in perspectives: in one and another case, these writings are designed as a polemic studding that

---

<sup>1</sup> El presente artículo ha sido realizado dentro del marco de "Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación). La poesía como documento histórico", proyecto de Investigación del MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España), código FFI2013-43891-P. Varios de los ejes planteados se desarrollan asimismo como resultados del proyecto "La cuestión del *ethos* retórico/autoral en el discurso literario español", CELEHIS, UNMDP, Argentina, código 15/F521.

fighters to contravene the practices and still dominant representations of the love inside the Spanish imaginary of the Transition and later.

KEYWORDS: Francisco Brines; José Agustín Goytisolo; Eroticism; Politics; Ethos



Nos interesamos, por lo general, y con mayor ardor, por lo que se nos deja entender sin haber deseado decirlo.

Marc Bloch, *Introducción a la historia* (1949)

En un artículo de muy reciente aparición, Leonor Arfuch aborda el estado de la cuestión del llamado “giro afectivo” (*affective turn*) en las Ciencias Sociales, para lo cual establece su relación con estudios y tendencias previas a esta *mainstream* emergida sobre todo en la academia anglosajona: así el “espacio biográfico” (sus propios ensayos), el “giro subjetivo” (Beatriz Sarlo) y el “giro autobiográfico” proporcionado desde el ámbito de la literatura. Esta operación comparativa intenta salvar importantes diferencias entre las revisiones previas y las teorizaciones hoy dominantes, e incluso entre estas últimas entre sí. Atenta a la mediatización de una “sociedad afectiva” en la que la “ideoogía” política ha sido reemplazada por la “emocionología”, su artículo desandarà posiciones –desde las neurociencias hasta las Ciencias Sociales y las Humanidades– para responder (y responderse), en términos de prácticas culturales, “si este giro emocional supone un capitalismo más humano, de mayor sensibilidad o se trata, una vez más, del apogeo del individualismo y de la cultura del hedonismo” (2016: 245). Reacción al “giro textual”, terreno fértil del psicoanálisis y el postestructuralismo, ciertas corrientes del *affective turn* vienen a reponer, por mediación de la neurobiología, la primacía del afecto “como previo a intenciones, razones, significados y creencias. El afecto como común a lo humano y lo no humano –otros animales– pre–subjetivo, visceral, corpóreo...” (2016: 249). Una hermenéutica, en definitiva, en la que la autora adivina, con toda razón, un nuevo “determinismo” o “esencialismo” ahistóricos. Su afán aquí es entonces:

... poner en contrapunto estas dos posiciones, por un lado las “anti–intencionales” o “pre–discursivas”, por el otro las que articulan lo corporal, lo discursivo y lo social, para analizar tanto sus implicancias teóricas en cuanto al abordaje de fenómenos contemporáneos, como sus consecuencias políticas. (Arfuch 2016: 254)

Ello la lleva a recomponer dos genealogías enfrentadas o semienfrentadas de posiciones divergentes en las que no nos detendremos aquí.<sup>2</sup> No obstan-

---

<sup>2</sup> Baste mencionar la progresión que Arfuch realiza desde posturas más “duras” como la de Brian

te, lo interesante de su novísimo aporte consiste en separar aguas, y sobre todo, poner en valor una agencia en donde nociones concomitantes (subjetividad, cuerpo, afectos, sentimientos, emociones, y, agregamos, intimidad, privacidad) superan el mero impulso atávico intraducible al lenguaje –impulso sin el cual nuestro propio trabajo carecería de objeto– y, también, el territorio unipersonal, para establecer filiaciones de ida y vuelta con la esfera colectiva.

En este sentido, hablar de los sentimientos, aquí específicamente del amor, y del modo en que estos *son narrados, escritos y cantados*, nos lleva a incursionar necesariamente en la noción de *intimidad*, entendida por distintas disciplinas en su cualidad de microcosmos desde donde, privilegiadamente, pueden entenderse las grandes modulaciones de la historia. El desplazamiento de los enfoques heurísticos desde las *ideas* hacia las *mentalidades*, desde la *Historia* a las *historias*, desde las *grandes gestas* hacia la modesta pero productiva *invención de cotidianidad* (De Certeau 1999), habilita un reposicionamiento que legitima el *voyeurismo* como práctica lectora de lo real, en la que los “documentos históricos” se vuelven varios, perturbadores e impensados. La intimidad, la privacidad, son herramientas a través de las cuales los cuerpos y sus hábitos, las almas y sus mundos difícilmente reductibles, la economía de la piel y los afectos dan cuenta de unas “estructuras de sentimiento” (Raymond Williams, 1980), puntas del hilo que ayudan a desplegar la siempre compleja trama de la ideología.

Así también lo intuyeron algunos autores españoles del 50, luego de los fervores sociales de la primera posguerra, y lo teorizaron y poetizaron de modo riguroso y consciente los “otros sentimentales”, sus herederos granadinos de los 80 (Luis García Montero, Javier Egea y Alvaro Salvador, iluminados a su vez por los lúcidos escritos de Juan Carlos Rodríguez y su utillaje marxista y psicoanalítico). En el linaje peninsular, sin embargo, todas estas deudas confluyen, prioritariamente, en el magisterio de Antonio Machado, como primer referente de una “nueva sentimentalidad”:

Los sentimientos cambian a través de la historia y aún durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros [...]. Nada tan voluble y tan vario como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos. (Machado 1997: 1017–1018)

Hay que agregar que la intimidad, así concebida, no solo es mudable históricamente, sino que, cuando *se escribe*, y más, cuando *es escrita desde la literatura* resulta un *cuarto propio* que hay que reorganizar a partir de un decorado de enseres, mobiliarios y adornos multiformes y encimados recibido como

---

Massumi, pasando por Antonio Damasio, hasta llegar a opiniones cercanas a las suyas propias como las de Ruth Leys, Sarah Ahmed y Lauren Berlant. Ciertas notas de José Luis Pardo podrían incluirse en los primeros escalones de esta progresión pues en su libro parece afirmar que la intimidad se dice solo desde el silencio y el grito de dolor o de placer (1996: 42) pre o paralingüísticos. Por su parte, en contraposición con lo irreducible individual, estas palabras de David Le Breton: “No existe nada natural en un gesto o una sensación” (1992: 9).

herencia. Los “signos memorables” de los que hablaba Barthes en sus *Fragments*, los *topoi* del amor vividos en la epifanía de las palabras a los que se refiere luminosamente Agamben en sus reflexiones sobre la poesía trovadoresca, dan cuenta de otra relatividad –la noción de *bivocalidad* bajtiniana– inscripta por lo demás, en todos los lenguajes, dentro y fuera de la literatura: ¿quién dice “yo amo” cuando alguien dice “yo amo”?

Esta pregunta, puede inferirse, atañe también a la historia. Apela a los usos de la lengua y del arte como patrimonios colectivos y mudables, según las épocas y las geografías. Responderla supone bucear, por ejemplo, en la poesía, comprendiendo esta práctica dentro del variopinto archivo documental del que podría valerse la Escuela de los *Annales*, y definido en las siguientes palabras por uno de sus fundadores, Marc Bloch: “La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca puede y debe informarnos acerca de él” (1949: 55). De modo parecido lo enuncia Francisco Brines:

Todo en literatura es terreno de la realidad. La fijación por la palabra [...] es por sí misma invención de realidad [...] Me importa la poesía en cuanto me importa la vida. De ahí que me importe la individualidad, ya que desde ella experimento la vida. Soy, por todo ello, un poeta de la intimidad [...]. Es solo un problema de elección de la mejor perspectiva, y si interesa a algún lector es por la cercanía que hay entre todos los hombres. Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás. En este sentido, puede ser más social Juan Ramón Jiménez que Neruda: la respuesta está en el lector. (Provencio 1996: 154)

De los signos de esos “testigos sin saberlo” (Bloch 1982: 52), “huellas” que la historia deja en otros “documentos”, nos ocuparemos en el presente estudio, centrándonos en algunos tramos de la poesía amorosa del propio Brines y de José Agustín Goytisolo, publicada (escrita o reescrita) a partir de 1986. En el primer caso, la escena brineana ensaya el registro del homoerotismo que, desde una militancia no explicitada como tal, opone a la persistente moral nacional–católica y burguesa un humanismo emancipatorio afincado en las libertades individuales, la tolerancia, la autonomía moral y ética por encima de todas las coerciones sociopolíticas. En el segundo caso, José Agustín Goytisolo nos introduce con su libro *La noche le es propicia*, de 1992, en las pulsiones del deseo femenino, a partir de un hablante focalizado, en términos narratológicos, “con” la mujer protagonista de una noche de amor clandestina, en la cual la trama erótica convoca las tradiciones del amor, entre otras San Juan de la Cruz, Pablo Neruda y Pedro Salinas. Ambas voces espigan un *ethos* poético (Ballart 2005) cuyas *performances* deseantes transcurren entre la celebración del goce y la elegía. Ambos movimientos invitan al lector a un pacto de confianza donde la persuasión del “orador” es eficaz en la medida en que asiente con la experiencia “común” o las expectativas de lectura habituales y las desvía, para enriquecerlas en perspectivas: en uno y otro caso, estas escrituras son diseñadas como un entramado polémico –no referido, insistimos, directamente como tal– que pugna por contravenir las prácticas y representaciones del amor todavía dominantes dentro del imaginario español de la Transición y las décadas posteriores.

## 1. BRINES, ENTRE LA ELEGÍA Y EL CANTO DE LOS CUERPOS

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
[...] dejando solo la verdad de su amor,  
la verdad de sí mismo.

Luis Cernuda, *Los placeres prohibidos*

En la poética de Francisco Brines (Valencia, 1932) puede advertirse, pese a su dilatada extensión, una red de *insistencias* contrapuestas hiladas con maestría. Los jirones de la vida y sus derrotas ocupan privilegiadamente el escenario de la obra brineana, en la que el tiempo, la ausencia del dios, el olvido y el engaño son los personajes fundamentales. En este drama hay contrapuntos, sin embargo, constituidos como espléndidos antagonistas: los *ojos* y los cuerpos *deseados* pero también vividos con intensidad agónica, y esa cuna insobornable que es la naturaleza mediterránea de la finca natal: Elca.

Espacio compensatorio frente a la “duradera vida del silencio”, el imaginario amoroso –homoerótico, en pureza– de tradiciones concurrentes es en Brines la “memoria del bien perdido”, como se escribía en Garcilaso, a la vez que pulsión deseante, física y metafísica, “lecho en donde reparamos/ la sed de la belleza de la forma,/ que es solo sed de un dios que nos sosiegue” (“El más hermoso territorio”, en *El otoño de las rosas*, Brines 1997: 456).<sup>3</sup> A los ineludibles referentes clásicos presentes en esta travesía brineana se suman de manera decisiva, como para otros autores del 50, la lectura de Cernuda y Cavafis –este último leído por primera vez en las traducciones de Valente en 1964–.<sup>4</sup> La queja elegíaca, el amor platónico y los asomos esporádicos a la *boue* pandémica se complementan con el penetrante sensualismo de la cultura mediterránea (donde resuena asimismo el cercano Juan Gil–Albert con su poemario *Las ilusiones*). Más tardíamente, en *El otoño de las rosas*, de 1986, despunta el prodigio de un orientalismo traído de la mano de las heterodoxas eróticas “a lo divino” de Juan de la Cruz, la poesía hispanoárabe y el bíblico *Cantar de los Cantares*. Estas lecturas alternativas, algunas venidas tan de lejos, conforman un sistema de creencias también alternativo, dijimos, a la moral nacional–católica y burguesa, mediante la reposición del goce,<sup>5</sup>

<sup>3</sup> De aquí en adelante citaremos de la edición de la poesía completa de Brines incorporada a nuestra bibliografía.

<sup>4</sup> Una anécdota entrañable que no puedo dejar de mencionar: me cuenta Brines que, cuando Valente tradujo estos poemas, pidió inmediatamente la opinión del valenciano, y Brines, afable y también convencido, le contestó: “Pepe, son tus mejores poemas” (entrevista en Valencia, 16 de marzo de 2014). Creo que esta respuesta debe haber gustado mucho a Valente, para quien la traducción era, efectivamente, una nueva creación, una “transcreación” en la expresión de Haroldo de Campos.

<sup>5</sup> La elección de estos referentes es, por supuesto, deliberada. Como en otras ocasiones, Brines hace uso de una/s tradición/es que le sirven para poner en escena su propio ideario estético y moral. De este modo le decía a Jesús Fernández Palacios: “Lo deseable es [...] que el poeta que escriba sea tan afortunado y lúcido que pueda elegir él mismo la tradición que le conviene; en ella habrá de apoyarse para encontrar su voz más personal” (1982: 32). Detrás de estas palabras, que reivindican la libertad de encontrar los propios lares frente al rígido concepto de “legado” tradicional impuesto e inevitablemente heredado, están, claro, Eliot y Cernuda.

a la vez que exhibe la apuesta más “política” de Brines en defensa, como asegura Christine Arkininstall, de unos cuerpos “disidentes” (1993: 14).<sup>6</sup>

En relación con lo expuesto es David Pujante quien, en un reciente artículo, nos ofrece una puntillosa revisión del *eros* en la poética brineana, destacando la distinción entre “poemas de amor” (entendidos como escenas elegíacas o del deseo esencializado) y “poemas del deseo y del gozo”. Al primer grupo atribuye los veintisiete textos distribuidos en los distintos libros del autor, en homenaje a D.K. (tradicional enmascaramiento del nombre del/a amado/a que Brines utilizará como título de un poemario que los reúne, publicado en 1986) en los que reconoce “un importante ingrediente de idealización, intemporalmente arraigada en el recuerdo del amor perdido o imposible, y que se integra con la otra gran tradición occidental, la de la poesía petrarquista” (2013: 249) y, agregamos nosotros, romántica.<sup>7</sup> De este modo, el diseño de la figura del amado dialoga, según Pujante, con Beatrice o Laura, a las que se suman las Filis y Lisis de los poetas áureos españoles. Esta poesía, que para el crítico parece mantenerse exenta de “toda causalidad”, enlaza en nuestra opinión también con la elegía clásica, anteriormente referida, y sus reescrituras posteriores, para adscribirse al vario-pinto espacio de la meditación brineana: una poesía del pensamiento que aúna reflexión y emoción, dentro de la cual el tiempo y la memoria constituyen los vectores fundamentales de la *passio amoris* que es, en lo sustancial, y como dice Brines en el Prólogo del libro de 1986, “el lamento de la elegía” (1986: 8). El *ubi sunt* de los cuerpos vuelve incluso en libros más tardíos, como *La última costa*, de 1995: “¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto/ viven aún,/ ardiendo, aquellos muslos? [...] La vida es el naufragio de una obstinada imagen/ que ya nunca sabremos si existió,/ pues solo pertenece a un lugar extinguido” (“La piedad del tiempo”, Brines 1997: 505).

Más ocasionalmente, esta meditación amorosa ahonda en su virtualidad conceptista, disponiendo una escenografía retórica de carácter marcadamente especulativo. Así el poema “Causa del amor” (publicado en *Palabras a la oscuridad*, de 1966, y recogido veinte años después en *Poemas a D.K.*). Cito la última estrofa:

La verdad de mi amor sabedla ahora:  
la materia y el soplo se unieron en su vida  
como la luz que posa en el espejo  
(era pequeña luz, espejo diminuto);  
era azarosa creación perfecta.

---

<sup>6</sup> De este modo se ha pronunciado el propio autor, homologando el acto sexual con el de la creación poética, definiéndolos como “transgresión constante de los tabúes y convencionalismos más poderosos. El acto sexual ha roto repetidamente barreras de clases, razas, edades y aún de los sexos mismos [...] en una imperiosa necesidad de afirmar la vida en contra de lo que la niega” (Brines 1995: 48).

<sup>7</sup> En el prólogo de la mencionada colección, Brines refiere austeramente la experiencia amorosa disparadora de dichos poemas a los que ahora él observa como “lector”, deslindando su propia identidad empírica del “protagonista poemático” de aquellos (1986: 8). Esta consciencia de ficcionalización de la experiencia es clave para comprender las dinámicas de distanciamiento elocutivo presentes en la escritura brineana y de las que hemos dado cuenta en otro lugar (Romano 2016).

Un ser en orden crecía junto a mí,  
y mi desorden serenaba.  
Amé su limitada perfección.

(Brines 1997: 180)

Tres intervalos de versos largos desgranar un discurso clásico explicativo, que sigue el desarrollo lógico del pensamiento. Aquí la “causa del amor” (que parece referir aquella tesis aristotélica de los “primeros principios” derivados de la percepción sensorial, origen de los “universales” por la abstracción de la experiencia), se cruza con el “amor platónico” (esencia y contingencia) en una experiencia de completud singular, la propia, contrastada con otras posibles, negativas: “Mienten los cuerpos, otras veces, un airoso calor”. Y, finalmente, en la tercera estrofa, la conclusión preanunciada: “Un ser en orden crecía junto a mí,/ y mi desorden serenaba./ Amé su limitada perfección”, perfección, claro, asociada al lema paidético del *kalós kai agathós* que vincula lo bello y lo bueno (Gómez Toré 2013: 169). La *dispositio* textual y el discurso despojados, de tono explicativo, dan como resultado un poema de perfecta trabazón y limpidez expresivas, herramientas usuales en Brines, que aquí logra también él la “limitada perfección” de su ademán “clásico” dentro del que conviven, no solo sin contrariarse sino mejor potenciándose, la intensidad de una vivencia excepcional de carácter subjetivo con esa “constante intelectual” (Sánchez Ibáñez 1990: 16) que han visto sus críticos y que nos alcanza, serena y contundentemente, a todos.<sup>8</sup>

He querido mostrar sobre todo este último ejemplo para ahora ir cerrando con el *eros* poético más interesante, a mi juicio, de la poética de Brines que, de manera oblicua, empieza a delinearse en libros tempranos como *Palabras a la oscuridad* pero que se hace explícito, cuerpo de la vida y cuerpo del poema, en ese libro extraordinario que es *El otoño de las rosas*, de 1986. El amor entre iguales, hasta entonces, tiene lugar en sus versos desde el atajo de un posibilismo evidenciado en diversas operatorias: en principio, la alusión a los personajes y a los sitios de la Grecia clásica. Agrigento, Tera, Queronea, más tarde Bassai –viajes hacia afuera y hacia adentro, como los románticos– son los referentes del vínculo homoerótico, en ocasiones una “épica subjetiva” (la expresión es de Juan Carlos Rodríguez, 1994) alternativa a la épica guerrera. Así “La República de Platón”, monólogo dramático incluido de la temprana plaquette *Materia narrativa inexacta*, de 1965: en el campamento, un viejo general a punto de morir refiere su vínculo con Licio, el amante soldado cuyas “excelsas aptitudes de su cuerpo y su espíritu” (otra vez la “causa del amor”), “harán de él un héroe de los griegos”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Susana Cavallo ha estudiado los *Poemas a D.K.* intentando desbrozar las claves de la antigüedad clásica. En su artículo advierte la presencia del Platón del *Simposio* y de *Fedro*, así como las convenciones homoeróticas del joven de excepcional belleza, la idea platónica del amor en su fusión de cuerpo y espíritu, el paso del tiempo, etc. En “Causa del amor”, precisamente, observa la presencia del tema fundamental del *Simposio*, donde “donde Diótima privilegia el amor homosexual masculino estableciendo una jerarquía de pasos o jalones ascendentes para alcanzar la perfección amorosa” (2013: 596).

<sup>9</sup> Bermúdez Ramiro colige pertinentemente la relación del poema con la obra platónica, ubicando el punto de partida del texto en el libro V 468 b 1 y ss., y con mayor precisión en un diálogo entre

Para José Luis Gómez Toré, la mención del mundo griego resulta una suerte de señal, “especie de contraseña, de guiño secreto, que permite adivinar al lector la identidad homosexual de los amantes” (2013: 164). Ello potencia la libertad de una cultura que “supo ver en el cuerpo y los placeres una vía legítima de realización personal” (2013: 165), sobre todo a partir del periodo helenístico y en Roma, donde la ética, de acuerdo con Gómez Toré, se convierte en “un arte del buen vivir individual, dejando en segundo plano la dimensión social e incluso política” (2013: 171). La misma “épica subjetiva” es replicada en un texto de *Palabras a la oscuridad*, “Versos épicos” merced a la figura del *voyeur*, que trae el recuerdo de la *Eneida* –el episodio de Niso y Eurialo– en una reactualización que exige ser poetizada:

Casi desnudo bajo el fuego del día  
miro la solidez del mar, abierta por los brazos  
de vigorosos nadadores jóvenes,  
a la orilla de Trápani.  
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos  
de ardientes ojos,  
de feliz semblante, recogidos.  
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?  
Desde su soledad el joven extranjero  
os observa con luz benevolente,  
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.  
(Brines 1997: 111)<sup>10</sup>

Importante es mencionar que como figura del deseo el *voyeur* –nunca mejor representado, porque aquel es postergación, diferición, anhelo– aparece como una identidad recurrente en esta escritura que encuentra, por lo demás, una memorable descripción en un poema del ciclo inglés del mismo libro, “Mere

---

Sócrates y Glaucón, donde se habla del ritual de aceptación del sujeto amado entre iguales. Según su pormenorizado recorrido, “Brines traslada estas ideas a su poema y nos presenta la relación homosexual entre un guerrero maduro y un joven vista de forma natural y en perfecta consonancia con las relaciones mantenidas por el guerrero con las mujeres escogidas para la procreación de los hijos. Abundando en el tema, de igual forma hay que entender las relaciones entre personas maduras y jóvenes, como es el caso del poema, permitidas y muy favorecidas en Atenas, de las que Platón también se hace eco. Así, no tiene ningún reparo en mostrar en el diálogo mencionado la relación homosexual entre Sócrates y su discípulo Alcibiades. Este tipo de relaciones tenía una dimensión educacional que no existía entre un hombre y una mujer” (2004: 102–103).

<sup>10</sup> Para Gómez Toré, en un excelente estudio sobre este poema, aquí Brines “no solo ha elegido un episodio menor dentro de la *Eneida*, de carácter más lírico que épico, sino que insiste en el bajo registro de su voz poética, muy alejada de los grandes relatos, de las visiones sublimadas del ser humano y su historia” (2003: 156). En sintonía con las ideas de Rodríguez y con lo expuesto por nosotros en el comienzo de este trabajo, “al llegar al final del poema, esta relación dialéctica entre título y texto nos lleva a una sorprendente revelación: contra toda apariencia, estos son en realidad «Versos épicos». No importa que sus personajes no sean personas excepcionales, no importa que su historia sea vulgar, ni siquiera que todo acabe en el desamor y en el fracaso. Brines, que en la sección III de *Palabras a la oscuridad* y en los textos de *Materia narrativa inexacta*, había puesto en cuestión las ideologías que ofrecen al sujeto poético como espacio propio la utopía política, la patria o el Reino de los Cielos, opta ahora por un territorio más frágil pero más hermoso y más verdadero, el del amor y del cuerpo” (2003: 157).

Road" (Brines 1997: 135). En este texto, el *memento mori* quevediano resulta aligerado por la vitalidad de la memoria de los cuerpos jóvenes: "Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad" –dice Brines– "y un día y otro día cavan en mi memoria este recuerdo".

Lo oscuro y lo sucio parecen asimismo dulcificarse en la ocasión todavía más fugaz de los amores pandémicos o mercenarios, en los cuales el espacio del amor se reduce casi del todo a la geografía del cuerpo gozado, suprimidos, en ese instante único, la sordidez de los "hoteles de una noche" de los que hablaba Eliot y luego Gil de Biedma. Así la ligereza y levedad de la "Canción de los cuerpos" (*Insistencias en Luzbel*, 1977), versos cortos en los que los cuerpos y, sobre todo, las palabras, "bailan" al compás de la juventud del compañero: "Que no hay felicidad/ tan repetida y plena/ como pasar la noche,/ romper la madrugada,/ con un ardiente cuerpo./ Con un oscuro cuerpo,/ de quien nada conozco/ sino su juventud" (Brines 1997: 352).

La celebración de estos encuentros desemboca finalmente en *El otoño...* de 1986, en la desambiguación de la sexualidad, ya claramente homoerótica. La epifanía amorosa se vuelve definitivamente masculina, entre iguales, y, con ella, fragancias, texturas, humedades, contornos, luces y oscuridades: en suma, "producción de presencia" (Gumbrecht 2005) y "acontecimiento" a partir del cual el *Eros* en su instantaneidad obtura el movimiento impiadoso del tiempo fugaz para retener, como en una fotografía o, mejor, un holograma envolvente de provocaciones físicas, la densidad material de los momentos del amor.

En este nuevo y definitivo capítulo de la poética erótica brineana acuden otra vez los antiguos de la *Antología Palatina*, Calímaco, Catulo, "esa vieja tradición grecolatina –dice Pujante– del amor carnal, promiscuo, del deseo de la belleza y la búsqueda de su goce inmediato, tal y como se muestra en la naturaleza" (2013: 270). Pero también las resonancias sensualistas de la poesía hispanoárabe, el multívoco *Cantar de los Cantares*, excluido durante mucho tiempo de los libros sagrados de Israel y, tras este, ese *deus aesconditus* de los poetas españoles que fue Juan de la Cruz, siempre al borde de la ortodoxia, leído en clave hereje –en sus posibles relaciones con el sufismo islámico– y también homoerótica y de género (Valente y Lara Garrido 1995). Tres magníficos poemas son los que cifran esta nueva dimensión del amor: "Erótica secreta de los iguales", "El más hermoso territorio" y "Huerto en Marrakesh". Los dos primeros, extensos, se escriben en presente: la sucesión temporal, o el pasado evocado e irre recuperable, dejan paso ahora a la "erótica" en tanto afirmación de la presencia, que, a cambio de la elegía, se resuelve en himno, oda, canto, esto es, celebración. Una celebración que se deleita en la morosidad de un recorrido de turgencias y cavidades, invitándonos a reencontrar el sistema figurativo y fragante del *Cantar de los Cantares*. Desde un *crescendo* que no omite la hipérbole, se espacializa el deseo en una geografía humana parecida también a otras eróticas: por ejemplo, la del Neruda de *Los versos del capitán* (1952), vehemente canto al cuerpo de Matilde, la amante oculta, que llevó al chileno a publicar las primeras ediciones del libro como "anónimas".

"Hemos formado un ser, con dos centros iguales/ en donde lo discorde se unifica", se dice en "Erótica secreta de los iguales" (Brines 1997: 400),<sup>11</sup> y ese otro antiguo mito, el del andrógino, cuyo fervor "derrota los límites del cuerpo", nos recuerda las trazas del deseo en Bataille, ya que el mismo "supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo" para arribar "a una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí" (Bataille 1992: 188). Esta continuidad –en la disolución de la propia identidad– es sin embargo en los poemas referidos la suma poderosa de pequeños individuos, todos ellos encendidas metáforas de la naturaleza: "cueva humedecida", "fierros canes blancos" (resonancia densamente corporal de las "Nanas..." de Miguel Hernández), "sima nocturna". Esta constelación se despliega mucho más puntillosamente en el poema "El más hermoso territorio" (Brines 1997: 455): "breve sotillo perfumado", "gorrión", "canalillo", "dormido campo", "breve pozo", recodos del cuerpo en que la mano, la lengua, el miembro viril se detienen en una suerte de eternidad, un "vacío de tiempo", se dice en el poema, "donde todo es realizado,/ como quien sorbe luz o ha robado el secreto de la vida". Más breve que los anteriores textos, "Huerto en Marrakesh", que cito completo:

¿Te acuerdas de aquel sur en el rojo verano?  
Entré en la breve noche para gozar tu huerto;  
rincón de madreSelva, dos pequeños naranjos,  
y aquel jazmín tan negro, de tanto olor, rodando  
la falda del ciprés que sube al cielo.  
Bañó el árbol la luna, y se mojó mi boca.  
Y qué cansados luego las aguas y las rosas,  
el ciprés, los naranjos, el ladrón de aquel huerto.  
Y todo fue furtivo: el alba, luego el sueño.

(Brines 1997: 395)

Aquí otra vez la evocación del pasado, en la Arcadia morena de un cuerpo y de una cultura donde la *cortezía* del amor –pienso en la poesía hispanoárabe y en *El collar de la paloma*– se puebla de humedades, vinos, otra vez aromas como en el bíblico *Cantar*, de metáforas insurgentes: "dos pequeños naranjos", "aquel jazmín tan negro, de tanto olor", despuntando, por lo demás, en ese "huerto" nocturno, mojado y amable que trae la voz de Juan de la Cruz. Pero la acción de recordar, a diferencia de otras elegías, ahora es feliz. El cuerpo rememorado no es llorado en su ausencia sino que ha conquistado el espesor de su presencia, el *eros* que lo afirma en la vida.

Los cuerpos disidentes (Arkinstall 1999) son entonces definitivamente celebrados y, de este modo, instalan en esta fiesta de los sentidos la música provocadora de su doble "desvío". Ellos contestan (sin ironía pero con firmeza) a la

---

<sup>11</sup> El eco de Cernuda es aquí palpable, tanto por la imagen deseante del *voyeur* como por el homoerotismo: "Aunque sin verme desfiles a mi lado,/ huracán ignorante,/ estrella que roza mi mano abandonada su eternidad,/ sabes bien, recuerdo de siglos,/ cómo el amor es lucha/ donde se muerden dos cuerpos iguales" ("Quisiera saber por qué esta muerte", de *Los placeres prohibidos*).

doxa represora y culposa de los imaginarios culturales y religiosos que habitaron la educación moral de muchos, y también, claro está, la de Francisco Brines.

## 2. GOYTISOLO: LA VOZ *PROPICIA*

Apártalos, Amado,  
que voy de buelo  
Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*

Poeta–puente entre el grupo de los sociales del 40 y el suyo propio, dada su intensa amistad con Blas de Otero, y también entre los catalanes y los restantes autores que por los 50 ya ofrecían sus novedades en la península, como Valente y González, José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928–1999) resuena en nuestros ojos (y en nuestros oídos) a partir de un *ethos* “poliédrico y multitonal” (Riera y García–Mateos 2009: 11) que recoge temáticas diversas. La voz elegíaca inaugurada con *El retorno* (1956–1986) y que recorre a su vez temperaturas tonales cercanas a la meditación junto con la exaltación romántica en la imprecación política, se conjuga con la sátira, hija de la ironía barroca, y la parodia, cuyas irreverencias son siempre, en un sentido más o menos directo, también políticas.

La polémica, entonces, acompaña el andar de sus versos, incesantemente escritos, reescritos y publicados a su vez en libros y colecciones “otras”, distintas entre sí. La autofiguración de un sujeto minorizado (“huérfano”, “rey mendigo”, “príncipe derrotado”, “niño solo”) es compensada por una férrea toma de posición progresista marcada por su voluntad civil, en un amplio sentido. Ello conforma de manera distintiva una imagen de escritor, un “ethos prediscursivo” (Maingueneau 2002: 61) o “previo” (Amossy 1999: 98) visibilizado en su activismo de izquierdas, su labor como articulista y la especial popularidad lograda por la musicación de sus textos, de la mano de Paco Ibáñez y otros cantautores. Así entonces el lector enriquece su asentimiento por la “credibilidad” de esta toma de posición dentro del campo artístico, en una recepción de ida y vuelta, textual y contextual.

Su permanente intervención como intelectual resistente lo lleva a postular, también, un cuestionamiento a las instituciones –la Iglesia, las “fuerzas del orden”, la familia, el matrimonio–, rémoras conservadoras potenciadas por el Régimen, cuyo imaginario pervive décadas después de muerto Franco. En este contexto Goytisolo escribe *La noche le es propicia*, de 1992, poemas que en rigor constituyen uno solo: el relato épico–lírico del encuentro casual entre un hombre y una mujer casada, quienes durante una noche vivirán una experiencia de amor signada por el goce y la melancolía. Pero aquí lo interesante no es solo el tema sino la perspectiva. La mayor parte de los poemas adoptan una focalización intradiegetica, adelantamos, que se adentra en el deseo femenino, protagonista de la historia. Si bien la voz poemática es una tercera persona, esta ingresa en la respiración de la protagonista y se pone literalmente a su lado, permitiéndonos explorar como lectores en los pliegues de este “voy de buelo”, aquí un sentir corporal y emocional, como se sabe, muchas veces silenciado.

A pesar de que, como asegura Carme Riera en la edición inaugural del libro, con anterioridad a este “el poeta catalán se refiere [o había referido] al tema de manera colateral, alusiva y elusiva” (1992: 4), vale la pena repasar mínimamente algunas opiniones críticas que abordan textos previos a este poemario, si no amorosos, cercanos a este tópico, y también las consecuentes imágenes de mujer que los complementan. En un monográfico de *Ínsula* dedicado a la Escuela de Barcelona, Juan José Manau y Pere Pena destacan el funcionamiento compensatorio del amor y de la caza en la poesía goytisoliana ante el “vacío de la infancia”. Justamente es en *Los pasos del cazador* (1980) donde estos críticos observan que “ambos le devuelven [al personaje poético] una cierta consciencia instintiva, lo único impermeable a la sociedad ciudadana, y capaz de hacer soportables los días y las presiones de la cotidianidad” (1990: 62). Esta “corporeidad”, que en *Los pasos...* recupera las hábiles “tácticas” (De Certeau 1999) de engaño de la malmaritada –quien habla, dicho sea de paso, con su propia voz–, el ludismo y la frescura contrainstitucional de la poesía tradicional,<sup>12</sup> conecta para estos y otros autores (Virallonga, Cotoner) con el imaginario bellamente sensorial de, por ejemplo, *El retorno*, dedicado a Julia Gay, la madre muerta trágicamente durante la Guerra Civil.<sup>13</sup> En ese “juego vital de intensidades y vacíos” (Manau y Pena 1990: 63) se despliega asimismo, aunque con otros matices, un libro posterior, *A veces, gran amor* (1981–1991), dedicado a los amores ocasionales y epifánicos, los “fugaces amores eternos” que canta Joan Manuel Serrat en una canción incomparable, “Donde quiera que estés” (*Sombras de la China*, 1992), y en los cuales se centra el poemario que seguidamente examinaremos. Pero valen la pena unas palabras de Luisa Cotoner para sellar este perfil goytisoliano, muy bien analizado en un artículo sobre los personajes femeninos fraguados por el autor:

Simpático, sociable y ciclótico, a José Agustín Goytisolo no le gustaba la soledad, ni siquiera la literaria, escribía en cualquier sitio y rodeado de gente. Quizás por eso su extensa obra poética esté tan poblada de personajes variados, entre los que menudean las mujeres. Hay mujeres corrientes de todas

<sup>12</sup> Recomiendo en este sentido el ensayo de Roda Bruce dedicado especialmente a este libro. Según el autor, “Goytisolo observa que, en numerosas ocasiones, la lírica popular medieval celebra, con un hedonismo y un desenfado sorprendentes para la época, unas relaciones amorosas esporádicas que se encuentran al margen de las convenciones religiosas y sociales. En estas canciones se da una tensión entre lo socialmente aceptado y la expresión libre del amor” (1999: 232). Esta oclusión, potenciada en el mundo urbano y capitalista de pertenencia, hace que “Goytisolo busque su paraíso primitivo en la lírica tradicional, en una poesía que todavía no se encontraba totalmente contaminada por el influjo de la Iglesia, una de las bases del mundo burgués del que nuestro poeta intenta huir. *Los pasos del cazador* muestra la cara más alegre y hedonista de la poesía amorosa de Goytisolo. El cazador va encontrando relaciones efímeras y casi siempre felices, relaciones al margen de lo socialmente aceptado que hacen más libres a los amantes (1999: 233).

<sup>13</sup> En esta voz elegíaca nos hemos detenido en un artículo en prensa, “*Querula voce. El ethos elegíaco en José Agustín Goytisolo*”, de próxima aparición. Pero baste decir que es justamente esa densidad física la que impide, al menos en parte, la *consolatio* ante la pérdida por obra y gracia de la poesía, como suele pensarse en la elegía moderna. Los muy citados versos de *Final de un adiós*, de 1984 (“La evocación perdura/ no la vida”) exponen la ineficiencia simbolizante de la palabra ante el “acontecimiento” único de los cuerpos vivos (además de la ausencia de la reparación histórica, hasta la muerte del poeta, en relación con la Guerra Civil).

las edades y condiciones, que circulan por sus versos como quien anda por la calle, junto a otras más cercanas, que fueron sus amigas, pertenecieron a su entorno o que marcaron su vida de manera muy especial. En casi todas ellas, sin embargo, son perceptibles dos rasgos que las hacen diferentes respecto a las figuras femeninas que pueblan la tradición literaria. En primer lugar porque, desde el punto de vista de la enunciación, la voz poética no se apropia de la mujer convirtiéndola en objeto de contemplación, sino que, en general, es sujeto de la historia en paridad con el poeta. En segundo lugar, porque las mujeres goytisolianas tampoco se ajustan a los "códigos" a los que las ha relegado el discurso patriarcal: tienen vida y voz propia y no funcionan como símbolo de aspiraciones ajenas ni como proyección del imaginario masculino. (Cotner 2010: 146–147)<sup>14</sup>

Varias son las "malmaridadas" que habitan sus versos, y también las jóvenes deseantes que inauguran su sexualidad. El tono serio y también la perspectiva demoleadora de la sátira acompañan estas representaciones, como en el caso de "Katheleen", la joven norteamericana del *american way of life* que encuentra un amante ocasional en Málaga. La distancia descriptiva del narrador ahonda en la sátira desde el seco relato de los acontecimientos:

Hoy ella ha amanecido en un cuarto de hotel  
 junto a un extraño hombre flaquito  
 y mientras busca un Alka-Seltzer  
 piensa que por la tarde llega Ted  
 y que el psiquiatra de vuelta en New York  
 ya aclarará todo este asunto

("Katheleen", de *Bajo tolerancia*, Goytisolo 2009: 249)<sup>15</sup>

El distanciamiento resulta también uno de los rasgos de la enunciación poética de *La noche le es propicia*, aunque en otro sentido. Esto ha sido observado, por ejemplo, por Almudena del Olmo, quien advierte sobre los dispositivos adoptados para desafiar la posibilidad de una lectura autobiográfica del texto, a partir de una decisión que "resulta determinante para la configuración ficcional" del mismo (1999: 80). La estrategia enlaza, según la autora, diversos artilugios: los epígrafes de Barral y Gil de Biedma (sumados a la dedicatoria a Pedro Salinas), el desplazamiento locutivo hacia un "narrador" en tercera persona, las

<sup>14</sup> Cotner agrega a continuación que esta misma toma de posición ante las mujeres es sostenida en otras textualidades del poeta, por ejemplo, sus artículos periodísticos. En efecto, dentro de la selección realizada por Carme Riera, la sección denominada "Mujeres" recoge breves escritos editados en *El periódico* entre 1992 y 1993 y gozan en el presente de abrumadora actualidad. El *ethos* del hablante, claramente pro-femenino, rompe con el prejuicio, bastante difundido, de que un discurso emancipatorio de los derechos de las mujeres solo puede ser garantizado por voces del mismo género. El llamado discurso "patriarcal" es abonado, por ejemplo, por escritoras de la narrativa "romántica", *bestsellers* que sostienen financieramente a muchas editoriales, y que reproducen los estereotipos machistas de las relaciones entre los varones y las mujeres, consentidos y reproducidos a su vez, claro está, por las lectoras de dichos libros.

<sup>15</sup> Se ha tomado la edición definitiva de Riera y García Mateos incorporada en nuestra bibliografía. Los poemas serán citados o referidos indicando la página.

voces de la tradición y “la mayor relevancia otorgada a la perspectiva femenina que no es más que otra forma de distanciamiento que Goytisoló pone al servicio del análisis de la pasión amorosa” objetivada “como entidad poemática”, desde una perspectiva que aleja al hablante “de la propia naturaleza genérica del autor” (del Olmo 1999: 81).

En efecto, asistimos como lectores a una puesta en escena, a la *performance* de un encuentro amoroso mediado por un narrador *voyeur* –alternado con el cantor lírico– que no solo observa actos sino consciencias y sensaciones. Si los mencionados epígrafes de Barral y Gil de Biedma sobre la *invención de identidad* poemática ya planifican una bitácora para nuestro viaje, es la tradición, a nuestro juicio, la gran mediadora en favor de la literatura y de sus propios mundos posibles y alternativos. La tradición de la poesía erótica, en una pluralidad de representaciones elegidas libremente dentro de un vasto tejido coral en función de lo que se quiere escribir, como quería Eliot: una “noche esplendente” donde “el tiempo no tenía/ sospechas de ser él”, suspendido por la peripecia amorosa (*La voz a ti debida*, del maestro Salinas); la “espesura” de un *topos* privativo de los amantes (Juan de la Cruz); un cuerpo que ha encontrado a su “alfarero” (Neruda); la importunidad del amanecer (la albada); el ya mencionado motivo tradicional de la malmaridada; el “hábito” del Amor de los poetas de Cancionero; y, finalmente, el personaje masculino desahuciado, el “rey mendigo” que habita las propias páginas del autor. Todas ellas, referencias más o menos directas a unos versos “precursores” que nos hacen leer entre líneas una operación de escritura que enmascara, en puridad, una operación de lectura (y de autolectura). En un movimiento de triangulación que nos reenvía a su vez a otros volúmenes, recuperamos devociones generacionales como el Baudelaire de la ciudad moderna y de la noche canalla, opuesta al orden burgués, proliferante de contraseñas y *argots*, tugurios, arrabales, “hoteles de una noche” –allí Eliot y, por supuesto, Gil de Biedma– donde cuerpos anónimos escriben el deseo o sus perversiones. Noche “propicia” aquí, “amable/ más que la alborada”, primera luz que separa a los amantes (lejos de la unión mística del final del *Cántico* y la canción vi), y que iguala el *largo lamento* del “alba” al de los poetas elegíacos de amores imposibles o contrariados. En este caso particular, un amor incapaz de subsistir por la sola condición de su esencial –aunque intensa– precariedad.

¿Eran entonces necesarios esos epígrafes? La convención de ficcionalidad de la poesía ya en los 90 era casi un asunto dirimido, sobre todo teniendo en cuenta la profundización del gesto en la teoría y en la práctica artística de los poetas “de la experiencia”, con García Montero a la cabeza. Aquella convención, que pone en el centro la “mentira” de una experiencia fabulada, viene aquí en su explicitación, no obstante, a hermanarse con la reescritura de las tradiciones cercanas o distantes como “umbral” para cualquier lectura inocente o en clave confesional, lo cual hace de *La noche le es propicia* una “historia multitudinaria” (del Olmo 1999: 83) a la que asistimos como espectadores pero de la que podríamos ser, o hemos sido, actores.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> En una reseña del libro, a cargo de Luis Antonio de Villena, se dice que la historia acontece

Ahora bien, leer dicha *composición coral* en *La noche le es propicia*, como en cualquier reescritura, implica interpretar esas presencias no como colecciones de *topoi*, alusiones, tonos, fórmulas y formas métricas susceptibles de ser meramente descriptas y catalogadas en relación con sus fuentes. Deben, mejor, ser leídas como signos vivos cuya productividad semiótica deja ver, junto con el precedente textual canonizado, la vibración de la voz que lo ha elegido para decirse a sí misma, y, con ella (o a pesar de ella), la de un contexto colectivo del que esa voz es también, e inevitablemente, una muestra en escala. Su apropiación debe ser entonces productiva: el hipotexto o sus imaginarios son *usados* como materia flexible, una y otra vez resignificados.

Algunos ejemplos pueden ilustrar nuestras anteriores postulaciones. El primero de los poemas, "Bajo la sombra", incorpora desde el comienzo la iniciativa femenina:

... y la mujer siempre mirando  
sin decir nada. Ya salían  
cuando se puso junto a él.  
En la calle le habló muy quedo.  
Se apartaban y caminaron  
silenciosos bajo la sombra.

(Goytisolo 2009: 583)

La decisión de ir "de buelo" por parte de la mujer (o sus alegorías) está presente en el texto del *Cantar de los Cantares* como en los de Juan de la Cruz. De hecho, el primer parlamento del *Cántico* comienza con una voz impetuosa ("¿A dónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?") cuyo reclamo decide la búsqueda; del mismo modo, en la canción VI o "Noche oscura del alma" se reproduce esa "salida" a partir de la cual se despliegan las tres vías del camino místico. Aquí la transdiegetización supone, como en todo el libro, la secularización del motivo, que se reduce, dijimos, a un encuentro amoroso de dos seres comunes, a la noche, en un cuarto de hotel. No obstante, es en el intersticio, en el pliegue planteado por una voz y otra –la del texto místico, la del poema goytisoliano– donde este intercambio de modos de contar el amor, también él amoroso, se refuerza en su ambigüedad. Una historia cualquiera, amparada por el precedente espiritual que sobrevuela nuestra lectura, se reviste entonces de una sacralidad que, en el diálogo intertextual, deviene pagana, al reinterpretar en clave terrenal lo que muchas lecturas "desviadas" del *carmelita* infirieron de igual modo o parecidos, según comentábamos líneas arriba. "La casa sosegada" se titula el segundo poema del libro, y el significado parece aquí literal:

Entraron en un bar: es un momento:  
y se va hacia el teléfono  
en ansia y en temores confundida.

---

"entre un escritor o conferenciante desengañado, en quien no es difícil –a partir del primer texto, *Bajo la sombra*– descubrir al autor" (1992: 5). Interpretaciones como estas validan la operatividad de los epígrafes de los "compañeros de viaje".

Cuando volvió traía nueva luz  
en el rostro. La amada  
dejaba ya su casa sosegada.

(Goytisolo 2009: 584)

Sin embargo, estos tercetos últimos –el primero, finalizado en un endecasílabo de composición “clásica”– traen, a la vez que el aviso telefónico que sosiega la “casa” familiar, “nueva luz/ en el rostro” y el sosiego del cuerpo –como en el texto de origen– paradójicamente encendido al amor de la “noche iluminada”. Esta intensidad de lectura –que, entendemos, no se nos aparece en lo inmediato sino a partir de sucesivas aproximaciones al texto en un recorrido isotópico de alusiones concurrentes– ayuda a definir el relato del deseo aquí presentado como un estado *del cuerpo* que es también el *del alma*. La anulación de las fronteras impuestas por el dogma católico permite pensar, en consecuencia, una política de los cuerpos en la cual se pondera el placer y, sobre todo, el placer de la ocasionalidad, y se lo trascendentaliza. La “ocasión” deviene “epifanía”, auto-descubrimiento definitivo –no en vano la multiplicidad de espejos presentes en el poemario–, que, luego del final, decidirá las suertes encontradas de ambos protagonistas: para él “no hay retorno/ pues sabe que la muerte/ le es propicia/ que ha de hundirse en la sombra/ más profunda/ y que en nada varía / su derrota” (“No hay retorno”, Goytisolo 2009: 618); para ella “el sol alumbra/ la mesa preparada./ Ella se cambia./ tedio otra vez y soledad;/ mas ahora/ sabe de amor y tiene/ una esperanza” (“Llegará sigilosa”, Goytisolo 2009: 419).

Las múltiples referencias sanjuanistas, como en el caso de Brines, se pronuncian y complementan con otras resonancias orquestando una suerte de ritmo corpóreo (traducido en las elecciones métricas, los saltos gráficos, las aliteraciones, las repeticiones, los episodios cancioneriles) en el que conviven varios volúmenes de la biblioteca goytisoliana. Un territorio multiplicado de percepciones exalta el amor en sus aromas, humedades y texturas: las “aguas” pueblan con insistencia el escenario del encuentro; el “vino” asiste, como en Ibn Hazm de Córdoba, al banquete; los rumores del “batir de alas” becqueriano encarnan en el lenguaje inefable del deseo; la piel y sus roces descubren las músicas escondidas, “calladas”, de ambos cuerpos. Especial mención merecen poemas como “Tal si fuera incienso” (Goytisolo 2009: 588), que nos trae la blasfemia modernista de los amores hetairios del Rubén Darío de *Prosas Profanas*, en ejemplos como “Ite missa est”. En el texto referido, cuya poética de la mirada, a la vez metafísica y sensual, convoca también *la voz debida* a Salinas, se ritualiza el deseo en provocativa equivalencia con el prosaico cartel de hotel, aludido en el comienzo: “No molestar”.

No molestar. No estaban para nadie  
sino para ellos mismos. [...]   
Y se miran y miran  
sus ojos y sus cuerpos y ademanes  
y el humo que se expande

en espirales tal si fuera incienso  
de la celebración.

(Goytisoló 2009: 588)

Y si bien Pablo Neruda es replicado por Goytisoló, ha insistido la crítica, por aquel verso del poema xv en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* ("me gusta cuando callas", a lo que el barcelonés contesta: "me gusta cuando hablas" ["Canción era su nombre", Goytisoló 2009: 586]), el chileno se impone mucho más allá de esta supuesta polémica. Así un texto como "La fuente perdurable" (603) espiga la materialidad y complementación de los cuerpos de "El alfarero", una de las mejores piezas de la escena erótica fraguada por el capitán enmascarado del libro nerudiano de 1952, al que ya aludimos: "Cuando subo la mano/ encuentro en cada sitio una paloma/ que me buscaba, como/ si te hubieran, amor, hecho de arcilla/ para mis propias manos de alfarero" (Neruda, 1980: 17). Goytisoló recupera la imagen y la complementa en ese texto central del libro, en el que confluyen todos los ingredientes tradicionales renovados por el paisaje deseante del catalán, y que para terminar cito completo:

Se estremeció al contacto de las manos  
y ofrecía su cuerpo al alfarero  
que ella siempre anheló: primero el rostro  
después el talle luego las rodillas.

¡Oh sí! Mujer de barro que se vuelve  
cántaro de aguamiel vasija húmeda  
copa de vino para los desmayos  
maceta de albahaca taza honda

cáliz de olor jofaina regalada  
pila bajo la fuente perdurable  
lamparilla de aceite que alumbrara

noches sin sueño y páginas de un libro  
que está por escribir. ¡Oh sí; ser barro!  
Barro que ha descubierto a su alfarero.

("La fuente perdurable", Goytisoló 2009: 603)

Tras este recorrido por la obra de Francisco Brines y José Agustín Goytisoló, podemos confirmar los supuestos que se plantearon a modo introductorio en este trabajo. Sus *ethos* deseantes nos ha revelado un camino alternativo a los de la historia oficial: el camino de los cuerpos, y sobre todo, de sus desvíos. Desde la intimidad de sus rituales nos hablan a todos, invitándonos a una confianza "de la cintura para abajo", según susurraba Gil de Biedma, recordando a Baudelaire. En esa conversación, a partir de la cual ambas poéticas se justifican como práctica política, en un amplio sentido, abren la puerta de sus maneras de escribirse y de cantarse, nos muestran el revés de sus tramas, nos descubren sus *hábitos* (y sus *habitus*). Como pensaba Bloch en el epígrafe de nuestro estudio,

se vuelven documentos históricos que “dejan entender” nuestra época quizá “sin haber deseado decirlo” (1949: 52) o queriendo, también, hacerlo.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (1999): “El lenguaje de la muerte. Séptima jornada”. En Fernando Cabo Asenguinolaza (comp.): *Teorías de la lírica*. Madrid, Arco Libros, pp. 105–126.
- Amossy, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París, Presses Universitaires de France.
- Arfuch, Leonor (2016): “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, *DeSignis. Emociones en la nueva esfera pública*, n.º 24, pp. 245–254.
- Arkininstall, Christine (1993): *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Ámsterdam, Rodopi.
- Ballart, Pere (2005): “Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 14. En <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d9j1>> [última visita: 11.04.2017].
- Barthes, Roland (1989): *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.
- Bataille, George (1992): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- Bermúdez Ramiro, Jesús (2004): “Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines”, *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, pp. 97–112.
- Bloch, Marc (1982): *Introducción a la historia* [1949]. México, F.C.E.
- Brines, Francisco (1997): *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960–1997)*. Barcelona, Tusquets.
- (1986): *Poemas a D.K.* Sevilla, El Mágico Íntimo.
- (1995): “La certidumbre de la poesía”. En *Selección propia*. Madrid, Cátedra, pp. 13–53.
- Cavallo, Susana (2013): “Poemas a D.K.: emociones a través de la antigüedad”. En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 583–604.
- Cotoner Cerdó, Luisa (2010): “La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo”, *Lectora*, n.º 16, pp. 145–160.
- De Certeau, Michel (1999): *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana/ ITESO / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Del Olmo, Almudena (1999): “La noche le es propicia, de José Agustín Goytisolo”, *Zurgai. Dedicado a José A. Goytisolo* (Monográfico), pp. 80–85.
- Fernández Palacios, Jesús (1982): “Francisco Brines o la necesidad de la poesía” (entrevista), *Fin de siglo*, vol. 2, n.º 3, p. 32.
- Gómez Toré, José Luis (2003): “«Versos épicos» de Francisco Brines: hacia una épica del amor y del cuerpo”, *Revista de Filología*, n.º 21, pp. 153–164.
- (2013): “*Et in Arcadia ego*: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines”. En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 158–184.
- Goytisolo, José Agustín (2009): *Poesía completa*. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos. Barcelona, Lumen.

- (1999): *Más cerca, Artículos periodísticos*. Edición y prólogo de Carme Riera. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005): *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México, Ediciones de la Universidad Iberoamericana / Departamento de Historia.
- Le Breton, David (1992): *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Machado, Antonio (1997): *Obras. Poesía y prosa*, vol II. Buenos Aires, Losada.
- Manau, Juan José y Pena, Pere (1990): "La identidad, el personaje poético y el amor en José Agustín Goytisoló", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 523–524, julio–agosto, pp. 62–63.
- Maingueneau, Dominique (2002): "Problèmes d'éthos". Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi, *Pratiques*, n.º 113–114, pp. 67–112.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidad*. Valencia, Pre-textos.
- Provencio, Pedro (1996): "Francisco Brines". En *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión.
- Pujante, David (2013): "Eros en Elca (amor, deseo, gozo en la poesía de Francisco Brines)". En Sergio Arlandis (ed.): *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético*. Sevilla, Renacimiento, pp. 247–279.
- Riera, Carme (1992): "Palabras para José Agustín Goytisoló". En José Agustín Goytisoló: *La noche le es propicia*. Barcelona, Lumen.
- y García Mateos, Ramón. "Prólogo". En José Agustín Goytisoló: *Poesía completa*. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos (2009). Barcelona, Lumen, pp. 7–24.
- Roda Bruce, Jaime (1999): "El personaje femenino y las relaciones amorosas en la lírica de tipo tradicional de José Agustín Goytisoló". En Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22–26 de setembre de 1997). Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 231–244.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994): "La Poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)", *Scriptura*, n.º 10, pp. 40–58.
- Romano, Marcela (2016): *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*. Villa María, Córdoba, EDUVIM.
- Sánchez Ibáñez, José Ángel (1990): "Métodos de conocimiento. Luces y sombras en la obra de Francisco Brines". En *Poesía en el campus. Revista oral de poesía*, Curso 1989–1990: "Francisco Brines". Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 14–17.
- Valente, José Ángel y Lara Garrido, José (coords.) (1995): *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*. Madrid, Tecnos.
- Villena, Luis Antonio de (1992): "Noche de amor en femenino" (reseña), *El Mundo*, 7 de noviembre, p. 5.
- Virallonga, Jordi (1992): *José Agustín Goytisoló. Vida y obra. De la luz del Retorno a las noches proscritas*. Lérida, Libertarias/Prodhufo S.A.
- Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona.



## PECULIARIDADES DE LA POESÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: ALGUNOS CASOS CONTEMPORÁNEOS ESPAÑOLES<sup>1</sup>

PECULIARITIES OF POETRY AS HISTORICAL DOCUMENT: SOME CONTEMPORARY SPANISH CASES

MIGUEL ÁNGEL MURO  
Universidad de La Rioja  
miguel-angel.muro@unirioja.es

RESUMEN: Pretendo reflexionar en estas páginas sobre la compleja entidad de la poesía a la hora de ser tomada como documento histórico y, para poder precisar algo más esta cuestión, planteo la posibilidad o la conveniencia de que realizaciones poéticas concretas de la posguerra española, como las de Claudio Rodríguez o la denominada poesía del “realismo social” puedan ser tomadas como material historiográfico, atendiendo al beneficio que ello podría suponer y a las dificultades que entrañaría tal adopción para el historiador.

PALABRAS CLAVE: poesía; documento histórico; Claudio Rodríguez; poesía social

ABSTRACT: I try to reflect on these pages about the complex entity of poetry when is taken as a historical document and, to specify more the matter, I raise the possibility or desirability that the poetical specific works of the Spanish post-war period, as the Claudio Rodríguez' works or the poetry called “social realism”, can be taken as historiographical material, keeping in mind the benefit for the historians that this could bring and the difficulties of an adoption like this one.

KEYWORDS: Poetry; Historical Document; Claudio Rodríguez; Social Poetry



---

<sup>1</sup> Agradezco a Carlos Gil Andrés, historiador preocupado por asuntos de historiografía, las útiles observaciones que hizo a este artículo, cuando estaba en borrador, sobre los debates historiográficos actuales que conciernen a la literatura.

## 1. HISTORIA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN TEMPRANA, ESTRECHA Y COMPLEJA

Desde la temprana comparación valorativa hecha por Aristóteles en su *Poética*, la historia y la literatura han venido teniendo una relación estrecha y compleja a lo largo del tiempo. Planteaba el filósofo –como es bien sabido– que la literatura aventajaba a la historia porque, mientras esta se ocupaba de lo particular, realmente sucedido, aquella ostentaba los fueros de lo universal y lo posible, más amplios, de mayor alcance cognoscitivo. Es evidente que esta valoración se presta a matiz y que, por ejemplo, el relato histórico puede elevar la condición del hecho o la vida particulares al estatus de universales; por otro lado, híbridos como “novela histórica” o “historia novelada” apuntan a unas fusiones complejas que se hacen más sutiles, cuando se constata que buena parte de la historia se ha desarrollado como relato y ha acogido muy diferentes tipos de materiales en su quehacer.

La concepción de la historia ha ido variando a lo largo del tiempo y ha mantenido relaciones distintas con la literatura. Para una historiografía clásica, “documento histórico” sería aquel texto que refleja o, mejor, contiene un hecho sucedido en la realidad y que, por tanto, puede ser utilizado para reconstruir de forma veraz lo sucedido en un determinado momento. Una concepción factual y objetualista de la historia se asienta en la objetividad y confianza en conseguir la verdad incontestable y da importancia capital al documento, entendido en este sentido. Pero es evidente que esa concepción es difícilmente sostenible, cuando se abdica del optimismo gnoseológico y que, por precaución epistemológica, viene a desplazarse hacia los dominios de un cierto relativismo que, sin abjurar de la búsqueda de la verdad de lo acaecido, sabe que esta es problemática y huidiza, como metaforizó Nietzsche con acierto. Las definiciones de documento que da el DRAE en la actualidad, revelan esta precaución (1. m. Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos. 2. m. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo), cuidando de señalar que “ilustran” y no que “reflejan” y que son “fidedignos” y no “verdaderos”. Este relativismo que vemos en relación a lo que se denomina “documento histórico” se percibe también en el DRAE en la noción de “fuente”, entendida como “material que sirve de información a un investigador”.

Es comprensible, por tanto, que una concepción rigurosa o rígida del quehacer histórico que esté vinculada a la objetualidad y a la reconstrucción verificable de los hechos, solo admitirá una obra de arte, una obra literaria, un poemario o un poema como datos, como objetos, dejando al margen su contenido, porque la condición de este contenido le plantearía importantes dificultades o, simplemente, porque no le aportaría información o valor sustanciales para su quehacer y sus cometidos. En efecto, el estatuto de la literatura y, más aún, el de la poesía dentro de ella, es independiente de la noción de realidad factual, empírica, y también de la de verdad. Junto a ellas (o frente a ellas), la literatura pone en pie un mundo autónomo, autorreferencial, sustancial en sí mismo. Más allá de esto, en la poesía no son –por lo general– objetos o hechos los que se consignan, sino

las emociones suscitadas por estos o las emociones que se vehiculan a través de ellos, justamente –adelanto– el valor que parte de la historiografía actual está reclamando que se incorpore a sus textos o, mejor, a sus relatos.

Pero la historia tradicional se había venido ocupando de forma primordial de lo social, militar, político, económico, religioso o ideológico. Una historia de España, como la de Menéndez Pidal acogía lo literario (y, dentro de ello, lo poético), como apéndice, en capítulos específicos, sumados a las páginas propiamente históricas. La literatura se acomodaba como un componente o una parte de difícil encaje en el discurso histórico, concebido, sobre todo, como discurso social–político–económico–militar. Los textos literarios quedaban relegados a ejemplificación vistosa de la intrahistoria o a capítulos específicos donde, junto con otros componentes culturales, como el arte, parece querer sumarse “otra” parte de la historia: la cultural, la estética o de la sensibilidad.

Es a partir de la concepción historiográfica más abierta que se inicia en los *Annales*, cuando la historia va a acoger dentro de ella a la poesía y, dentro de ella, el poema como peculiar “documento histórico”. Historiadores como Artola o Seco Serrano admiten ya lo literario y los textos literarios, como los costumbristas románticos, a modo de información sobre la época que reconstruyen, si bien les aplican la inteligente prevención de relativizar la objetividad de esos materiales por la elaboración (retorización y ficcionalización) a que han sido sometidos y que supone su esencia y razón de ser. Es lo que, por ejemplo, señala Artola respecto a la literatura costumbrista del siglo XIX o algunos otros estudiosos respecto a la realidad transmitida por una poesía tan “sincera” como la del Romanticismo, en la misma época. Caso especial de la utilización protagonista de la literatura como documento histórico lo constituye la obra de Fernando Díaz Plaja, *Verso y prosa de la historia española*, donde atribuye al poeta la condición de cronista, aunque declara la precaución de no concederle “la capacidad de evocador, porque desconfiamos de su rigor erudito” (1958: 5). Tiene el autor una segunda precaución: la de no entrar en el siglo XX, con sus peligros de todo tipo. Esa tarea la retomaría, muchos años después, en 1979, en *Si mi pluma valiera tu pistola*. Estos planteamientos vienen a coincidir con lo propugnado desde la filosofía por Ortega y llevado después a los linderos de la crítica literaria o cinematográfica por su discípulo Julián Marías: el descubrimiento de la realidad involucra a la literatura, en cuanto imaginación y estilo, la complejidad de lo real requiere de una expresión literaria donde la metáfora tiene un papel importante.

Parte de la historiografía actual reacciona ante la tendencia del historiador tradicional a prestar atención preferente a los “agentes sociales” más singulares (altos mandatarios, políticos...), por encima de los individuos, que no adquieren presencia (y mucho menos transcendencia) en el devenir histórico; el individuo común y el poeta no tendrían ese rango de “agentes sociales” y, por tanto, serían excluidos del relato histórico. Por el contrario, una historiadora como Isabel Burdiel anima a acudir a la literatura para incorporarla a la reflexión histórica, considerando “a los escritores, a sus creaciones y a sus personajes –y las posibles lecturas que suscitaron– como actores históricos por derecho propio, aunque con características expresivas peculiares” (1996: 3). En esta línea,

se constata también en la moderna historiografía la necesidad de atender a lo individual junto a lo social, a lo privado junto a lo público, en cualquier historia; decisión que, en buena medida, se vincula a ese tejido de la vida que Unamuno denominó "intrahistoria" (noción que ya venía anticipada por indicaciones de Erasmo y Voltaire) y que en la actualidad puede estar representada por un historiador como Philippe Ariès. En un sentido similar, sucede también que estamos pasando de la historia general, de tipo enciclopédico, a la proliferación de historias sectoriales, como la *Historia de la literatura*, la *Historia de las mujeres* o la *Historia de la alimentación*, entre muchas.

Así, en la actualidad, las nociones de "documento histórico" y de "fuente" no son aceptadas por los historiadores en el sentido tradicional, ya que las consideran de forma más rica y compleja. La historia actual se desliga de los ideales de objetividad y verdad de la historiografía del XIX y, sobre todo a partir de lo que se considera en la historiografía como el "giro lingüístico o cultural" (Eley 2008: 275), admite el postulado posmoderno del relativismo gnoseológico, de la condición engañosa de los hechos, sujeta a la percepción condicionada del sujeto que observa y juzga (recuérdese, a este respecto, que ya el poeta Coleridge negaba a los hechos la condición de verdad incontestable). Es por ello por lo que se reformula la entidad del documento histórico y de la fuente, comenzando por invertir los términos. Francisco Fuster, por ejemplo, aboga por la consideración de la literatura como fuente histórica, aduciendo que el valor de fuente no le viene dado al historiador de antemano, sino que es el historiador el que da ese valor a determinados documentos (Fuster 2011: 56–57). Además, y de forma consecuente, se ha ampliado la condición de "fuente legítima" (Eley 2008: 233), por lo que el imperio del dato y de las fuentes tradicionales ha dejado paso a la adopción de todo tipo de materiales, en la esperanza y el convencimiento de poder penetrar así en el conocimiento y comprensión del complejo tejido de la vida humana en el tiempo. La idea de maestros como Pierre Vilar de la historia como un edificio en construcción que acepta todo tipo de materiales, se sustancia, entre otras, en la pérdida de exclusividad de lo acogido por el historiador o, dicho de forma positiva, en una mayor riqueza de fuentes y documentos. Documento histórico es, en esta concepción, cualquier material perteneciente al tiempo que se historia. Así, aunque en manuales relevantes de la historia contemporánea española (Fusi y Palafox 1997; Casanova y Gil Andrés 2012, por ejemplo) la literatura pueda estar ausente, no por ninguna prevención contra ella, sino por su propia condición de manuales (por su intención de alejarse del formato y espíritu enciclopédicos y su deseo de focalizarse en determinados aspectos de índole predominantemente político-social), la reincorporación o no de la literatura al quehacer historiográfico se viene convirtiendo en asunto del debate historiográfico (Compagnon 2011; Hartog s.a.); un debate que continúa o reabre el que consideraba la historia como un estudio objetivo frente a la historia como relato (Chartier 2014), al tiempo que viene haciéndose una llamada vigorosa por parte de los historiadores a decidir una vuelta a la literatura en el quehacer literario, sin abdicar por ello del compromiso con el rigor. Así lo han entendido, desde luego, historiadores pertenecientes a lo que se denomina "historia de las ideas"

o “historia de la cultura”, como Roger Chartier, Robert Darnton o Manuel Tuñón de Lara (con su importante *Medio siglo de cultura española*), para quienes la literatura es un componente básico de su quehacer, por motivos evidentes (Fuster 2011: 58; Serna y Pons 2013). Pero la pretensión de algunos historiadores es la de abrir la historia, *tout court*, a la literatura, desde el convencimiento de que lo que aporta al historiador es, justamente, aquello por lo que se la excluía: la subjetividad (Burdíel y Serna 1998; Serna 2004) y “su capacidad para reflejar aspectos de la realidad omitidos por esas otras fuentes más objetivas” (Fuster 2011: 61), idea que redondea Jordi Canal:

La literatura ofrece al historiador la posibilidad de acercarse al otro y de multiplicar las vidas. Una novela puede iluminar más adecuadamente, en ocasiones, un aspecto del pasado que cien documentos. Ello resulta especialmente evidente a la hora de acercarnos a los individuos, a los auténticos actores de la historia, que quizás han sido excesivamente olvidados en algunos momentos a favor de las estructuras, ya sean sociales, económicas, culturales o políticas. Las actitudes, reacciones, emociones o sentimientos, por ejemplo, frecuentemente inalcanzables para el historiador a partir del trabajo con sus fuentes más habituales, pueden ser a veces reconstruidas o, si se quiere, imaginadas a partir de la literatura. (Canal 2015: 15)

Se trata, sin duda, de una concepción ambiciosa de la historia que pretende incorporar mediante la literatura una parte de la vida que, de otro modo, quedaría ausente. Así, como dice Juan Avilés:

... como regla general, el interés histórico de una novela estriba sobre todo en las pistas que proporciona acerca de la manera en que se experimentaban íntimamente en una época los distintos aspectos de la vida: cómo se concebía la relación entre marido y mujer, cómo se sentía la muerte de un hijo, qué ilusiones y desengaños sentía un joven al comienzo de su vida independiente. Quien crea que estas preguntas no tienen relevancia histórica no tiene motivos para interesarse por las novelas, pero en mi opinión tiene un concepto muy pobre de la historia. (Avilés 1996: 337–338)<sup>2</sup>

Y si estas informaciones son las que se buscan en las novelas, no cabe duda de que la poesía podrá ofrecerlas de igual modo, si no lo hace en más alto

---

<sup>2</sup> No es el caso, ciertamente, de un historiador que me es cercano, como Carlos Gil Andrés; bien al contrario, en *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*, pone en pie la historia de dos ciudadanos anónimos de Cervera del Río Alhama (La Rioja), desertores en su traslado a la guerra de Cuba, mostrando la guerra y la decadencia de la vida rural desde abajo, desde las historias vulgares, del vulgo (que reivindicaba Baroja). El historiador teje en su texto el relato de su propia indagación con lo averiguado en archivos y en fuentes orales, deteniéndose allí donde sus fuentes dejan de informar, justo donde la novela histórica comenzaría su fabulación. Gil Andrés incorpora a su texto más de sesenta referencias literarias, tanto de narrativa como de poesía, que le sirven para aportar otro tipo de información que sintetiza la sensibilidad de la época sobre los asuntos que se tratan en el libro. En poesía, por ejemplo, se cita a Machado y a Miguel Hernández, como autores prestigiosos, pero también textos como “El cantar del repatriado”, unas “coplas” o un “cantar de quintos”.

grado, por su propia condición, tanto cuando se trata de poesía popular,<sup>3</sup> como cuando se trata de la más subjetiva, íntima y, con frecuencia, sentimental. Juarroz (2000) aboga por que la poesía sea considerada como la verdadera historia, la historia profunda, frente a la otra historia, que sería, para él, una historia superficial. Su propuesta sigue la senda abierta por Goethe en *Poesía y verdad* (autobiografía donde obligaba a replantearse la relación entre ambos ámbitos, la lírica y lo verdadero) y de otros autores, como Béguin, quien, además de situarse en el ámbito de la historia "espiritual", sostiene la necesidad de la presencia personal del historiador en su quehacer:

... una obra histórica, y especialmente un ensayo de historia espiritual, no permiten a su autor hacer abstracción de sí mismo. Ello no quiere decir, por supuesto, que le sea permitido menospreciar la verdad de los hechos o disponer de ellos a su antojo. Pero esa honradez de la información es una virtud insuficiente, es la simple condición previa de una investigación en la que, además, se quiere sentir la presencia de una interrogación personal e ineluctable. (Béguin 1993: 16)

## 2. PECULIARIDAD DE LA POESÍA COMO FUENTE O DOCUMENTO HISTÓRICO

No obstante, la incorporación de la poesía como fuente o documento histórico, incluso en una concepción historiográfica abierta y atenta a la complejidad de la vida, presenta algunas peculiaridades, más acusadas que en la novela o el teatro, que el historiador debe tener en cuenta y que explicarían el menor uso de poemas por parte de los historiadores, en su intento por entender el pasado.

La fuente de esas peculiaridades estriba, sin duda, en la complejidad inherente a los mensajes poéticos, tanto por las "características expresivas peculiares" a que aludía Burdiel, cuanto por la problematización y elaboración de lo real que llevan a cabo. La obra de un poeta, por lo general, se ofrece al lector y al historiador no en la literalidad de sus textos, sino como información cifrada, necesitada de descodificación.

### 2.1. La poesía de posguerra como posible documento histórico

Viniéndonos a la poesía contemporánea para pensar sobre algo concreto, cabe reflexionar sobre cuál sería, en este sentido, la peculiaridad, la dificultad y el beneficio de la aportación de una poesía como la de Claudio Rodríguez o de la denominada "poesía social" para un posible historiador de la posguerra española que se planteara utilizar este material.

---

<sup>3</sup> Con alguna frecuencia, los historiadores recurren a las novelas de Baroja para completar sus estudios, como sucede en el caso de *El árbol de la ciencia* en lo relativo a lo grotesco del profesorado de la universidad, al inmovilismo de los agricultores y de las gentes de los pueblos o a la ceguera general respecto a la Guerra de Cuba y el enfrentamiento con los Estados Unidos de América. Sin embargo, en este último caso, el propio Baroja precisa que, para él, todo aquel asunto se resumía en una canción que cantaba una vieja criada: "Parece mentira que por unos mulatos/ Estemos pasando tan malos ratos./ A Cuba se llevan la flor de la España/ Y aquí no se queda más que la morralla" (Baroja 2008: 235).

No cabe duda de que en la España de la posguerra, tras el 1939, se acentúan las condiciones político-ideológicas agresivas contra la mayoría de la población y que la literatura, como en otras condiciones similares, reacciona ante ellas. Siendo cierta la apreciación de José María Valverde, en *Ensayos sobre la palabra poética*, de que la aportación de un poeta se vincula necesariamente a su historicidad, no lo es menos que la noción de "historicidad" es tan amplia que con unas mismas circunstancias históricas dos poetas pueden escribir una poesía sustancialmente distinta y hasta opuesta. Así, se impone una primera constatación, no por evidente y esperable, menos importante: siendo las condiciones socio-económicas y políticas comunes para ambas realizaciones poéticas, estas son muy distintas entre sí. No cabe duda, por tanto, de que el pensamiento, el arte y la vida en su conjunto pueden buscar lugares y momentos de abstracción de las condiciones materiales de la existencia, de que en casos de falta de libertades (entre otras carencias) pueden hallarse espacios y resquicios para la libertad, sobre todo, para la individual y, en ella, para la libertad creativa. Y ambas manifestaciones serían, igualmente, testimonios de sus autores y de su época.

### 2.1.1. La poesía de Claudio Rodríguez: el decir simbólico y la historia

Así, la poesía de Claudio Rodríguez en su primer poemario, *Don de la ebriedad* (1952, en plena posguerra española) presentaría al historiador dos cualidades solidarias entre sí que dificultarían una adopción inmediata para sus cometidos, sobre todo, en el caso de ser estos de tipo cronístico. Por un lado, esta poesía problematiza el acceso a la realidad y aun su misma condición: no es que la niegue o la rechace o la soslaye, sino que reacciona ante ella con la sospecha de que su evidencia es engañosa; por otro, se incardina en la corriente simbolista, labora con metáforas y correlatos objetivos, útiles que, tras la apariencia de alejamiento de la realidad, vienen a asediarla de forma sutil y tenaz, pero sin la transparencia de lo denotativo.

Difícilmente –cabe pensar– se puede hacer crónica o historia, cuando se comienza por problematizar la realidad. O, por el contrario, cabría pensar que solo puede hacerse una crónica importante de la realidad, justamente cuando se va más allá de la evidencia. Pero, admitida esta última hipótesis de trabajo, lo que *Don de la ebriedad* ofrece a un historiador (a un lector) es información en diferentes capas. En la inmediata, la expresión del asombro por la maravilla de la naturaleza abordada como enigma. Si esto se circunscribe al autor y al tiempo específicos de su creación (y también de la recepción, desde luego), el historiador tendría un testimonio de una actitud humana bien definida. Pero el historiador, con conocimiento de causa, sabe del valor importante de la tradición y haría bien en preguntarse (como hace el historiador de la literatura), cuánto debe esa poesía a concepciones y actitudes anteriores, para aquilatar así el valor de su presencia en ese momento preciso. Así, a la hora de incorporar esta poesía en una historia, convendría tener presente que toda voz poética incorpora ecos de otras voces y saber en este caso, por ejemplo, que la actitud poética y gnoseológica de Claudio Rodríguez se vincula estrechamente al legado del Romanticismo.

En efecto, parte por herencia del Barroco y parte por reacción contra el Racionalismo, el Romanticismo concibe la realidad de forma muy compleja, subrayando las dimensiones del sueño y la metafísica y sumando a los componentes recibidos el propio de la interioridad emotiva del yo, al que convierte en el centro y eje del resto de categorías y al que ancla en un lugar y momento histórico determinados, movido por un ansia profunda de trascender sus límites. Reflexionando sobre los cambios habidos en el paso del teatro neoclásico al romántico, Ermanno Caldera señala cómo la filosofía kantiana influyó en la concepción del espacio y del tiempo y, lo que más me interesa subrayar ahora, cómo el espacio y el tiempo se vincularon estrechamente al yo: "tiempo y espacio, después de la revolución kantiana, están estrictamente ligados a la persona humana" (1994: xv). En su conjunto, y como bien señaló Bowra, al Romanticismo no le interesa reflejar la realidad evidente, sino indagar en la oculta (1972: 15-16), condición que caracteriza a *Don de la ebriedad*. Parte de esta realidad que no se manifiesta a los sentidos externos tiene que ver con las fuerzas inconscientes que percibieron en su interior, ajenas a la razón e indomeñables (Gras Balaguer 1983).

La poesía de Claudio Rodríguez en su primer poemario recibe también la herencia de otra de las aportaciones de mayor alcance y duración del Romanticismo, como fue la de liberar la mirada del velo intermediador del arte. Frente a la actitud neoclásica (deudora gustosa del clasicismo), que consideraba que la naturaleza no debía ser plasmada en el arte sino sometida a un embellecimiento previo, regido por los moldes de los modelos y por la tendencia al ideal, o que el amor debía resolverse como un sentimiento suave, nimbado de colores embellecedores, con el Romanticismo, como bien señala Casaldueiro:

... lo que por primera vez surge es la elaboración literaria contrastada con la vida; esa actitud tiene, indudablemente, una raíz en la literatura, pero el romántico lo que hace es vivir, recuerde u olvide los libros. Algo semejante acontece, por ejemplo, con el sentimiento de la naturaleza: el romántico no mira a través de los libros, empieza a usar sus ojos, todos sus sentidos. (Casaldueiro 1967: 65)

Lo que en el caso de Claudio Rodríguez en su primer poemario cabría ampliar hasta los sentidos interiores, porque le son necesarios, como al romántico, para afrontar la complejidad de lo real, agudamente consciente de que "junto a lo normal y lo regular se vive lo excepcional y lo extraordinario" (Casaldueiro 1972: 230).

También hay diferencias, por supuesto, en la concepción de la realidad de Claudio Rodríguez respecto a la romántica, su tradición es más compleja. Para el romántico (Espronceda, por ejemplo), incluso para el posromántico (Baudelaire, por ejemplo), la realidad disminuye (o ensucia, rebaja) el ideal a que aspira el poeta. En el primer poemario de Claudio Rodríguez, por el contrario, la realidad es aceptada como tal y se convierte en motivo de asombro y maravilla, en objeto de indagación en sí misma y, en ocasiones, en vía de acceso a una realidad trascendida.

La herencia del simbolismo, en este sentido, y de Baudelaire, en particular, es muy importante en la poesía de Claudio Rodríguez. La poética expresada con brevedad por el autor francés en su conocido primer cuarteto del soneto "Correspondances" ("La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisser parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers", 1995: 94), pervive en la concepción del poeta zamorano e, incluso es muy manifiesta (casi un homenaje), en algunos de sus poemas (como ocurre en estos versos que enlazan con el resto de "Correspondances": "Este rayo de sol, que es un sonido/ en el órgano, vibra con la música/ de noviembre y refleja sus distintos/ modos de hacer caer las hojas vivas" ("Don de la ebriedad"), o con estos otros de *Conjurados* que remiten a "La tapadera": "¡Estrellas clavadoras, si no fuera/ por vuestro hierro al vivo se desmoronaría/ la noche sobre el mundo, si no fuera/ por vuestro resplandor se me caería/ sobre la frente el cielo!", o "Solvēt saeculum" y "La contemplación viva" respecto a "Una carroña".

Estamos pues (estaría el historiador) ante una poesía cargada de tanta sensibilidad como complejidad y dificultad para ser empleada en una reconstrucción histórica, ya sea de hechos, ya de sensibilidades; reconstrucción que, además, habría de tener en cuenta la representatividad relativa de este poemario, porque, es evidente, que no fue esta poesía, tan singular, tan personal, la predominante en su momento.

### 2.1.2. La poesía "social" y su engañosa condición de documento histórico

Esa condición le correspondió a la denominada "poesía social". Al lado de (no digo "frente a") una poesía como la de Claudio Rodríguez, esta otra poesía (máxime cuando se acerca a la "política") evita y rechaza cualquier complejidad metafísica e intrafísica y toma la realidad tal como se presenta, en su evidencia, atenta a las condiciones sociales de la existencia en un momento dado, con algo de crónica y, en algunos casos, con el convencimiento pragmático de que se puede y se ha de actuar sobre esas condiciones para mejorarlas. El poeta (como declararán Celaya, Nora o Blas de Otero) es parte de la sociedad, de la que transmite su sentir.

Este tipo de poesía tiende a adelgazar la realidad, que queda simplificada y topificada, focalizada en algunos aspectos. De forma consecuente, el estilo tiende también a una sencillez informativa, comunicativa que corre el riesgo de renunciar a la belleza, a la sutileza, a la expresión trabajada y personal, en aras de la claridad, de la accesibilidad para todo tipo de receptores, incluidos los menos letrados, por supuesto.

Esta forma de entender la poesía responde a las poéticas que, desde Grecia y, sobre todo, Roma, entendieron que la obligación de todo buen escritor era la de intentar mejorar a la persona y a la sociedad. En el romanticismo, Wordsworth consideraba que el poeta es "un hombre que habla a los hombres" y lo hace en el lenguaje natural, en el lenguaje real de los hombres. Estamos, viniendo más cerca, en la estela de la concepción machadiana de la poesía como

“palabra en el tiempo” (y el tiempo es la sustancia del historiador), entendida como palabra circunstanciada en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, con una clara revalorización del sentimiento, pero no el egotista, sino el que busca la comunión (“Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino nuestro”).

Es fácilmente previsible que un historiador (sobre todo, si es convencional) sentirá más próxima a sus materiales esta poesía realista, denotativa o discursiva, que la simbólica. Sobre todo, cuando esta, además de su individualismo, su defensa de la intimidad y de la búsqueda de lo trascendente y su concepción del quehacer poético como conocimiento, exhibe su negativa a reflejar las cosas tal como son, caso de Bousoño (como declara en la *Antología consultada*) o su deseo de ahistoricidad, como ocurre con Juan Ramón Jiménez en *Palabra y cielo*: “Quisiera que mi libro/ fuese, como es el cielo, por la noche,/ todo verdad presente, sin historia.”, o la del propio Claudio Rodríguez, que entendía la vida como leyenda, además de como historia:

Para mí la vida es algo legendario, no solo historia, dato concreto. Todo me parece algo confuso, extraño, como si las experiencias no hubieran sucedido o hubieran sucedido de otra manera. La vida tiene ese aspecto de fábula, por eso no puedo reproducir mis experiencias anteriores. (en Elizondo 1991: 31)

Por el contrario, una poesía como la de Blas de Otero se escribe desde el convencimiento de que: “Una vez más es el hombre lo que me interesa, pero no ya el hombre considerado como un individuo aislado, sino como miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada” (sobre *Pido la paz y la palabra*, en Castellet 1966: 93).

Pero si el historiador se deja tentar por esta poesía, conviene que tenga presente que las cosas también aquí son algo más complejas de lo que parecen.

En su estudio sobre la poesía social que prologa su antología *Un cuarto de siglo*, Castellet señala algo que hubiera debido hacerlo más cauto en sus apreciaciones sobre la vinculación directa, de tipo causal, entre las condiciones socio-históricas y la creación poética de la posguerra:

La poesía que se publicó en los primeros años de la posguerra permanecía ajena a las realidades patrias. Por una serie de complejas razones, que se producen con frecuencia después de una guerra o del fracaso de una revolución, la poesía se vuelve de espaldas a la realidad, perdida su fe en el hombre, en general, y en todos aquellos que han laborado por la paz y han fracasado en su empeño, en particular. (Castellet 1966: 67)

Así, el “garcilismo”, en particular, no es una tendencia meramente evasiva, sino el intento de contribuir a la confección y consolidación de un discurso imperial, festejador y legitimador de los vencedores: el mismo discurso de sus libros de texto, de sus canciones patrióticas, de sus discursos políticos. Son los hombres quienes escriben derecho con renglones torcidos. Es lo que viene a reconocer páginas después, cuando dice que esa poesía “llevaba detrás toda una

mentalidad, que había encontrado su justificación en la guerra, y en la exaltación y el recuerdo de un pasado absolutamente imposible de recuperar.” (Castellet 1966: 70). Lo que, por cierto, no ha impedido que hasta hace poco, la Fiesta de la Hispanidad se celebrara desde la concepción de España como un Estado imperial.

También hay otro aspecto de esta poesía que se ha de tener en cuenta cuando se piensa en ella como posible material historiográfico. Parte de ella hace referencias a las condiciones sociopolíticas injustas y lamentables, pero esas referencias pocas veces son directas. La poesía, por su propia esencia, accede a la realidad mediante una elaboración estética que rara vez es ni directa ni denotativa. Además, buena parte de esta poesía “social” se decanta más por el humanismo que por la política inmediata (Ascunce Arrieta 1988), ya sea por convicción o por imposibilidad de actuar de otro modo. Mucha de esta poesía es, en efecto, testimonial y, como señala Leopoldo de Luis uno de los peligros de este tipo de arte es “quedarse en eso: en simple documento neutral. [...] in-moral” (1969: 48–49). En la misma línea, critica González Martín que no hay en esta poesía “una denuncia concreta y específica a realidades circunscritas a un espacio y tiempo determinado. [...] Su violencia pretendida es de tal carácter que puede leerse ante cualquier público sin que nadie se sienta aludido, o aún más, sin sentirse solidarios con la protesta del poeta” (1970: 59 y 60). Pero hay que juzgar con perspectiva y entender de las dificultades, de los riesgos de ir más allá y pasar a la denuncia directa. No puede olvidarse que el diálogo de esta poesía con la realidad y los discursos dominantes en España se da, en muchos casos, de forma elusiva y tras uno o varios desplazamientos de sentido. Pero, al mismo tiempo, es innegable que adquiere su valor, justamente, al anclarse en el tiempo preciso en que se escribe. Los tiempos no estaban para nombrar ni acusar con claridad a quienes detentaban el poder, como sabemos por la historia; aquellos eran, como bien sintetizó Valente, tiempos de miseria en los que el poeta “hablaba como el que huye” o, como precisó Ángel González en la edición de *Palabra sobre palabra* de 1977: “Me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia”; Ángela Figuera lo dijo con más contundencia, en su carta a Cristo: “ahora, apenas se abre el pico/ te hacen callar” (“Carta abierta”, de *Belleza cruel*, 1958). Afirma Alarcos Llorach que los valores de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra* son “creer en el hombre, en la paz, en la patria.” (Alarcos 1966: 34–35), pero es presumible que estas formulaciones necesitan una lectura entre líneas, y leer hasta en los silencios. Cabe sospechar que, cuando Blas de Otero pide la paz y la palabra, lo que en realidad está pidiendo es justicia y libertad. Con Celaya sucede algo parecido: es cierto que la poesía es un arma cargada de futuro, pero, en realidad lo que eso significaba es que, antes, era necesario que estuviera cargada de presente y en el presente y que disparara su carga de denuncia, de crítica, para preparar el camino a la utopía de un país (de una Humanidad) libre, justa y solidaria.

Por estas razones personales y políticas, mucha de esta poesía se configura con frecuencia como alegoría, dentro de la cual pueden desplegarse también mecanismos desrealizadores o contrarios a la denotación, como la ironía. Así se comprueba, por ejemplo, en algunos poemas de Ángel González en *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), como este "Discurso a los jóvenes", en el que se mimetizan de forma irónica (Deters 2001) los discursos paternalistas, tanto políticos como religiosos:

Si alguno de vosotros  
pensase  
yo le diría: no pienses.

Pero no es necesario.

Seguid así,  
hijos míos,  
y yo os prometo  
paz y patria feliz,  
orden,  
silencio.

De modo similar, "Posguerra", de Ángela Figuera (*El grito inútil*, 1952), recurre a la paradoja del himno para señalar la situación horrible que se vive, y también Valente en *Sobre el lugar del canto* (1963), mira y nombra de cerca la realidad criminal del régimen de Franco, y su hipocresía, desde la imitación del relato mítico:

Se reunió en concilio el hombre con sus dientes,  
examinó su palidez, extrajo  
un hueso de su pecho: –Nunca, dijo,  
jamás la violencia.  
Exhaló el aire putrefacto pétalos  
de santidad y orden.  
Quedó a salvo la Historia, los principios,  
el gas del alumbrado, la fe pública.  
–Jamás la violencia cantó el coro,  
unánime, feliz, perseverante.

Por otra parte, abunda en esta poesía la forma de nombrar y de acusar indirecta, bien sea por señalar la injusticia fuera de España, en Corea, la India o Vietnam, como Ángela Figuera en "Caso acusativo. Si no has muerto un instante" (de *Belleza cruel*, 1958) o por abstracción de las circunstancias temporales y espaciales, como, por ejemplo se ve en "Esta paz", de *Vencida por el ángel* (1950) o "La cárcel" también de Ángela Figuera, de *Los días duros* (1953):

Nací en la cárcel, hijos. Soy un preso de siempre.  
Mi padre ya fue un preso. Y el padre de mi padre.

Y mi madre alumbraba, uno tras otro, presos  
como una perra perros. Es la ley, según dicen.

Poema coincidente, por ejemplo, con "El fusilado" de Leopoldo de Luis (*Juego limpio*, 1961):

Mi juventud ha sido fusilada.  
No se fusila nunca a un hombre solo,  
caen poco a poco nuestras propias vidas.  
Miro de forma extraña, si os dais cuenta;  
desde la muerte miro de los otros,  
desde mi muerte en cada uno de ellos.

Y con el impresionante *Diálogo para un hombre solo* (*Elegía española*) (1963), de Victoriano Crémer, del que son estos versos:

Desde el miedo y la sangre,  
la Patria es como un monte  
lejano entre la niebla.

Algo similar cabe plantearse respecto a la utilización del discurso religioso por parte de estos poetas y de sus presuntos efectos despolitizadores. El poeta expresa que los hombres sufren y clama a Dios por ello, pero, aunque parezca (o sea posible) que así se evade la pregunta sobre cuáles son las causas de su sufrimiento, quiénes son los responsables, cabe la sospecha de que se trata, en el fondo, de una excusa para lanzar su alegato sin que la censura o la policía de la dictadura tuvieran motivo franco para actuar.

Como vemos, la condición de esta poesía para convertirse en material para un historiador es muy compleja y sujeta al fuero de la interpretación, tan necesaria como arriesgada.

Es revelador, a este respecto, ver en el ámbito de la crítica literaria cómo ni siquiera algunos poemas en los que la distancia entre el poema y la realidad dolorosa que nombra se acorta no se ven libres de ser interpretados. Gabino Alejandro Carriedo, por ejemplo, nombra la realidad con crudeza y se enfrenta a los discursos del poder que intentaban borrar la historia (hasta hoy) o a los que la abordaban de forma tangencial y casi elusiva. La referencia a un hombre tendido en la cuneta con un tiro en la tripa, de "Como animales muertos", tiene la potencia de crónica y de denuncia de la que carecen otros muchos textos. Y no es, como comenta González Martín, que la "brutalidad" de este texto sea "aparente", porque, al contrario, es muy real, ni que exponga "bien a las claras el horror del poeta ante la muerte humana, su respeto a la vida" (1970: 80), porque se refiere claramente a los asesinatos cometidos durante la Guerra Civil. La misma claridad que hay al mencionar, en "Teoría de la agricultura", "la violación de los Derechos humanos", pisoteados, como un buey y un labrador pisotean las hormigas sin mayor conciencia, y que no necesita ni interpretación ni descodificación.

### 3. HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA JUNTO A LA HISTORIA

Dando por supuesta la evidencia de que un libro de poemas, un cuadro o una escultura tienen, en su materialidad, condición de materia histórica, no cabe duda, en sentido amplio, de que toda vida supone un testimonio histórico; en un sentido profundo cabría alegar que es, justamente, la obra artística la que no puede faltar como "documento histórico" en cualquier reconstrucción histórica, en la medida en que es huella y testimonio de lo más acendrado que puede alcanzar el ser humano en su sensibilidad. La literatura, la poesía recogen la empresa individual de un hombre o una mujer, pero su cualidad representativa es enorme, porque concitan en sí –o señalan o ejemplifican o son sensores– del vivir, de la vivencia de una época, de un colectivo, y aunque lo fueran de sí mismos, solo, ya tendrían suficiente valor de testimonio de lo distinto, de la excepción. Es revelador a este respecto que, al evaluar la poesía de Antonio Machado, González Martín, diga que nos ha dejado "uno de los documentos humanos más emocionantes y cálidos de la lírica española" (1970: 18) y es frecuente la utilización de esta expresión, "documentos" en la historia de la literatura.

Es muy probable (y comprensible) que un historiador se sienta más inclinado a acoger esta "poesía social", por su mayor proximidad a la crónica ("repito y enumero lo evidente,/ lo que en los ojos se me clava a diario", escribe Ángela Figuera, en *Toco la tierra. Letanías*, 1962), pero habría que advertirle a ese historiador que en la otra, la del decir menos directo, tanto la de Blas de Otero, Gabriel Celaya, Nora, Figuera, como la de Claudio Rodríguez, le aportarían "testimonios" o "documentos" importantes para reconstruir la compleja sensibilidad de esa etapa de la historia de España.

En este sentido, es conveniente abogar por imbricar historia y poesía (y no solo novela o teatro) para obtener un conocimiento de mayor calidad sobre la vida histórica, para añadir al relato histórico una vieja aspiración de la historia de la literatura, la de convertirla en una historia del espíritu, de la sensibilidad, de la que no puede prescindir la historia sin mutilar gravemente la imagen que da del vivir humano. Pero para ello –como he querido mostrar– el historiador ha de ser consciente de que tiene que conocer bien la índole del material literario que utiliza, y no es tarea fácil.

En esta labor podrá encontrar la ayuda de la crítica literaria y de la historia de la literatura, del mismo modo que esta se apoya sobre la historia política y social. Y esta cooperación también será compleja. Es posible que el historiador sienta ajenos (y hasta ociosos), y por ello prescinda de ellos, distingos que a la historia de la literatura le son inherentes o propios como, en nuestro caso, las diferencias entre concepciones de realidad, la vinculación entre poesía simbólica y denotativa, el debate entre poesía como comunicación o como conocimiento, las articulaciones entre el neorromanticismo de *Espadaña* y la poesía social, entre esta y la poesía cívica y la política, del humanismo y el existencialismo desarraigados y los comprometidos (De Luis 1969; Lanz 1999).

Pero el historiador de la literatura sí le ayudaría a percibir no solo sensibilidades e ideologías como las que he ido señalando, sino hechos fundamentales, menos evidentes, en principio, pero capitales en el quehacer del historiador.

El más importante de ellos sería, quizá, subrayar cómo el poeta, el escritor de esa postguerra, llevan a cabo, dentro de los poemas, su lucha particular por la reconquista de derechos perdidos (Lanz 1997) y, en particular, por denunciar la perversión más honda producida por los vencedores, la que afecta a la lengua, en su núcleo, el vocabulario, porque es el que transmite la visión del mundo. Así, el poeta señala las grandes palabras, que soportan los grandes conceptos éticos, cívicos y políticos y las rescata de la falsificación y usurpación a que son sometidas; reconquista un sentido digno para "libertad", "justicia", "paz" y otras tantas nociones que la ideología vencedora sesgó hacia su forma de ver la vida y la historia. El historiador que utilice estos poemas algo elusivos de la poesía social tendrá, incluso, que leer los silencios y aprender que el poeta más sincero puede ser aquel que finge su sinceridad y que hay poetas (como Claudio Rodríguez o José Hierro) que cuestionan su propia herramienta de conocimiento y comunicación, el lenguaje.

La tarea será compleja, pero el jornal, alto.

#### OBRAS CITADAS

- Abrams, Meyer Howard (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral.
- Alarcos Llorach, Emilio (1966): *La poesía de Blas Otero*. Salamanca, Anaya.
- Ascunce Arrieta, José Ángel (1988): "La poesía social española: características, validez y límites", *Hispanorama (Mitteilungen der Deutschen Spanischlererverbands*, n.º 48, pp. 98–107.
- Avilés, Juan (1996): "La novela como fuente para la historia: el caso de *Crimen y castigo* (1866)". En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, t. 9, pp. 337–360.
- Baroja, Pío (2008): *El árbol de la ciencia*. Edición de Pío Caro Baroja y notas de Iman Fox. Madrid, Cátedra.
- Baudelaire, Charles (1995): *Las flores de mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra.
- Beguín, Albert (1993): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Bowra, Cecil Maurice (1972): *La imaginación romántica*. Madrid, Taurus.
- Burdiel, Isabel (1996): "Lo imaginado como materia interpretativa para la historia. A propósito del monstruo de *Frankenstein*". En Isabel Burdiel y Justo Serna: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. Valencia, Episteme.
- Caldera, Ermanno (1994): "Estudio preliminar". En Ángel Saavedra: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, prólogo y notas de Miguel Ángel Lama. Barcelona, Crítica, pp. IX–XXII.
- Canal, Jordi (2015): "Presentación. El historiador y las novelas", *Ayer*, n.º 97, pp. 13–23.
- Casalduero, Joaquín (1967): *Espronceda*. Madrid, Gredos.
- Casanova, Julián y Gil Andrés, Carlos (2009): *Historia de España en el siglo xx*. Barcelona, Ariel.

- Castellet, José María (1966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939–1964)*. Barcelona, Seix Barral.
- Compagnon, Antoine (2011): "Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines", *Le Débat*, n.º 165, pp. 62–70.
- Chartier, Roger (1998): *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. París, Albin Michel.
- De Luis, Leopoldo (1969): *Poesía social. Antología. 1939–1968*. Selección, prólogo y notas de Leopoldo de Luis. Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid/Barcelona, Alfaguara.
- Deters, Joseph (2001): "Postmodern Irony and the Discourse of Love in Angel González's «Sin esperanza con convencimiento»", *Crítica hispánica*, vol. 23, n.º 1, pp. 60–69.
- Díaz Plaja, Fernando (1958): *Verso y prosa de la historia española*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- (1979): *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Eley, Geoff (2008): *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Traducción de Ferran Archilés Cardona. Valencia, Universitat de València.
- Elizondo, Itziar (1991): "Claudio Rodríguez: «sigo creyendo en la poesía como un don y un entusiasmo»", *El Independiente. Libros*, 23 de mayo, p. 31, col. 1.<sup>a</sup>
- Fusi, Juan Pablo y Palafox, Jordi (1997): *España: 1808–1996. El desafío de la modernidad*. Madrid, Espasa.
- Fuster García, Francisco (2011): "La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, t. 23, pp. 52–72.
- Gil Andrés, Carlos (2010): *Piedralén. Historia de un campesino. De Cuba a la Guerra Civil*. Prólogo de Josep Fontana. Madrid, Marcial Pons.
- González Martín, Jerónimo Pablo (1970): *Poesía hispánica 1939–1969 (Estudio y antología)*. Barcelona, El Bardo.
- Gras Balaguer, Menene (1983): *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos.
- Hartog, François (s.a.): "Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire", *Fabula/Les colloques, Littérature et histoire en débats*. En <<http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>> [última visita : 8.9.2016].
- Jablonka, Ivan (2014): *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. París, Éditions du Seuil.
- Juarroz, Roberto (2000): *Poesía y realidad*. Valencia, Pretextos.
- Lanz, Juan José (1997): "Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero. Algunas perspectivas sobre la función del lenguaje en el compromiso poético", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXIV, pp. 443–472.
- (1999): "La poesía". En: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico. *8/1 Época contemporánea: 1939–1975. Primer suplemento*, por Santos Sanz Villanueva, con la colaboración de Óscar Barrero Pérez, Javier Cercas, Juan José Lanz, César Oliva, María Francisca Vilches de Frutos. Barcelona, Editorial Crítica, pp. 70–156.
- Rodríguez, Claudio (2004): *Poesía completa (1953–1991)*. Prólogo de Antoni Marí. Barcelona, Círculo de lectores.

LA POESÍA CONVERSACIONAL DE FÉLIX GRANDE.  
AFINIDADES ROMÁNTICAS<sup>1</sup>

FÉLIX GRANDE'S CONVERSATIONAL POETRY: ROMANTIC AFFINITIES

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA  
Universidad de Castilla–La Mancha  
AngelLuis.Lujan@uclm.es

RESUMEN: Este trabajo pretende estudiar los rasgos conversacionales de la poesía de Félix Grande a partir de dos bases teóricas: la poética de Wordsworth y la reflexión de Roberto Fernández Retamar; y de la práctica lírica de S. T. Coleridge. En todos estos casos la "poesía conversacional" se presenta como salida a una crisis de los lenguajes poéticos de su momento. Esta caracterización va más allá del uso de un léxico y una sintaxis coloquial en el poema, pues implica otros niveles como las condiciones de enunciación (son poemas situados en la cotidianidad), la apelación a interlocutores y el uso de distintos recursos gráficos, que ponen de manifiesto la tensión entre oralidad y escritura y entre lo particular y lo global de la meditación que constituye la base de todos estos poemas.

PALABRAS CLAVE: Félix Grande; poesía conversacional; poesía española de posguerra

ABSTRACT: This paper aims to study conversational features of the poetry of Félix Grande from two theoretical bases: Wordsworth's poetics and the reflections of Roberto Fernández Retamar; and from the lyrical practice of S. T. Coleridge. In all these cases "conversational poetry" is seen as a way out of a crisis of poetic language of the time. This characterization goes beyond the use of colloquial lexicon and syntax in the poem, it involves other levels as circumstances of enunciation (they are poems placed in everyday life), appeal to other speakers and the use of various graphics resources, which highlighted the tension between orality and writing and between the particular and the global meditation that is the basis of all these poems.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo xx" (FFI2014-55864-P) financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

KEYWORDS: Félix Grande; Conversational Poetry; Postwar Spanish Poetry.



## 1. POESÍA Y CONVERSACIÓN

La conversación es el género discursivo más básico. Aquello que llamábamos “lenguaje estándar” cuando queríamos hablar de una modalidad no marcada de registro lingüístico (cosa que, por otra parte, no existe) se puede definir mejor en terminología de análisis del discurso como conversación. Este modo discursivo básico se caracteriza por darse en el medio oral, no tener contenido temático limitado y ser un libre intercambio de locuciones de dos o más hablantes que van turnando sus intervenciones según unas reglas implícitas o unos mecanismos que han descrito los analistas del discurso (Tusón Valls 2008).

A lo largo de su historia, la poesía (y la literatura en general) ha querido acercarse en diversas ocasiones a este modo “normal” de hablar de la gente. Nos viene de inmediato a la mente el ideal de Juan de Valdés de escribir como se habla. Pero frente a otros géneros literarios, la poesía ha tenido más difícil la aproximación al estilo conversacional, pues además de las constricciones métricas que la caracterizan, se exigía para ella un lenguaje elevado y alejado del coloquio habitual. La prosa narrativa, sobre todo en lo que respecta a los diálogos y, por supuesto, el teatro han podido mimetizar en mayor grado el discurso conversacional.

Sin embargo, todos los géneros, a excepción del dramático, han chocado con una de las principales características de este tipo textual: la oralidad. La conversación (por naturaleza oral) requiere compartir el mismo espacio, la capacidad de intervenir en condiciones de igualdad por parte de todos los participantes, y la posibilidad de recibir una respuesta inmediata o tener un continuo *feedback*. El medio escrito, por su naturaleza, no permite este intercambio real entre locutores que es propio de la conversación.

La aspiración a un imposible registro conversacional ha recibido, a lo largo de la historia de la literatura, varias etiquetas: coloquialismo, estilo conversacional, línea clara, prosaísmo. Tal vacilación en la nomenclatura nos habla de un fenómeno que nunca ha llegado a estar muy claramente definido. El hecho de que en la poesía aparezcan palabras, expresiones, modos, tonos que relacionamos más con géneros discursivos no poéticos ha dependido de las épocas. Recuérdese que lo que ahora consideramos eminentemente lírico, como es el lenguaje poético de Garcilaso, era sentido por sus contemporáneos como cercano a la prosa por su cadencia, según documenta Boscán: “Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa” (1991: 229).

Sin embargo, el término más extendido y que mejor parece aplicarse a este tipo de lenguaje poético es el acuñado por el cubano Roberto Fernández Retamar en una célebre conferencia titulada “Poesía conversacional”, en la que

distinguía dos salidas del vanguardismo posmodernista en la poesía hispanoamericana: la antipoesía representada por Nicanor Parra y la poesía conversacional, representada, entre otros, por Ernesto Cardenal. Después volveremos sobre este texto. Quiero ahora destacar solamente cómo Retamar plantea esta salida como respuesta a un momento de crisis en que la poesía busca un lenguaje alternativo una vez que siente agotado el lenguaje anterior. Acabamos de observar que un fenómeno similar tiene lugar en el Renacimiento español en el momento de renovación de la poesía medieval. Retamar aduce a la vez el ejemplo del paso, en España, del Romanticismo grandilocuente hacia una poesía más prosaica y meditativa del tipo representado por Campoamor.

Pero yendo un poco más atrás, me interesa detenerme en otro momento de crisis y de cambio de paradigma poético: el paso del Clasicismo al Romanticismo en Inglaterra, y fijarme en dos de sus aspectos: la serie de poemas “conversacionales” que Coleridge compuso a partir de 1795 (Burwick 2008), y la reflexión sobre poesía que hace Wordsworth en su introducción a *Baladas líricas* (1800).

Ambos elementos nos servirán para trazar algunos paralelos con la poesía de Félix Grande y para caracterizar un tipo de lenguaje poético que asume las condiciones de la conversación sin dejar de ser poesía. En concreto, la meditación de Wordsworth sobre la escritura poética nos permite establecer puntos de contacto entre dos momentos de crisis como son, en el caso de Félix Grande, el paso de la llamada poesía social a un tipo de poesía que, sin dejar de ser comprometida y testimonial, se comprometa más con el lenguaje; y en el caso de los románticos el momento en que el poeta siente que se desgaja de su unidad con la naturaleza ante el avance de una civilización cada vez más urbanizada y más mecanizada. Esta coincidente respuesta a momentos críticos se sustanciará en el hecho de que en los poemas de Coleridge vamos a reconocer situaciones y tipos de enunciación muy cercanos a los de los poemas de Félix Grande, o a la inversa, sin que pretendamos que exista, en ningún caso, “filiación” o “influencia”, sino más bien “coincidencia” o “convergencia” en las soluciones poéticas ante el problema del cambio de paradigma estético, que acompaña a un cambio de ciclo social.

## 2. WORDSWORTH Y COLERIDGE. LA CRISIS DEL PASO AL ROMANTICISMO

William Wordsworth siente la necesidad de justificar ante el público la aparición de un libro de poesía en un “estilo nuevo”, y para ello redacta una breve aclaración preliminar para la edición original de 1798; aclaración que, ante la extrañeza producida por la obra, se verá obligado a ampliar en 1800. Este texto viene considerándose la reflexión poética con que arranca el Romanticismo inglés (Wordsworth 2008).

Estamos en un momento de transición, el Clasicismo literario es una escuela ya anquilosada, falta de imaginación y alejada del lenguaje cotidiano de la gente, así que el primer propósito que declara Wordsworth en su prefacio es reproducir el estilo conversacional en el medio poético:

Se publicó como un experimento, que, según esperaba, pudiera servir para determinar en qué medida, ajustando a la organización métrica una selección del lenguaje real de los hombres en un estado de sensación viva, podía transmitirse ese tipo de placer y esa cantidad de placer que un poeta puede racionalmente pretender transmitir. (Wordsworth 2008: 138)<sup>2</sup>

Esto va acompañado por la necesidad de componer los poemas en torno a situaciones reales y creíbles:

El principal objeto, entonces, que me propuse en estos poemas fue elegir incidentes y situaciones de la vida común y relatarlas o describirlas por completo, tanto como fuera posible en una selección de lenguaje realmente usado por los hombres; y al mismo tiempo, arrojar sobre ellas un cierto color de imaginación por el que las cosas ordinarias se presentaran a la mente con un aspecto inusual; y, más allá y sobre todo, hacer estos incidentes y situaciones interesantes al trazar en ellos, con verdad pero no con ostentación, las leyes primarias de la naturaleza: principalmente en lo que respecta al modo en que asociamos ideas en un estado de emoción. (Wordsworth 2008: 143–145)

El rescate de un tono conversacional para la poesía supone, pues, construir el poema a partir de una situación emotiva no necesariamente extraordinaria (al contrario de lo que tantas veces se ha reprochado al Romanticismo) sino sacada de la vida cotidiana de las gentes, que la imaginación presenta bajo una óptica inusual, lo que podemos traducir para aplicarlo después a la poesía de Félix Grande, como una suerte de trascendentalización de la experiencia común. Ello se consigue reproduciendo lo más fielmente posible la manera en que actúa la mente al asociar ideas, lo que introduce cierta sensación de improvisación y proximidad en el discurso dando la impresión de que el poema representa fielmente lo que cualquiera puede sentir y pensar en una situación similar, cumpliendo así con la necesidad de la poesía como participación o comunicación. La anécdota que da origen y enmarca el proceso comunicativo del poema, por tanto, no debe ser extraordinaria pero sí lo suficientemente llamativa e interesante para que ponga en marcha una sucesión de "sentimientos e ideas [que] se asocian en un estado de excitación". Esto conecta de manera doble con la forma de hacer de Félix Grande, en la que después me extenderé: su preferencia por los poemas que surgen de situaciones reales, siempre constatadas en el poema, y la técnica del flujo de conciencia, que, aunque en Grande tenga probablemente raíces surrealistas, no deja de cumplir la misma función que atribuía el inglés a la asociación de ideas.

Todo ello surge, como digo, en un momento de crisis en que hay que buscar una salida al modelo estético anterior, en paralelo con lo que ocurre en España en el paso de la poesía social (el paradigma Celaya–Otero) a estéticas más innovadoras en lo formal. Esto se concreta en Wordsworth en una acusación "contra la trivialidad y estrechez tanto de pensamiento como de lenguaje que

---

<sup>2</sup> Las traducciones, mientras no se indique lo contrario, son mías.

algunos de mis contemporáneos han introducido ocasionalmente en sus composiciones métricas”, lo que le hace abogar por un término medio entre esta llaneza insustancial y “el falso refinamiento o la innovación arbitraria” (Wordsworth 2008: 145). Se diría que el inglés está retratando fielmente un momento de la poesía española, ocupado por esa franja que se ha venido en llamar generación del 50, que intenta salir de la poesía “directa” sin llegar a los excesos de los que después se acusará a los novísimos y los diversos experimentalismos de los 70.

Pero no acaban ahí los paralelismos; si Wordsworth vive el paso de una sociedad fundamentalmente rural a una sociedad industrializada, con el crecimiento desmedido de las ciudades, también Félix Grande y muchos de sus contemporáneos están viviendo en España el drama de la despoblación rural con miles de personas que buscan en las grandes ciudades la oportunidad que les ofrece en los 60 la incipiente industrialización y despegue económico, lo que supone en ambos casos dar la voz a un grupo social antes excluido del discurso poético “porque tales hombres se comunican continuamente con los mejores objetos de los que originalmente se deriva la mejor parte del lenguaje” (Wordsworth 2008: 145). Ello resulta en ambos casos en una concepción de la poesía como una forma de “toma de conciencia”: el lenguaje debe ayudar a la gente a pensar con más claridad y contrarrestar el resto de discursos sociales que pretenden embotar “los poderes de discriminación de la mente y, desarmándola para toda actividad voluntaria, reducirla a un estado de apatía casi salvaje”, en palabras de Wordsworth (2008: 151) que podían ser suscritas por cualquier poeta español en los años 60. Todo ello, insiste Wordsworth, producto de la masificación en las ciudades y la compulsión por un consumo inmediato e impremeditado también en el ámbito del pensamiento. El poeta, a fin de cuentas y en fórmula memorable, es solamente “un hombre que habla a otros hombres” (Wordsworth 2008: 159).

Este ideario estético, que tantos puntos en común tiene con la poesía española de posguerra, viene plasmado tanto en la obra del propio Wordsworth, como en la de su colaborador en el tomo *Lyrical Ballads*, Samuel Taylor Coleridge.

Me interesa detenerme un momento en este último, porque la crítica ha agrupado una serie de poemas suyos, escritos entre 1795 y 1807, bajo el título común de “poemas conversacionales”, a partir del subtítulo dado a uno de ellos: “The Nightingale: A conversation poem”. Estos poemas son, en su orden de redacción: “The Eolian Harp” (El arpa eólica), “Reflections on Having Left a Place of Retirement” (Reflexiones al dejar un lugar de retiro), “This Lime–Tree Bower My Prison” (Este tilo, mi prisión), “Frost at Midnight” (Escarcha a medianoche), “Fears in Solitude” (Miedos en soledad), “The Nightingale: A Conversation Poem” (El ruiseñor, un poema conversacional), “Dejection: An Ode” (Abatimiento: una oda) y “To William Wordsworth” (A William Wordsworth).

Todos ellos comparten la inmediatez de la enunciación, están situados en unas circunstancias concretas y en ellos se despliega la cotidianidad del poeta de manera trascendida. Todos reproducen parte de una conversación y, en consecuencia, en todos ellos se apela continuamente a un interlocutor (presente o no),

lo que explica principalmente la denominación conjunta de “conversacionales”. En la mayoría de ellos se aprecia la tendencia a fundirse con la naturaleza ante la pérdida de ser y de naturalidad que implica la vida moderna en las ciudades. En definitiva, a partir de una situación concreta de tipo cotidiano que se especifica en el texto, se pasa a una meditación que universaliza lo sentido y le otorga trascendencia en un estado de conciencia nueva. Se trata, pues, de poemas meditativos, pero que marcan en su momento una renovación dentro de esta línea poética por el salto inmediato de lo cotidiano a lo universal y por el uso de un lenguaje más cercano al de la vida diaria.

Como el espacio disponible no permite describirlos todos tomaremos como ejemplo paradigmático el que da nombre a la serie: “The nightingale. A conversation poem. April 1798” (Coleridge 1863: 248–251). El título ya es elocuente en cuanto a la localización precisa del momento de enunciación. El poema se dirige a unos amigos (“my friend and, thou, our sister”<sup>3</sup>) de los que Coleridge se despide cuando atardece después de haber compartido un largo paseo campestre. La sensación de que asistimos a este momento se ve reforzada por la invitación a descansar en un lugar concreto antes de que cada uno parta hacia su hogar: “Come, we will rest on this old mossy bridge!”. La anécdota que desencadena la meditación es la escucha de un ruiseñor que empieza a cantar en ese instante. A partir de tan cotidiano suceso el poeta encadena, siempre dirigiéndose a sus amigos, una serie de reflexiones que le llevan primero a desechar la tradición literaria que dice que el canto del ruiseñor es melancólico, según se recoge en una cita de John Milton. La intertextualidad, en este punto, sirve al poeta para establecer una oposición entre el falseamiento a que la literatura somete la realidad y la verdadera esencia de la naturaleza, donde nada es melancólico (“In nature there is nothing melancholy”), a lo que añade una ironía sobre la figura de los poetas que se atienen simplemente a la realidad libresca, y a los que más valiera tenderse junto al río en contacto con la naturaleza que estar haciendo versos (ironía que aparecerá en los poemas de Félix Grande).

Este tema del conflicto entre la cultura urbana y la comunión con la naturaleza recorre todo el poema, que, como muchos otros de la serie, aboga por un encuentro más profundo con la naturaleza, una fusión con los elementos esenciales de la existencia ante la pérdida de ser que supone la vida urbana y la cultura libresca. Esta idea se desarrolla principalmente en la parte final del poema, cuando interviene el recuerdo del hijo (de nuevo la cotidianidad), un bebé al que el poeta, para aliviarlo de una pesadilla, saca al jardín a contemplar la luna. En esta escena asistimos, además, a un buen ejemplo de uso coloquial del lenguaje, pues el poeta, al recordar la presencia de interlocutores que quizá no estén interesados en sus peripecias paternas, interrumpe su discurso con un coloquialismo y una disculpa: “Well!—/ It is a father’s tale”, para acabar haciendo una profesión de fe en la necesidad de educar al niño en contacto con lo natural: “his childhood shall grow up/ Familiar with these songs, that with the night/ He may associate joy”.

---

<sup>3</sup> Con el apelativo de “hermana” el poeta se puede dirigir también a su propia mujer como hace, según veremos, en otro poema.

Esta somera descripción del poema nos sirve para ejemplificar los elementos que comparte con el resto de los poemas de la serie y como punto de partida para establecer paralelismos con los poemas de Félix Grande, cuyas concomitancias puntuales con otros poemas de Coleridge se señalarán en su momento. La principal diferencia entre los textos del inglés y del español estriba en que mientras que Coleridge sitúa todos sus poemas en un entorno rural, Grande lo hace en escenarios urbanos, aunque la idea de contraposición entre rural/urbano y cultura/naturaleza se mantiene en ambos, con sus matices, según veremos.

### 3. LA POESÍA CONVERSACIONAL EN EL SIGLO XX O LA RENOVACIÓN DESDE DENTRO

Damos un salto en el tiempo y llegamos al momento en que se acuña el término "poesía conversacional" por parte de Roberto Fernández Retamar, en un texto titulado: "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", producto de una conferencia leída en febrero de 1968 en la Casa de las Américas (Fernández Retamar 1975).

Ahí Retamar plantea que una vez agotado el modelo poético de las vanguardias históricas como salida a su vez al agotamiento del Modernismo de principios de siglo, a los poetas hispanoamericanos se les abre un doble camino: la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía conversacional, representada principalmente por Ernesto Cardenal.

Al contraponer ambas tendencias, Fernández Retamar delimita lo que entiende por "poesía conversacional", que resumo aquí brevemente. Mientras que la antipoesía es negadora de lo anterior, la poesía conversacional no se preocupa por negar, ni siquiera por definirse, se puede decir que incluso asume parte de la estética anterior para renovarla desde dentro. La antipoesía tiende a la burla y el sarcasmo, mientras que la conversacional es más grave (que no solemne) y no excluye el humor. La antipoesía prefiere el descreimiento y el escepticismo mientras que la poesía conversacional se afirma en sus creencias (políticas o religiosas). Frente al intento demoleedor de la antipoesía, en la poesía conversacional "hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar el tiempo presente y de abrirse al porvenir". La antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano mientras que la poesía conversacional incide en la sorpresa o el misterio de lo cotidiano. La antipoesía suele generar una retórica cerrada, mientras que la poesía conversacional es más difícilmente encerrable en fórmulas y en lugar de envolverse en su propia retórica se mueve hacia nuevas perspectivas. Retamar acaba hablando de un "nuevo realismo" como rasgo de la poesía conversacional.

No es difícil reconocer en esta caracterización rasgos de la poesía de Félix Grande, que no podía conocer la conferencia de Retamar en 1967, cuando publica *Blanco Spirituals* (Premio "Casa de las Américas", precisamente), libro que resulta paradigmático de esta tendencia. No es tampoco pura coincidencia: lo que Retamar teoriza estaba en el aire poético de Hispanoamérica, que Félix Grande conocía muy bien, gracias entre otras cosas a su admiración por Vallejo, otra in-

fluencia notable en su descubrimiento de las posibilidades conversacionales en la poesía y el aprecio por la cotidianidad.

Que Félix Grande es consciente de que su poética supone una renovación de la poesía anterior desde dentro (primera de las características que señala Retamar) para hacer de la poesía social, no solo "social" sino, sobre todo, "poesía" queda claro en el lúcido análisis que realiza él mismo del proceso por el que este tipo de poesía toma conciencia de sus errores más graves (pobreza expresiva y estructuración monótona) lo que provoca su fracaso (en términos de "desmoronamiento" habla el poeta) pero a la vez, en un desarrollo dialéctico, motiva la necesidad de investigación que la llevará a renovarse en su lenguaje y a "hacerla más eficaz, más artística y, por lo mismo, más social". Confía Grande en que con el magisterio de maestros como Machado y Vallejo y con su capacidad de aprender de los errores la nueva poesía desarrolle una "lírica ambiciosa, verdaderamente solidaria y suficientemente fortalecida por la habilidad de la escritura" (Grande 1970: 57-58).

Ello convierte a Félix Grande un poeta fronterizo, representante perfecto de un momento de transición en la poesía española, como ha señalado Manuel Rico entre la poesía de los 50 y los novísimos (1998: 15-20), sin renunciar a la herencia anterior.

#### 4. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA CONVERSACIONAL DE FÉLIX GRANDE

Todos estos elementos nos permiten caracterizar la poesía de Félix Grande, dentro del panorama de la lírica de posguerra, como una respuesta consciente a un momento de crisis no solo de los lenguajes artísticos sino de la concepción del ser humano, y lo hace adoptando las características de lo conversacional que hemos visto en Retamar y en Coleridge, y que van más allá del simple uso del coloquialismo o la relajación de la sintaxis en el poema.

##### 1) El poema en situación

La mayoría de los poemas de Félix Grande parten de una situación concreta, a veces nimia y sin importancia, pero que tiene un contenido emocional que carga de sentido el texto, como hemos visto que explicaba Wordsworth. Esa situación se desarrolla a lo largo del poema y, como ocurre en Coleridge, el poeta y el lector salen de su lectura con una conciencia más amplia. En este sentido los poemas son procesos meditativos de adquisición de conciencia, como muy bien ha visto Manuel Rico:

Niega el nihilismo. Establece, en su conjunto, un espacio de meditación que, hundiendo sus raíces en la memoria, delimita una visión del presente nada apacible y acompaña al hombre como una suerte de conciencia moral del mañana. No desde el alegato, sino desde un riguroso e innovador tratamiento del lenguaje. (Rico 1998: 14)

Veamos algunos ejemplos. En "Higiene, *Monsieur*", de *Música amenazada* (146–148),<sup>4</sup> a partir de la aparición de una vendedora de preservativos en París se procede a establecer un contraste entre la imagen oficial de la ciudad y su imagen real, que acaba en una reflexión que enfrenta la imagen que de la cultura occidental se nos quiere dar frente a su verdadera cara, bastante más degradada. En el mismo libro la audición de la sinfonía inacabada de Schubert (159–161) genera una reflexión del mismo tipo a partir del choque entre la armonía de la música y la verdadera historia que hay debajo de ella: "Escucho en esa música/ la miseria del mundo".

Este rasgo destaca especialmente en *Blanco Spirituals*, libro donde todos los poemas están situados. En "Oda fría a una cajetilla de L&M" (180–182) se delimita la anécdota con suma precisión: la compra, por parte de la mujer, de una cajetilla de cigarrillos que excede el presupuesto familiar, en el contexto de un episodio de infidelidad conyugal. En este caso, la reflexión subsiguiente se hace explícita como tal, en un intento de naturalizar el proceso poético y establecer una comunicación que implique al lector: "veamos reflexionemos no anticipéis vuestro respingo". La voz poética pasa a insertar el adulterio individual en un proceso mundial de descomposición y fragmentación del individuo, igual que Coleridge procedía a insertar su situación personal en una meditación general que a la vez se convertía en una reflexión sobre la poesía. La novedad que introduce Félix Grande es que mientras que Coleridge actuaba como un poeta "ingenuo" (en el sentido de Schiller), pues pasaba de modo natural del hecho a la meditación, Félix Grande que es ya un poeta "sentimental" pone de manifiesto el artificio del salto de lo anecdótico a lo universal meditativo.

En "El espía" (183–185) el recuerdo de un paseo nocturno por París y la visión de un vagabundo se elevan de nuevo a una reflexión sobre el contexto mundial que borra la identidad personal y la fragmenta, como el propio poema, construido a manera de puzzle. Lo mismo ocurre con "Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía" (202–206), que representa el balance al final de un día a partir del catarro de su mujer mientras el yo deambula de camino al trabajo; o "El peligro amarillo" (209–211) a partir del paseo con un amigo por el barrio chino de Barcelona.

En ocasiones el detonante del poema es la lectura de una noticia, fechada incluso con toda exactitud, como en "Telas graciosas de colores alegres" (*ABC*, 1.11.1966) (196–198), donde el camino al quiosco a buscar el periódico y la vuelta a casa desencadenan una meditación sobre la familia y la posguerra. En el mismo caso está "Concepción Oconto" (207–208).

Apreciamos por estas muestras que Félix Grande tiende a estructurar sus poemas a partir de la relación entre el fragmento y la totalidad, siendo la anécdota cotidiana el fragmento que pertenece a la totalidad que es el verdadero objeto de meditación. Si lo comparamos con lo que ocurría en Coleridge, en el que el yo se veía como una parte desprendida de un todo (naturaleza, espíritu)

---

<sup>4</sup> Todas las citas de la poesía de Félix Grande se harán a partir de *Biografía* (Grande 2011), señalando entre paréntesis el número de páginas de esa edición.

al que quiere reintegrarse para alcanzar la armonía, comprobamos que en Félix Grande la relación es más problemática; el fragmento (yo, situación personal) se enfrenta a una totalidad degradada (situación mundial, civilización occidental) en la que no acaba de encajar a pesar del intento de darse sentido mutuamente (objetivo de la meditación), hasta el punto de que se puede decir que en Félix Grande se han invertido los términos: el yo anecdótico constituye la esencia, mientras que el mundo alrededor se presenta como un conjunto no armónico de fragmentos en los que hay que ver cómo encaja ese yo y esa particularidad que es el poeta y sus circunstancias; desde luego no lo hace de manera armónica sino conflictiva. De la unión con lo natural de Coleridge pasamos al conflicto entre el hombre y su situación en un mundo poco acogedor.

## 2) Presencia de uno o más interlocutores

Uno de los rasgos que caracterizan principalmente a la poesía conversacional es que la comunicación se dirija a alguien. Comprobamos que los poemas de Coleridge implican casi siempre un interlocutor o varios: "The Eolian Harp", su mujer; "This Lime-Tree Bower my Prison", los amigos a los que no ha podido acompañar a la excursión campestre, en especial Charles Lamb; "Frost at Midnight", el hijo; "To Williams Wordsworth", el amigo. El hecho de que los poemas se presenten como parte de un diálogo, unido a la determinación de una situación concreta, como acabamos de ver, es lo que produce la sensación de cercanía con el lector y de naturalidad, además de dejar claro el hecho de que ese estado de conciencia plena a que se aspira no lo puede alcanzar el "yo" en soledad sino que es producto de un diálogo con un tú o con varios, o dicho de otro modo que la conciencia adquirida es producto del encuentro con la alteridad esencial de toda experiencia. La meditación solitaria resulta estéril. Podemos poner este carácter dialógico en relación no solo con Bajtin sino con Machado, que tanto influirá en Félix Grande.

Muchos poemas de este están dirigidos a la mujer,<sup>5</sup> la hija, los amigos, a veces con varios y repetidos cambios de interlocución. Esta alternancia en los interlocutores (presente también en Coleridge) tiene que ver con la estética del fragmento que acabamos de indicar. Otros textos están dirigidos a personajes célebres que no pertenecen al círculo del autor (Baldwin) o que incluso están muertos (César Vallejo) o que son desconocidos para el autor hasta el momento (Concepción Oconto).

Incluso cuando ocurren excepciones y el poeta intenta abandonar toda conversación, escribe un "Monólogo con grietas" (212), en el que las grietas son las otras voces que están presentes y que rompen el supuesto soliloquio, de manera que la soledad monológica del suicida en realidad está llena de aperturas por donde aparecen otros seres que impiden la consumación del acto y conducen a la esperanza. La estructura misma del texto requiere un receptor desde el

<sup>5</sup> No deja de ser curioso que tanto Coleridge, en una carta en verso (Magnuson 1988: 294), como Félix Grande en "Compañía" (67-71) se dirijan a la esposa o amada como "hermana".

momento en que el poema se presenta como respuesta a "una línea de Eduardo Tijeras,/ línea en cuyo homenaje estoy escribiendo estos versos:/ «...la vida sigue todavía apasionando/ aunque la pasión no es un optimismo»" (215), y está lleno de preguntas retóricas, explicaciones por parte del emisor ("me refiero a los silenciosos"), y sobre todo por la inclusión del nosotros que implica un receptor ("hay que aceptar que somos ante todo investigación"). Que el poema sea respuesta a un texto ajeno que se cita literalmente ocurre también en Coleridge: en el caso del ruiseñor, que hemos visto, y en "Dejection: an Ode", donde los versos de la Balada de "Sir Patrick Spencer" sobre la proximidad de una borrasca sirve para potenciar la atmósfera emocional del poema.

Desde un punto de vista estrictamente lógico, tanto los interlocutores cercanos (amigos, familia) como los lejanos o imposibles (por muertos o desconocidos), están en un mismo nivel de enunciación, ya que desde el momento en que asistimos a un acto de escritura ninguno de ellos puede ser simultáneo a ese acto. Desde esta perspectiva, incluso los interlocutores cercanos son, según palabras del poeta, "como un pretexto para que yo medite" (68); es decir, representan la pura idea de alteridad que da origen a la meditación, como, en el nivel de contenido, la anécdota particular da pie a una reflexión general.

Con todo, el lector intuye que no debe leer de la misma manera un poema dirigido a la mujer o la hija que un poema dirigido a Schubert. En efecto, el hecho de apelar a alguien que sabemos tiene relación directa con el poeta parece hacernos olvidar que estamos ante una comunicación escrita. A lo que hay que añadir la insistencia constante, como en Coleridge, de verbos que indican inmediatez comunicativa: "mira: tengo en las manos un jarro de ternura" (67), leemos en *Las piedras*. Aunque es cierto que en este libro los poemas, desde el punto de vista enunciativo, son todavía convencionales, enunciados desde la escritura, encontramos ya algunos textos, como "El desanimador" (81), que se dirigen simultáneamente a la amada y a la madre, en un acto de petición de perdón. El disfraz de la escritura como oralidad, los saltos comunicativos y la multidireccionalidad de la enunciación serán corrientes en *Blanco spirituals*.

En este libro son determinantes todos los poemas en los que se invoca a la mujer, con su propio nombre: "Paca, viste a la niña con colores alegres" (196), con apelativos cariñosos: "pero escucha muchacha" (182); "paquita por favor llévate de aquí el sillón y la radio" (217); a la madre: "madre tú no entiendes de esto déjanos hablar de política" (218); a la hija: "¿cómo quererte, guadalupe molotof?" (205). Se trata en todos los casos de poemas que nos hacen irrumpir en la intimidad del poeta y que parecen hacernos olvidar por un momento la realidad de que leemos un poema y crearnos la ilusión de que asistimos a una comunicación directa. Se diría que los poemas entran así en una versión doméstica del monólogo dramático de tradición inglesa, en cuyo origen están también Wordsworth y Coleridge, aunque su máximo representante sea Browning. Cabría igualmente aquí la definición de la poesía que da Eliot: el lector escucha a escondidas una comunicación que no le va dirigida (Eliot 1990).

Aparte de los interlocutores familiares, los poemas se dirigen a personas de la cultura: James Baldwin, César Vallejo, Schubert... porque la conversación

supone un sentirse vivo y comunicante en una tradición. En el caso de "Concepción Oconto" (207–208) la interlocutora se da a conocer simultáneamente al autor y al lector, al ser protagonista de una noticia en el periódico. El simulado diálogo con esta india la convierte en representante del tipo de sociedad en que se ha criado, lo que queda claro con la introducción de una *correctio*: "Volvamos a la realidad./ No fuiste líder, no fuiste artista./ Fuiste tan solo una mujer se supone que pobre,/ ignorante, supersticiosa". Simultáneamente el poema acaba dirigiéndose a los lectores: "Volvamos a la realidad: imaginad/ ese consejo de familia", en una suerte de ironía, desde el momento en que la única realidad es la de la imaginación que convierte a la india en un símbolo.

Un paso más allá, los interlocutores llegan a perder sus nombres y se convierten simplemente en tipos, representantes de determinadas posiciones sociales, lo que se conoce generalmente como hablantes virtuales (por contraste con los reales) que el emisor introduce en su enunciación para tener un punto de vista opuesto y así iniciar un diálogo ficticio.<sup>6</sup> Ocurre cuando en "El peligro amarillo", al analizar la situación de la prostitución en Barcelona, el emisor se da cuenta de que está siendo demasiado solemne y da un brusco giro en el tono: "señor embajador señores presidentes señoras señores/ entendámonos yo no traigo un programa de reformas/ por el momento soy únicamente un poeta lírico" (209). La elección de estos encumbrados personajes como hablantes virtuales sirve a los propósitos de dejar bien clara, por contraste, la verdadera función de poeta lírico que se atribuye el hablante. Lo mismo sucede en "El pulpo" (225).

En "Imágenes" encontramos un cambio continuo de interlocutores que no provienen de un lugar encumbrado, pero son igualmente virtuales: "háblenme de sus enfermedades... por ejemplo usted está muy viejo... señora su marido en efecto bebe demasiado... usted señor tiene que reposar" (216). Aquí también se produce un efecto de contraste, ya que el poeta, frente a tanto achaque de vejez escribe: "yo solo tengo 28 años puedo correr puedo nadar". Ante el desfile de enfermos el poeta aparece como alguien cuya función es imaginar y sanar la infelicidad del mundo, para finalmente romper la ilusión creada y confesar que todo no es más que un conjunto de "imágenes" literarias, como reza el título: "pero todo esto es literatura/ continúo solo en mi despacho y la miseria está escondida" (217). La constatación del artificio literario deja al poeta consigo mismo y su incapacidad de llegar al mundo real: solo puede comunicarnos su absoluta soledad.

A veces los locutores virtuales no aparecen como tales, sino como fuentes de enunciación ajena que el poeta incluye en su poema con una finalidad irónica, como en el inicio y final de "Higiene, *monsieur*": "Piso el París del vicio; merodeo/ alienado de indiferencia"; "el fértil y famoso sol de Francia" (146–148), en ambos casos el poeta se hace eco de enunciaciones que ha recogido de otro lugar: la propaganda, los tópicos, etc. En este sentido puede ir también la cantidad de expresiones y voces que aparecen tomadas tal cual de la prensa o de la conversación callejera.

<sup>6</sup> Sobre emisores virtuales puede verse Luján Atienza (2005: 77–78).

En ocasiones el poeta se dirige al lector, y aquí la comunicación sí corresponde a la situación real de escritura y al marco literario en que se desarrolla. Hemos visto que lo hace para invitarlo a imaginar con él, como en “Concepción Oconto”, o llamar la atención sobre algún detalle: “miradlo, ahí está todo mirad bien el diario” (234). Incluso lo introduce como enunciador implícito para autoironizar sobre su propia labor poética: “y no me diga usté que mediante estas líneas se adivina/ mala conciencia... quede claro que nunca le puse un puñal en el pecho/ para que comulgara mis versitos dubitativos... amén de que la atávica coquetería entre autor y lector/ empieza a darnos grima” (224). Se trata en este caso de un guiño baudelairiano de desprecio al lector, sin llegar al insulto e incluso con cierta ternura: “Escribo para vosotros, testarudos, calamitosos seres/ que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo” (197). El desafío al lector tiene el efecto de hacer más auténtica la enunciación al no buscar halagarlo ni atraérselo.

No es raro tampoco en Félix Grande un tipo de enunciación abundante en la época y muy propio de lo meditativo, especialmente presente en *Blanco spirituals*. Se trata de la modalidad de enunciación conocida como “tú autorreflexivo”.<sup>7</sup> A veces se usa como insulto a uno mismo en paralelo con lo que hemos visto con respecto al lector: “ah cochino pedante servil lameculos loador” (225). En algunos casos este tú autorreflexivo sirve para expresar un verdadero desdoblamiento, como en “Adolescencia” (247), donde se enfrentan un yo anterior y el yo presente; pero nos interesa en especial “Puesta de sol” (129) donde la autorreflexividad explica el hecho de estar escribiendo, y focaliza la figura del poeta como tal, en un escenario romántico por excelencia.

### 3) La cotidianidad trascendida

Pero lo más llamativo de la afinidad entre Coleridge y Félix Grande es la sensación de cercanía del mundo representado, lo que podemos llamar cotidianidad trascendida, que en el romántico inglés tiene como marco generalmente un entorno natural y rural, y en Félix Grande se desarrolla en escenarios urbanos. No obstante, en ambos aparece planteado el conflicto campo–ciudad: en Coleridge con nitidez en “This Lime–Tree Bower my Prison” (1863: 242–245), y en Félix Grande en los poemas en que recuerda su infancia y adolescencia rurales, y principalmente en “Pasos en la escalera” (199–201) sobre el éxodo rural a las ciudades de los años 60.

Félix Grande establece, como antecedentes inmediatos en el tratamiento literario de la cotidianidad (que hace descender de Vallejo), a Panero y Rosales, que optaron por esta vía como forma de renovación lírica frente al preciosismo garcilasista, el existencialismo desgarrado o la monotonía de lo social:

De Vallejo han retrotraído –especialmente Rosales– una ternura incisiva (a la que quizá falta el agonismo de Vallejo para herir, a la que no falta su apoyatu-

---

<sup>7</sup> Sobre esta modalidad de enunciación véase Luján Atienza (2005: 255–263).

ra en la emoción para conmovér) y, ante todo, la incorporación de los temas familiares, comenzando por el retrato de los seres queridos. El descubrimiento de la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica, que tan extraordinariamente está resuelto en *Trilce* y aun en algunos poemas de *Los heraldos negros*, incorporación que quedó excluida y aun desdeñada durante la actividad de la primera época de los del 27 y de los primeros años de los poetas de nuestra posguerra, reaparece en Panero y en Rosales. (Grande 1970: 47)

Félix Grande encuentra así una salida a las poéticas imperantes que huían de un yo demasiado personal y autobiográfico y que se expresaban por medio de locutores líricos volcados completamente hacia fuera, o bien encastillados en mundos de perfección formal.

Ya en *Las piedras* hallamos algún poema que podemos poner en paralelo con los ambientes creados por Coleridge, como "Magia" (87) o "Guadarrama" (103), por lo que tienen de contemplación romántica. Pero es en *Música amezazada* donde aparece el primer poema con presencia de la mujer y la hija en su cotidianidad: "Nocturno" (120). La situación es similar a la de "Frost at Midnight" (Coleridge 1863: 245–247): en medio de la noche el poeta medita inquieto mientras mira a los suyos dormir. En el poema de Félix Grande una especie de alucinación (el texto es contemporáneo a la aparición del *Libro de las alucinaciones* de José Hierro) genera un desdoblamiento que hace al hablante sentir como ajeno su entorno habitual, hasta que la conciencia ganada de su cotidianidad le devuelve su identidad, de forma paralela a la exploración que llevan a cabo Coleridge y Wordsworth sobre la identidad en entornos cotidianos trascendidos. Más similar si cabe a "Frost at Midnight" es "Cita en la ciudad vacía" (140), pues en un marco nocturno y nevado el poeta piensa en la "familia fantástica/ que amo y apiado en esta noche/ constelada de enigmática nieve", aunque descubrimos que se trata, no de la familia más cercana, sino de la proximidad familiar de todos los pobres y desdichados, que nuevamente contribuyen a construir su propia identidad: "y, siento al sonreír como si, con la ayuda/ de todos ellos, cerrara una ventana" (141). En "La guarida" (151) tenemos la misma situación: el personaje vuelve a casa, pone música, medita, mira a su hija, pero el poema está curiosamente en tercera persona. Se diría que Félix Grande no se atreve todavía a dar el salto a lo autobiográfico y sigue usando técnicas propias de la poesía anterior, como el enmascaramiento de la primera persona en la tercera.

En *Blanco Spirituals* es donde se da el paso definitivo, y la cotidianidad, con un fuerte componente autobiográfico entra en el poema, lo que dota a este libro de una gran originalidad en su momento. El volumen, además, está dedicado a su mujer. Me detendré solo en algunos poemas.

El poema "Oda fría a una cajetilla de L & M", del que ya he hablado, surge de una anécdota cotidiana sobre un episodio de infidelidad y el regalo por parte de la mujer de una cara cajetilla de tabaco. Cuando el poeta busca una justificación a su acción inicia una disquisición sobre el estilo que se requiere para expresar el difícil encaje entre los hechos cotidianos y el contexto mundial, que amenaza con borrar a aquellos: "ahora me veo comprometido a buscar otro estilo/ con una problemática algo más adecuada a esa veloz urdimbre/ que componen

la onu y el entierro de los dioses". Tal conflicto vuelve a aparecer cuando el poeta escribe: "pero qué ordinariez/ hablar del tálamo ante universitarios y pianistas", donde queda clara la ironía, pues "tálamo" no es precisamente palabra para describir la cotidianidad del matrimonio. Se trata de un término prestado de otra esfera discursiva para dejar claro cómo la "alta cultura" considera una ordinariez introducir la cotidianidad en el arte. Esta, pues, se convierte en un concepto conflictivo, tanto por su contenido (se enfrenta a los grandes problemas mundiales) como por su forma (se opone y molesta a las formas de la alta cultura).

En "Te adoro, María Borgia, te adoro" (192) el marco de la meditación es una sobremesa, pero llama la atención el hecho de que varios de los familiares del poeta duerman. En realidad, ese sueño cotidiano supone la situación enunciativa que el poeta necesita para su meditación, con gente que esté junto a él y que considere cercana, pero que no le conteste. Así el sueño de los demás deja al poeta como un vigilante. Volvemos a encontrar la situación de "Frost at Midnight", pero fuera del entorno nocturno.

La cotidianidad, por tanto, se convierte en el espacio en que el poeta debe encontrar o construir su identidad junto a los otros en medio de un contexto exterior que se le presenta como un conjunto de fragmentos. Por una parte, la existencia misma debe representarse como imagen, ser pensada por la literatura, ser meditada para entrar en la conciencia: "ya no puedo asistir a la imagen de mi existencia" (189). Por otra parte, la convivencia cotidiana con los otros debe superar el carácter fragmentario que le transfiere el resquebrajamiento del mundo externo, lo que supone generar un lenguaje nuevo que exprese el conflicto en lugar de "redondearlo":

...  
recobremos el cabo del ovillo se trataba de mis pedazos  
se trataba de los pedazos de tantos que conozco  
y se trataba de que hay muchos que andamos a pedazos  
y los pedazos tienen aristas es sabido y en consecuencia  
nos entregamos por pedazos y nos herimos con los bordes.  
(Grande 2011: 181)

...  
el humo me rodea choco me resquebrajo  
es como ver el mundo dividido en pedazos desiguales  
y pretender reunirlo según la forma esférica  
que la leyenda le atribuye con lenguaje sospechosamente redondo.  
(Grande 2011: 189)

#### 4) El ejercicio de la escritura

Según hemos ido viendo, la poesía conversacional pretende dar la sensación de inmediatez enunciativa al mostrarse como una conversación en presencia, borrando su carácter de escritura. Sin embargo, esto no deja de ser una ilusión: el lector es consciente de estar leyendo y por mucho que "suspenda

voluntariamente la incredulidad”, como quería Coleridge, sin embargo no puede suspender la conciencia de que está leyendo.

Por otra parte, la alteridad consustancial a la experiencia humana se pone más de manifiesto en la escritura que en el intercambio oral. En la conversación ordinaria, no tenemos que inventar ninguna alteridad, tenemos al “otro” de carne y hueso delante de nosotros, mientras que en la escritura nos vemos obligados a construir al otro al tiempo que nos construimos a nosotros mismos. La escritura es necesariamente un lugar de alteridad como bien ha visto Jorge Semprún:

La escritura, si pretende ser más que un juego, o una apuesta, no es más que un largo, interminable trabajo de ascesis, una manera de desprenderse de uno mismo haciéndose cargo de uno mismo: convirtiéndose en uno mismo porque uno se habrá reconocido, puesto de manifiesto al otro que se es siempre. (Semprún 1994: 304)

La aceptación de la enunciación poética como proceso de escritura es, pues, un gesto de honestidad y de sinceridad consigo mismo y con el lector. En el caso de Félix Grande puede ser una respuesta, además, a los excesos declamatorios del momento y a una carencia esencial de la poesía social, que pretendía ser cercana, inmediata, dicha en presencia, pero esto no era más que una ilusión, cuando no una impostura.

Por eso Félix Grande no tiene ningún reparo, es más aprovecha cualquier oportunidad, para recordar al lector que está recibiendo un discurso escrito. A pesar de lo inmediato que nos pueda parecer “Oda fría a una cajetilla de L&M”, que se presenta como un fluido de conciencia, sin embargo el autor nos dice en determinado momento: “mas en lugar de esa clásica escena heme aquí fumando/ apurando los últimos cigarrillos aromáticos/ de ese paquete fuera de nuestras posibilidades/ y escribiendo estas palabras melancólicas entre el humo suave” (182). Esta afirmación se sitúa en un contexto en que trata de romper con un tipo edulcorado de poesía; por eso el autor elige dejar claro que está escribiendo y que son “palabras melancólicas”, no poesía, lo que sale de su pluma, para aumentar la sensación de sinceridad. Un poco más adelante dirá “no consideres que estas líneas auscultan mi arrepentimiento”. Resulta así que la puesta de manifiesto de la escritura se usa de manera polémica para dar una nueva imagen del poeta, más auténtica, menos encasillada y previsible: “en efecto me temo que empiezo a ser una especie de yeti lírico/ el abominable hombre del poema libre verbigracia” (182). Esto va unido a una continua pugna por desmitificar la figura del poeta, en algún caso dirigiéndose al lector directamente: “están ustedes algo equivocados respecto a los poetas” (203). La condición de poeta como un ser humilde y sin importancia se establece, por contraste, en “El peligro amarillo”: “señor embajador señores presidentes señoras señores/ entendámonos yo no traigo un programa de reformas/ por el momento soy únicamente un poeta lírico” (209), declaración que podemos tomar en su sentido fuerte de temporalidad: ahora en el momento en que escribo soy solo un poeta lírico y no un revolucionario social como pretendía otro tipo de poesía.

Lo mismo ocurre en "Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía": "busquen ustedes juventud incontaminada en estas líneas" (204), y al final: "y me he venido al cuarto a escribir unos versos/ algo que mencione este día tan substancial y contingente". Todo el recuerdo anterior que constituye el poema, la crónica de un día, convergen en el momento de la escritura, en el que el día pueda tomar forma, se "mencione".

Igualmente en "Imágenes" se contraponen la realidad a la poesía, que no es capaz de contenerla, y la escritura aparece de manera milimétrica, reducida a sus rasgos físicos: "pero todo esto es literatura/ continuo solo en mi despacho y la miseria está escondida.../ llamaría vergonzosa a esta desproporción a esta tristeza/ un despacho una parker que roza la fibra del papel/ y un hombre solamente sin cáncer ni leucemia" (217); vemos cómo en este caso Félix Grande insiste en la condición solitaria y hasta ensimismada de la escritura reducida a unos trazos físicos, y ausente del dolor que quiere cantar.

La misma contraposición entre la realidad destructiva que asedia al poeta y su labor como escritor encontramos en "Sonata para duda y sordina", con ejemplos como los de Sartre, Robbe-Grillet o Bertrand Russell: "¿pero y mi propia indignación? heme junto a una mesa/ escribiendo un blanco spirituals y fumando tabaco emboquillado" (222). Volvemos a la situación de "Oda fría", pero aquí el poeta es más preciso aún, no está escribiendo palabras ni siquiera poesía sino un "blanco spirituals", con una mención especular.

Así, pues, la insistencia en hacer explícito el acto de escritura sirve para contraponer la labor del poeta a la inabarcable tensión de la realidad. La escritura no es ni combate ni es cobijo, es simplemente afirmación de una incapacidad, confesión de una impotencia; de ahí la autoironía. Con razón Manuel Rico habla de que

Félix Grande hace confluír su *apuesta de lenguaje* con ese estado de conciencia angustiado, perplejo, lúcido y rebelde a la vez. Y lo hace desde un yo lírico desdoblado: de una parte, el poeta; de otro, las víctimas de la Historia –entre las que el propio poeta se incluye. A través de ambos personajes intentará aprehender esa realidad compleja que, por su inabarcabilidad, no podrá ser trascendida mediante la palabra, sino de modo fragmentario, caótico a veces, turbulento. (Rico 1998: 29–30)

Esto le lleva a concluir que el giro metapoético (o metalógico) que acabamos de ver le obliga a apartarse de la figura del poeta y artista romántico:

Félix Grande desmitifica la aureola que envuelve al artista, derriba las fronteras que el romanticismo estableció entre este y el hombre normal, rompe con el lugar común del malditismo, de la condición marginal, de *elegido*, que este se ha arrogado desde entonces. (Rico 1998: 58)

Aunque sabemos que Félix Grande entronca con otro tipo de romanticismo en que el artista es un investigador de lo absoluto, pero a partir de lo cotidiano. Es el de Coleridge, que también, cuando cree que se ha elevado en exceso,

retrocede en un gesto casi irónico por muda indicación de su amada: “Pero tu mirada, más seria, me lanza un suave reproche, oh mujer amada, y no rechazas tales pensamientos oscuros e impíos sacrílegos” (“The Eolian Harp”, 1863: 237).

El hecho de que el poeta sea consciente de su discurso como escritura deja algunas marcas en el poema, entre ellas por ejemplo la ausencia de puntuación (habitual en *Blanco spirituals*) o determinadas opciones gráficas, que solo tienen sentido para alguien que ve escrito el texto y que se borran en un recitado oral. En esta línea podemos destacar la desaparición de las mayúsculas, no solo como consecuencia de la desaparición de la puntuación sino también en los nombres propios: “manuel herrero” (209); “manolo dijo ea ya has visto el barrio chino de barcelona” (211); “j. p. sartre” (222); el uso del signo & (¿cómo se lee en español?): “escudriñando en sus posibilidades & el estado de la mercancía” (211); “& se filtre & se cribe” (223). Igualmente es inapreciable en un recitado oral la reproducción de la ortografía de los campesinos en la ciudad: “No tienes razón/ en eso que me dizes llo paso los Domingos/ en la Pensión escribiendote cartas” (200). En definitiva, hay numerosos juegos gráficos solo captables en la lectura del texto: “que el vocablo destiNO”, “mentar la GRANdeza del hespiritumano”, “la zibilycaión ocziDental”, “lo + xagrado”; “resulta que la palabra horden” (190–191); “la grandeza del hespiritumano la leyenda grandioxa” (226).

Un análisis más profundo nos debería llevar a preguntarnos por qué dentro del mismo libro unos poemas hacen uso de estos procedimientos y otros no. En cualquier caso, cuando el poeta echa mano de ellos no lo hace solo por el deseo de ruptura o un acto de provocación, o por alcanzar más realismo, ni como un guiño cómplice al lector sino como una marca de que el poema es ilegible en un recitado, de manera que queda inutilizado para ser dicho en voz alta y que garantiza que su sentido último está en ser leído y no dicho. Mientras que la poesía al modo tradicional es una partitura (con su puntuación y su ortografía convencional) para que el lector la interprete de manera rítmica siguiendo las indicaciones del compositor, la poesía que propone Félix Grande es puramente escritura, la eliminación de indicación de ejecución la limita solo al ámbito leído, creándose así la paradoja de que el discurso pretende ser conversacional.

## 5) Medios expresivos

Hemos visto los diversos mecanismos enunciativos y temáticos que están funcionando en esta poesía para hacerla conversacional. Toca ahora acercarse a los procedimientos formales que afloran a la superficie textual y que resultan quizá los más rupturistas y los que llaman principalmente la atención en una primera lectura.

Lo primero que nos sorprende en el nivel textual es la discontinuidad, el carácter fragmentario y de collage que tiene el texto. El collage había sido usado como técnica compositiva por la poesía de vanguardia, pero después abandonado por el neoclasicismo garcilasista y la poesía reivindicativa. La impresión que produce en el lector el salto continuo entre lo cercano y los grandes problemas del mundo que hemos visto es el de un fluido de conciencia, o un monólogo

próximo a la escritura automática de los surrealistas, pero más controlado. Todo ello lo tenemos que poner en relación con la dialéctica que hemos visto entre el fragmento y el todo, y esa relación conflictiva del individuo con el mundo que le rodea, además de apuntar a la idea wordsworthiana recogida al principio de la poesía como expresión del encadenamiento de ideas en una mente sometida a un estímulo emocional.

En palabras de Manuel Rico:

En consonancia con esa pretensión, el poeta pone en juego una maquinaria estética de notoria eficacia literaria y con una gran carga emocional: así, el libro se constituye, en su conjunto, en un *amplio mosaico* donde la tensión se entrelaza con el lenguaje conversacional, donde los datos de la actualidad se contraponen y complementan a los de la memoria, donde la vida cotidiana del narrador/poeta se ve invadida por los hechos sociales, culturales y políticos. En definitiva, *Blanco Spirituals* es un *collage* lleno de puertas y de pasadizos que, a la vez que conducen a realidades y escenarios distintos –contrapuestos a veces–, nos arrastran hacia la soledad cósmica del poeta/hombre frente al universo, a la terrible constatación de una única certeza: la muerte. (Rico 1998: 30)

Muchas veces lo que tenemos, más que una ruptura, es el afloramiento en el discurso del poeta de otros discursos u otras voces que van ocupando el primer plano. Es como si el texto fuera una especie de jungla de palabras en que varias voces pugnan por hacerse oír.

Domina especialmente la aparición de expresiones coloquiales, incluso en los títulos: “Higiene, *monsieur*” (146), “Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía” (202). Los poemas están llenos de coloquialismos y hasta exabruptos y vulgarismos: “parece que la estoy viendo” (p. 36); “ocurre que los beatles se cachondean del muy severo scotland yard” (190); “y etcétera etcétera ¡mierda!” (203); “¿y tú, renacuajo, qué vas a ser de mayor” (205); “los poderosos/ chupaban sangre de los débiles” (156); “y patatín y patatán” (210); “somos modernos somos ok si ok nicole” (183); “qué me dices pero que qué me dices” (183). A veces con una clara intención contrastante: “¡mierda! Repitió la lira con su indómito cantar” (211). Abunda el uso de interjecciones y onomatopeyas: “ah caramba” “vive dios”, “él, ah cómo lo amo”, “puaf”.

En el ámbito de la intertextualidad, vemos que los fragmentos insertos en los poemas provienen no de la gran cultura sino de canciones pop y del discurso de la publicidad, incluso con alargamientos vocálicos que reproducen la forma misma del texto de origen: “óooh Carol”; “Nos quedamos sóolos como tantas nóoches...” (194); “Sintonizan ustedes la hora del oyente” (193); “usted puede viajar en la iberia/ con garantías emocionantes consulte programa de mano” (184). Todo esto forma un pastiche de voces en que el texto es simplemente una superficie en la que se van haciendo presente los ruidos del entorno. Encontramos, pues, nuevamente la dialéctica entre el fragmento y el todo. En el nivel lingüístico inmediato, la superficie textual, el lenguaje poético, que tradicionalmente aspiraba a la totalidad y la coherencia unitaria, se demuestra construido de fragmentos de voces tomadas de aquí y allá, poniendo en claro que no existe

totalidad si no es a base de ruptura, o en otras palabras que la totalidad es una ilusión o, en el mejor de los casos, una fuerza que pugna por ordenar piezas de una realidad en conflicto y saturada de mensajes.

Quiero llamar también la atención sobre un fenómeno formal que muchas veces pasa desapercibido y es el uso de encabalgamientos sirremáticos arriesgados, por ejemplo de preposición más régimen, con el fin de reflejar las vacilaciones e interrupciones del lenguaje coloquial o de garantizar la continuidad sintáctica a pesar del verso: "*algunos negros, inflamados de/ la horrible historia del Mississippi*"; "*Blancos meditativos, ingresando,/ amargura sobre amargura,/ en el cinismo, esa / sublimación para los faltos de recursos*" (175–176); "no es amistad tan solo, es impaciencia, es/ como apartar las piedras de alguna galería derrumbada" (188).

Esto nos lleva a una última reflexión, el problema de la distinción entre verso y prosa en *Blanco Spirituals*. En poemas como "El espía" o "Boceto para una placenta", de donde está tomado el último ejemplo, las líneas poéticas ocupan prácticamente toda la anchura de la página y la andadura de la sintaxis es más prosística que poética, coloquial, en definitiva. El siguiente libro que publicó Félix Grande, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, es justamente prosa, y, sin embargo, resulta mucho más lírico que *Blanco spirituals*. ¿Por qué entonces los poemas de este libro aparecen en forma de verso?

Creo que el uso del verso debe tener el mismo sentido que el collage y que los signos que nos indican que estamos en la escritura. En primer lugar, alguien que escuche los poemas no apreciará el verso, porque aparte de no estar medido la andadura coloquial impedirá cualquier tipo de apreciación rítmica al uso. Pero además tampoco podemos apreciar, ni siquiera en la lectura con el texto, la pausa versal, porque aunque está marcada con un blanco al final de la línea, sin embargo, tropezamos con infinidad de pausas no marcadas a lo largo del texto con la irrupción de discursos ajenos y cambio repentino de tema, lo que hace que el texto tenga tantas unidades rítmicas como voces y temas van apareciendo.

Para concluir, quiero dejar clara la idea de que la poesía de Félix Grande se inserta en una tradición de poesía conversacional de carácter meditativo, cuyas raíces últimas podemos rastrear en el primer Romanticismo inglés, con el que comparte abundantes rasgos, en un contexto de crisis del lenguaje poético. No he pretendido hacer un estudio de influencias sino de confluencia de tradiciones poéticas y discursivas, en las que el poeta, como el arpa eólica, "quisiera ser melódico, soy atonal, contemporáneo, duerme" (205).

## OBRAS CITADAS

- Boscán, Juan (1991): *Obras*. Barcelona, PPU.
- Burwick, Frederick (2008): "Coleridge's Conversation Poems: Thinking the Thinker", *Romanticism*, vol. 14, n.º 2, pp. 168–182.
- Coleridge, Samuel Taylor (1863): *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Derwent y Sara Coleridge. Londres, Edward Moxon & Co.

- Eliot, T. S. (1990): "The Three Voices of Poetry". En: *On Poetry and Poets*. Londres, Faber & Faber, pp. 89–102.
- Fernández Retamar, Roberto (1975): "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". En: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana, Cuadernos Casa de las Américas, pp. 111–126.
- Grande, Félix (1970): *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus.
- (2011). *Biografía (1958–2010)*. Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco Libros.
- Magnuson, Paul (1988): *Coleridge and Wordsworth. A Lyrical Dialogue*. Princeton, Princeton University Press.
- Rico, Manuel (1998): "Introducción". En Félix Grande: *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas*. Madrid, Cátedra, pp. 11–97.
- Semprún, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. París, Gallimard.
- Tusón Valls, Amparo (2008): *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel. 3ª ed.
- Wordsworth, W. (2008): *Prose Works of William Wordsworth: Volume 1*. Ed. de J. B. Owen y Jane W. Smyser. Penrith, Humanities–Ebooks, LLP. (Edición electrónica)



LA CIUDAD DE LA MEMORIA.  
EN TORNO A PRAGA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN<sup>1</sup>THE CITY OF MEMORY.  
AROUND MANUEL VÁZQUEZ MONTALBAN'S PRAGAMARTA BEATRIZ FERRARI  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
martabeatrizferrari@gmail.com

RESUMEN: En el presente artículo se propone un abordaje del libro de poemas *Praga* (1982) del escritor español Manuel Vázquez Montalbán, a partir de las reflexiones que desde el campo historiográfico francés (Pierre Nora) y norteamericano (Dominick LaCapra) se han venido desarrollando en torno a las nociones de "memoria histórica" y "sitios de memoria". Se intenta demostrar cómo la evocación poética trasciende el episodio histórico concreto (la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968 tras la denominada "Primavera de Praga"), de modo tal que la ciudad de la que se habla y la historia que se refiere no tienen un significado unívoco, es Praga y a la vez es Barcelona, es el judío perseguido por los nazis y es el sujeto hablante con su pertenencia marginal a su entorno catalán por su carácter de mestizo cultural, es la historia de Europa y la de España.

PALABRAS CLAVE: memoria; historia; poesía; compromiso; Manuel Vázquez Montalbán

ABSTRACT: In this article we intend an approach to *Prague* (1982), the book of poems of the spanish writer Manuel Vazquez Montalban; for doing this we'll take into account the works of Pierre Nora and Dominick LaCapra, specifically the notions of "historical memory" and "memory sites". The paper tries to show how the poetic evocation transcends the specific historical event (the soviet invasion of Czechoslovakia in 1968 after the so-called "Prague Spring"), so that the city and the history the book refers don't have an univocal meaning, it is Prague and

---

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto "Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación): la poesía como documento histórico", a cargo del investigador principal Juan José Lanz Rivera de la Universidad del País Vasco. Número de código: FFI 2013-43891-P.

yet is Barcelona, is the Jewish persecuted by the Nazis and is the speaking subject with his hybrid cultural character, is the history of Europe and that of Spain.

KEYWORDS: Memory; History; Poetry; Commitment; Manuel Vázquez Montalbán



La literatura es solo lenguaje, pero el lenguaje está cargado de tiempo, de tiempo significativo, y a esa fatalidad de transmitir el tiempo significativo no puede escapar ningún escritor.

Manuel Vázquez Montalbán

Cuando José María Castellet publica su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Manuel Vázquez Montalbán ya era el autor de tres libros poéticos, *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969) y *Manifiesto subnormal* (1970). De hecho, la primera vez que su nombre aparece en una antología de poesía es en el año 1967, en la *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo. Entre los autores allí seleccionados figuraban José María Álvarez, Agustín Delgado, Pere Gimferrer y José Miguel Ullán. Un año más tarde, José Batlló reúne bajo el título *Antología de la nueva poesía española* a los nombres más representativos de la llamada "generación del 50" –Carlos Barral, Francisco Brines, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez– a los que suma algunos de los nuevos nombres que ya habían aparecido en la selección de Martín Pardo, como Pere Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán. En 1969, el poeta Leopoldo de Luis publica la *Antología de la Poesía social* en la que aparecen los "sociales" propiamente dichos –Gabriel Celaya, José Hierro– juntamente con Vázquez Montalbán. La inclusión de miembros de uno y otro grupo en estas tempranas antologías –auténticos anticipos de *Nueve novísimos*– habla claramente de la pacífica convivencia de la voz de nuestro poeta junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. El carácter rupturista que Castellet y sus seguidores le atribuyeran al "grupo novísimo" queda, sin dudas, relativizado.

Pero será precisamente la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, la que bautice con un nuevo nombre a este grupo poético. En ella, Vázquez Montalbán figurará entre los "seniors" junto con José María Álvarez y Antonio Martínez Sarrión. El escritor catalán participa con diez poemas, cinco de ellos pertenecientes a su libro *Una educación sentimental* (1967), tres al *Manifiesto subnormal* (1970), y dos poemas –"Yvonne de Carlo" y "Arte poética"– compuestos *ad hoc* para la antología, y recogidos luego en esa suerte de apéndice de su primer libro, *Liquidación de restos de serie* (1971).

En reiteradas ocasiones, Vázquez Montalbán ha asegurado que la principal diferencia respecto de los restantes antologados residía en sus orígenes

sociales, unos orígenes que habían marcado su talante y sobre todo una manera de apropiarse del patrimonio cultural, y repetía: “Yo soy un mestizo cultural real y casi todos los demás *novísimos han adoptado un mestizaje mitómano y lúdico*” (Rico 1997: 21). Sin embargo, según creemos, la mayor y más significativa disidencia que ostenta la poesía de Manuel Vázquez Montalbán respecto de sus compañeros de antología la encontramos en la autopoética que compone el autor al finalizar la primera edición de *Memoria y deseo*, en la que leemos: “Durante esa estancia carcelaria –1962 y 1963– escribí *Una educación sentimental y Movimientos sin éxito*” (Vázquez Montalbán 1986: 277). Efectivamente, su temprana afiliación al PSUC y el consiguiente activismo político –en particular sus publicaciones en periódicos del partido– derivó en que un consejo de guerra lo condenara en 1962 a tres años de prisión que luego se redujeron a 18 meses efectivos. A partir de un contexto de producción semejante, nada de lo que hará el autor responderá de modo ortodoxo a los presupuestos estéticos que plantea Castellet en su prólogo.

Efectivamente la opción poética del escritor catalán constituye una excepción dentro del culturalismo neomodernista o neobarroco del 68, y así lo reconoce uno de sus críticos más destacados, Manuel Rico, cuando afirma: “Una excepción que no renunciaba a las poéticas inmediatamente anteriores, especialmente a la poesía social y a la poética del 50” (2005: 148). Y es que el lugar que ocupa su escritura es un lugar fronterizo, deudor tanto de las vanguardias como de los poetas sociales; algo que podemos comprobar ya en su poemario inicial, con la clara referencia al contexto histórico–biográfico del autor. Elección que desmiente de plano la tan defendida autonomía del lenguaje poético, su negación del carácter referencial y su tautológica y narcisista orientación metapoética. El propio Castellet afirma que la poesía de Vázquez Montalbán es “originariamente, autobiográfica”, aunque aclara que, como bien señala Philippe Lejeune “el pacto autobiográfico que se establece entre el autor y la obra (es decir con el lector que rehace la obra) excluye al autor, negándole toda consistencia que no sea literaria” (1986: 15).

En este contexto, no resultaría osado realizar una lectura de su escritura poética a la luz de la llamada “autoficción”, noción que nos permite restituir el vínculo obra–autor, apoyándonos en marcas del texto –aparición explícita del nombre de autor, alusiones autobiográficas verificables, remisiones directas a la historia empírica y a las circunstancias de producción real de la escritura– que nos reenvían al contexto autoral. Como se sabe, la ficcionalidad del género lírico es una aserción que se sanciona pragmáticamente, pero como bien recuerda Lázaro Carreter, decir que “la poesía, la literatura es ficcional” no implica decir “que sea una mentira”, algo que reitera Barbara Herrstein Smith cuando afirma que en poesía “hay ficción pero no hay engaño” (Lázaro Carreter 1990: 35–38). En este sentido, acordamos con Túa Blesa para quien la calificación de un texto como referencial o como ficcional (también como histórico o como autobiográfico) depende del efecto de lectura. Túa Blesa considera que el error de las teorías de la ficcionalidad es llevar al extremo la imposibilidad de trasvase o intersección entre esas dos series textuales, la referencial y la ficcional, y describe estos movimientos pendulares del poema como una efectiva “salida del texto al universo

del archivo”, lo que produce en nuestra lectura “un continuo deslizamiento por una banda de Moebius”, en la que los textos están en una continua circulación (2000: 44).

Pero en ese texto autopoético titulado “Postdata del autor” se nos brindan asimismo ciertas “claves de situación” (Vázquez Montalbán 1986: 277) que no hacen otra cosa que insertar a los poemarios allí reunidos en su exacto contexto de producción. Así nos enteramos, por ejemplo, de la peripecia editorial que posibilitó la efectiva aparición de *Una educación sentimental*: parte del dinero conseguido por Pere Gimferrer con motivo de recibir el Premio Nacional de Literatura por *Arde el mar* fue destinado a la edición del primer poemario de nuestro autor.

Si bien el encierro carcelario aparece mencionado casi al pasar, sin énfasis, como un dato más de su biografía, en esta breve nota se alude a él en tres ocasiones; es el sitio donde el autor encuentra su inicial “forma poética” satisfactoria y donde depura sus propios materiales poéticos en diálogo con el también escritor, editor y político Salvador Clotas, “compañero y crítico carcelario” (Vázquez Montalbán 1986: 279). Pareciera que este dato que no surge de la lectura de los poemas –porque en estos poemarios no hay alusiones directas al entorno carcelario–, es, sin embargo, para su autor suficientemente relevante como para transformarse en “clave” interpretativa para los “brujos” de algunas de las tres iglesias –los textos escolares, los diccionarios enciclopédicos y los Departamentos de Hispánicas de las universidades extranjeras–, instancias que, a juicio de Vázquez Montalbán, convalidan la posteridad literaria de un escritor español.

Me detengo en estas disidencias que plantea la escritura de nuestro autor respecto del contexto generacional porque el texto al que me referiré a continuación, *Praga*, si bien fue publicado en 1982, comenzó a escribirse en 1973, fecha muy próxima a la aparición de la antología castelletiana, y muchos de sus poemas son estrictamente contemporáneos de los que integran las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* así como de los que componen *A la sombra de las muchachas sin flor*, ambos aparecidos en el mismo año 1973.

#### 1. PRAGA: LUGAR DE MEMORIA

no hay lenguaje sin metáfora  
muerte es metáfora de la nada  
no es la vida es la rosa  
no es la Historia es el tanque  
ni siquiera Praga es Praga

Manuel Vázquez Montalbán

“No puede ser./ Esta ciudad es de mentira” (1999: 5) rezan los dos primeros versos del poema de Mario Benedetti que Vázquez Montalbán elige como epígrafe para su poemario *Praga*, escrito entre 1973 y 1982.<sup>2</sup> Este poema proe-

---

<sup>2</sup> La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la edición de *Praga* (1999).

mial funciona a modo de pórtico confesional y brinda desde el umbral mismo del libro una clave de lectura de lo que viene a continuación. Dividido en siete secciones, el poemario sitúa la enunciación en un “aquí” que nos habla de un “sitio de memoria” real o imaginado en torno al cual girará todo el universo referencial del texto. La técnica de composición apela al juego de las asociaciones, a la elipsis y a las reiteraciones exhibiendo una estructura sumatoria de modo tal que los breves poemas que dan inicio a cada sección del libro serán retomados a modo de síntesis para conformar el poema final dotando al libro de un carácter circular, recursivo, que repite lo dicho a la vez que añade lo no dicho alertando al lector acerca de esa leve diferencia semiótica que se produce entre un texto y otro. Desconcierto y perplejidad a nivel lingüístico que replica idénticos sentimientos a nivel conceptual.

Como el mismo autor nos indica en una nota inicial, en el libro se citan versos del escritor mallorquín Bartomeu Rosselló Pòrcel: “El autor agradece los versos involuntariamente prestados por B. Rosselló Porcel sin cuya utilización dos poemas de este libro hubieran sido imposibles” (5). Tal es el caso del tercer poema de *Praga*, el que comienza con los versos: “Oh ciudad del terror/ entre las avenidas lívidos/ árboles del otoño” (11), que reescriben los del poema “Ronda con fantasmas” de Rosselló Pòrcel: “Oh ciudad de los terrores! Entre las avenidas/ estériles –árboles lívidos del otoño!– viviré/ la hora impura de las ávidas angustias mudas”.<sup>3</sup> Cabe señalar que estos mismos versos reaparecerán en el cuarto poema de la segunda sección del libro.

Si bien desde el texto inicial este sitio de memoria –Praga– aparece claramente connotado por lo bélico –guerra, muerte, devastación, miedo, silencio, cieno, bota, fosa común, muro, descargas, tanques, hordas caquis y cadáveres– (9), será en este poema de factura intertextual donde emerja de modo más claro la alusión lateral a un episodio central de la historia europea del siglo xx, la invasión de Praga por parte de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia (Alemania oriental, Polonia, Hungría y Bulgaria) que pondría fin a la etapa de apertura política y liberalización reformista que propiciaba un “socialismo con rostro humano” y que se conoció como la Primavera de Praga, proceso que duraría del 5 de enero al 20 de agosto de 1968 cuando 200.000 soldados y 2.300 tanques invadieron Checoslovaquia.<sup>4</sup> Así lo leemos en el texto: “los in-

<sup>3</sup> Transcribo a continuación el poema completo de Rosselló, poeta muerto de tuberculosis a los 24 años, en plena Guerra Civil. “El solo deseo me vuelve al tiempo ingenuo/ de antes de este silencio y de este sueño./ Las hijas del silencio presente y vigilante/ me llevan siempre a la perversa lejanía./ saben mi espanto, mi instante de espanto,/ de aislamiento, melancolía y agonía./ Oh ciudad de los terrores! Entre las avenidas/ estériles –árboles lívidos del otoño!– viviré/ la hora impura de las ásperas angustias mudas./ con el miedo de morir solo en la calle./ Terror entre las salas vacías, cuando veo la cama/ con el muerto, vivo entre las sábanas, y serenatas/ en la plaza, y ruido de cuchillos, afuera,/ más terrible para tantas cosas adivinadas/ durante la fuga, por oscuridades, donde llora/ el esqueleto mordido por los perros de la noche” (148). Cabe agregar que este poema fue musicalizado por Maria del Mar Bonet.

<sup>4</sup> La sucesión de los variados ritmos musicales que se evocan –“fox fox trot bolero bugui mambo”– bien pueden sugerir la liberalización de los medios de comunicación, radio y televisión que podían emitir músicas de distintas latitudes permitiendo, como lo señala el mismo autor en *Crónica sentimental de España*, que la sentimentalidad colectiva se identifique con una serie de signos

vasores/ fusilaban archivos/ borrachos de memoria bárbaros/ hartos de carne humillada y ofendida". Vázquez Montalbán sintetiza en dos conceptos –el miedo y el silencio– las potencialidades derrotadas de "las ideas" y "las palabras" respectivamente: "El miedo era una presencia/ el silencio su mortaja/ las palabras escondidas en las cosas/ las ideas en los ojos/ contemplaban/ la división entre el que muere y el que mata" (11).

La evocación poética trasciende el episodio histórico concreto (pensemos que la escritura del libro arranca en 1973 cuando los hechos recientes y las imágenes a ellos vinculadas estaban grabadas a fuego en la memoria colectiva), alude también a la previa invasión nazi, y en términos simbólicos a la barbarie ejercida contra cualquier pueblo oprimido.<sup>5</sup> El intento de borramiento de la memoria colectiva es el *leit motiv* del libro –la negación del legado histórico implícita en "las almas de antepasados olvidables"–, una operación asociada al miedo y al silencio impuestos por los invasores a la población civil –las "pequeñas gentes"– y derivados de la dostoievskiana humillación y ofensa a la que han sido sometidos –"humilladas mujeres ofendidos hombres" (11). Todo el poderío de la amenaza cristaliza en el símbolo del "tanque", reiterado una y otra vez a lo largo del libro; imagen de fuerte significado icónico como lo demuestran las numerosas imágenes –fotografías y documentales– de la época.

Sin embargo, la amenaza del olvido avanza hacia las memorias particulares en un intento de borramiento de las identidades individuales como se expresa en un contundente *ubi sunt*: "qué se hizo/ del país de la infancia y del exilio/ de una adolescencia sensible?" (32). En ese contexto, emerge el sujeto, un yo que se autodefine por sus fragilidades, por su extrema vulnerabilidad: "así se templó mi acero/ mi talón el de Aquiles la espalda de Sigfrido" (12), y que de allí en más apela a un vosotros identificado con "mis feroces camaradas" (13). Pero la pertenencia del yo a ese colectivo no está desprovista de distanciamiento crítico –"he respetado vuestros cuentos [...] mas no os fiéis de mi entusiasmo" (14)–, ni escindida de una visión radicalmente dialéctica de la historia.<sup>6</sup> Vázquez Montalbán, como bien señala Manuel Rico, reflexionó mucho sobre la caída de los imaginarios emancipadores que construyó la izquierda europea haciendo de Praga "el símbolo de las contradicciones del marxismo occidental de finales de los años sesenta" (2005: 42). En una entrevista que le realizara José Colmeiro, el autor vuelve sobre el tema y se expresa con enorme claridad al hablar de la "sensación de estafa histórica" y de "impotencia" en quienes como él tenían treinta años en torno a 1968 (2007: 289). Pero en los intersticios de este lugar

---

de exteriorización, entre ellos, las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional.

<sup>5</sup> Vázquez Montalbán afirma respecto del libro: "Espero que se haga una lectura menos bloquista de *Praga*, menos condicionada por la política de bloques. Praga es Praga, pero también Barcelona, o cualquier otra ciudad a la vez exterior e interior, capaz de generar una morbosa relación erótica entre el amo y el esclavo, entre memoria y deseo (Izquierdo 1997: 73).

<sup>6</sup> Con total acierto, Manuel Rico hablará de "la dialéctica dolorosa encarnada en la compasión/ identificación con los dominados y en la perplejidad/ decepción ante unos dominadores que traicionan el reino del deseo" (2001: 171).

de memoria, a modo de sugestivos vasos comunicantes, aparece la referencia veladamente emblemática a otra ciudad, la ciudad de su memoria, Barcelona: “ahogada turba/ en urgidas *ramblas* de terror” (13) (el destacado es mío). No en vano se repite la imagen del laberinto como modo de complejizar el espacio y desafiar al sujeto a afincarse en una imposible identidad estable.

Ya en la segunda sección el yo se apodera de la enunciación y hablará de su “condición de rana/ judía/ en una charca/ de fondos construidos” (19), la de quien ha nacido en una “ciudad vencida”, y aquí confirmamos que la ciudad de la que se habla –“ciudad ilimitable”– y la historia que se refiere no tienen un significado unívoco, es Praga y a la vez es Barcelona, es el judío perseguido por los nazis y es el sujeto hablante con su pertenencia marginal a su entorno catalán por su carácter de mestizo cultural (así lo confirma el tercer poema de la sexta sección, que apela al bilingüismo alternando versos en castellano y en catalán), es la historia de Europa y la de España.<sup>7</sup> Hay algo antinatural en esa charca “de fondos construidos”, algo que violenta el orden y la pertenencia, un desacomodo cuyo interrogante asedia la identidad misma del sujeto “nacido para ser extranjero” (23)<sup>8</sup>. La voz habla asimismo de su origen biográfico, de un espacio –“no escogí nacer entre vosotros/ en la ciudad de vuestros terrores/ en su sur vencido y fugitivo” (20)– y un tiempo, 1939, año del nacimiento del autor y año de la finalización de la guerra civil con la derrota del bando republicano tras la toma de Cataluña y la masiva huida de funcionarios y civiles hacia la frontera de Francia: “nací en la cola del ejército huido” (20), afirma el sujeto.

Georges Tyras aborda el estudio de la que denomina “poética de la huida” en la obra de Manuel Vázquez Montalbán; efectivamente, la escritura de nuestro autor asedia desde los más variados ángulos la (im)posibilidad de la huida porque al final de todo viaje solo hay frustración y muerte. Desde sus poemarios iniciales, me refiero a *Una educación sentimental*, el autor tematiza la idea del viaje como sinónimo de huida de ese “pequeño planeta de hojas muertas” (Vázquez Montalbán 1986: 75) a que ha quedado reducido el mundo para el hombre moderno. Ese viaje hacia tierras lejanas, hacia paraísos prometidos –“ya tarde, cuando los veleros/ mienten puertos ansiosos” (1986: 58)– emerge sistemáticamente como una utopía. El sujeto que construye Montalbán en sus poemas invirtiendo la lectura del mito clásico es un Ulises moderno que descrece incluso del futuro y postula la inmanencia en el orden del deseo: “Y quizá todo sea mejor, así/ esperado/ porque al llegar no puedes volver/ a Itaca, lejana y sola, ya no tan sola,/ ya paisaje que habitas y usurpas, nunca” (1986: 79). También en *Movimientos*

<sup>7</sup> En una entrevista con José Colmeiro, este le pregunta si ser charnego, escribir en castellano y vivir en Cataluña es como ser judío, escribir en alemán y vivir en Praga, a lo que Vázquez Montalbán responde: “Bueno, esa fue la metáfora que utilicé para el libro de poemas de Praga y reflejaba una cierta sensación de extranjería, pero de extranjería positiva. Yo no me la tomaba nunca como una manía persecutoria ni muchísimo menos, y creo que ha habido la suficiente inteligencia por parte de la política cultural como para que los factores de incomodidad hayan sido los mínimos (Colmeiro 2007: 231).

<sup>8</sup> Otero Blanco hablará de un “yo fragmentado y alienado” en este poemario; de “una identidad fluida, en tránsito, reivindicando su identidad híbrida como instrumento de rebeldía y transgresión: «Somos los mejores/ los mestizos somos los mejores»” (2009: 73).

*sin éxito* es dable advertir, a partir de la redundancia sémica, la existencia de un núcleo metafórico generador de un campo de significación tan variado como complejo. Este tercer libro poético describe una abarcadora parábola de cuanto intento humano podamos concebir tendiente a arribar a una meta cierta, a ser en sus términos, “un movimiento con éxito”; intentos que incluyen desde los movimientos hippies de la década del 60 al idealismo revolucionario de izquierda pasando por la escritura como vía de compromiso. La trayectoria histórica de la humanidad es entendida aquí como una serie de actos –movimientos– constitutivos de un dinamismo que no conduce a sitio alguno. Se trata en todo caso, de un movimiento que deviene circular y, por ende, tautológico. La escritura misma de sus libros exhibe claramente las marcas de un circuito clausurado sobre sí mismo. Las constantes referencias intratextuales, la manipulación de textos o el collage propio definen, al tiempo que cierran, las fronteras de este universo lingüístico. El recurso a movilizar palabras, frases o fragmentos de un poema a otro (incluso de un texto poético a otro narrativo como ocurre en su novela *El estrangulador* donde se incorporan numerosos versos de sus primeros poemarios) había sido señalado tempranamente por Manuel Revuelta a propósito de *Una educación sentimental* (1967: 459). La imagen del hombre como el viajero perpetuo, en exilio perpetuo será retomada asimismo por el autor en su penúltimo texto poético, *Pero el viajero que huye*.

*Praga* no es una excepción a esto que venimos señalando. Por el contrario, Santiago Martínez, por ejemplo, sugiere que *Praga* sintetiza los motivos primarios de los cuatro primeros volúmenes y que entre uno y otro volumen “el autor construye un puente referencial que conserva las memorias y los pensamientos de las otras obras pero reduce al poema a un material de desecho” (1990: vii). Así lo reitera el sujeto: “Como el judío que añora/ aquel lugar/ del que no sea preciso regresar/ paraísos de confianza/ en la propia piel” (22). Y es el autor quien nos aclara los alcances de este deseo que tanto tiene en común con el pensamiento de Kavafis:

En 1965 pensaba yo que la huida es el estado perfecto de los seres animales o humanos, y que solo nosotros podíamos aspirar a llegar a algún lugar del que no quisiéramos regresar. La inutilidad del viaje como huida se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, es decir, con el ser que pretendemos huir. (Tyras 2007: 111)

Evidentemente, ese sitio del que nunca se quiera regresar solo puede ser el lugar de la memoria y así lo leemos en *Praga*: “vivo en Praga acumulando/ recuerdos deudas pérdidas/ de la propia identidad en cada testigo/ muerto” (22).

Pero además del derrotero biográfico del sujeto hablante, el libro se detiene particularmente en dos biografías, la de Franz Kafka y la de W. A. Mozart, habitantes/visitantes ilustres de Praga. A través de un relato elíptico y desmitificador, con un registro desprovisto de toda gravedad que roza más de una vez la ironía –“amó a las mujeres para cartearlas/ y Milena Josenska le tradujo al checo/ en un vano intento de repatriarle/ tras descubrirle cierta poquedad sexual” (26)– se da cuenta de que toda una vida cabe en muy pocas palabras: “tuberculosis

mudez sanatorio Wiener Wald/ muerte en Kierling no lejos de Viena/ enterrado en Praga junto a un padre metafísico" (27). De igual modo procede ante la biografía del segundo protagonista de la historia de Praga: "Mozart era tan amado en Praga/ que hasta los mendigos cantaban fragmentos de Las Bodas" (60).

Esta impronta desacralizadora que se inicia con la historia de sus habitantes más ilustres se expande hasta abarcar a la ciudad misma; escenario y emblema de una modernidad consumista, "Praga es una ciudad de Ferias y Congresos" (33), atravesada por la incitación de la publicidad –"vendidos/compradores comprados vendedores vencidos/ciudadanos de Praga" (34)–, una ciudad–mercado donde hasta la historia se convierte en mercancía al punto de cerrar la tercera sección con un poema de marcado tono apocalíptico que anula todo sueño de liberación: "a lo sumo/ extingámonos sin dolor/ reservando la tierra para las últimas parejas/ y la última que se suicide/ para evitar la conspiración de las serpientes" (37).

La sección v supone un regreso a la biografía personal, a los recuerdos personales: la madre, el padre, el tío Anselmo, su ciudad, su infancia, su memoria. "Cuando pague mis deudas/ y entierre a mis muertos/ ya seré viejo" (49), confiesa el sujeto repitiendo un pensamiento de otro personaje, Pepe Carvalho. Y continúa: "en cada deuda perdí tiempo/ en cada muerte memoria de mí". Cada muerto próximo se lleva fatalmente consigo parte de nuestra propia memoria, algo que reitera en el poema final de *Pero el viajero que huye*, el que comienza con el rotundo verso "Definitivamente nada quedó de abril" y donde leemos en referencia a la muerte de su madre: "entre mis manos tu rostro frío confirmaba/ el silencio al que llevas mi memoria/ memoria de mi infancia y tu posguerra".<sup>9</sup> Como se advierte, la escritura de Vázquez Montalbán va exhibiendo un constante entrecruzamiento entre el orden de lo privado y lo público, la historia y la Historia. Este itinerario irá dando cuenta, a partir de una escritura claramente orientada hacia el contexto histórico–biográfico del autor, del carácter comprometido de su poesía, así como del posicionamiento ideológico del poeta en el contexto socio–político en que le tocó vivir.

## 2. MEMORIA E HISTORIA

La memoria es una falsificación de la realidad, pero es un lugar seguro donde pueden cumplirse todos tus deseos.

Manuel Vázquez Montalbán

La aparición a mediados de la década del ochenta de la monumental obra *Les Lieux de mémoire* del historiador francés Pierre Nora –dividido en varios vo-

---

<sup>9</sup> En entrevista con José Colmeiro, el autor insiste en el carácter unitario de su producción poética, a la vez que la define como un proceso de formación de la memoria: "*Memoria y deseo* se ultima con *Pero el viajero que huye*. El libro comienza con el poema «Nada quedó de abril» y termina con la muerte del personaje, que es la muerte de mi madre; el primer poema está dedicado a mi madre y el último también. Es como el cierre de la formación de la memoria" (Colmeiro 2007: 296).

lúmenes aparecidos entre 1984 y 1992– marcó un hito en lo que hace a las teorizaciones en torno a la “memoria histórica”. En él se acuña la noción de “sitios de la memoria” para designar el conjunto de lugares –materiales o simbólicos– donde se cristaliza, se refugia y se expresa la memoria colectiva, al mismo tiempo que se problematizan las relaciones que esta mantiene con la historia como disciplina. Efectivamente, Pierre Nora insiste en distinguir historia de memoria porque, señala, ambas funcionan en registros radicalmente diferentes:

La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos periodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y solo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide. (Corradini 2006: s.p.)

En diálogo con esta línea de pensamiento, se pueden leer las reflexiones de Dominick LaCapra en torno al llamado “giro hacia la memoria”; el autor entrecruza en el desarrollo de sus especulaciones perspectivas históricas, literarias y psicoanalíticas. Para LaCapra existen complejas interacciones entre historia y memoria; la memoria –dirá– no es idéntica a la historia pero tampoco es su opuesto:

Aún con sus falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, la memoria puede llegar a ser informativa, no en términos de representación empírica exacta de su objeto, sino como la recepción y asimilación a menudo acompañada de angustia de ese objeto tanto por los participantes en el acontecimiento como por quienes nacieron después. (LaCapra 2009: 33)

Como hemos visto, dos de los títulos que recogen buena parte de la producción crítica en torno a la obra poética de Manuel Vázquez Montalbán centran significativamente su interés en el foco de la memoria. Me refiero al estudio de cita obligada de Manuel Rico, *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, editado por Mondadori en 2001, y a la edición de José Colmeiro, *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, aparecido en 2007.<sup>10</sup> Naturalmente que el disparador es el título elegido

---

<sup>10</sup> El capítulo de Kathleen Vernon aborda específicamente la reivindicación de la memoria histórica en la obra de Vázquez Montalbán, desde su texto ensayístico *Crónica sentimental de España*, pasando por *Una educación sentimental* hasta las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Vernon hablará de la feminización de la memoria histórica, un proceso en el que la mujer adquiere el carácter de protagonista de la resistencia cultural.

por el escritor catalán para editar su obra poética completa, el eliotiano *Memoria y deseo. Obra poética 1969–1990*, editada por Grijalbo en 1990.<sup>11</sup>

Manuel Rico destaca las que en su opinión son las notas dominantes de la poesía de Vázquez Montalbán: la homogeneidad, la compacidad y la unicidad (2001: 52), en apoyo de lo cual señala la obsesiva recurrencia de los temas, de los cuales la memoria es la columna vertebral, “la que respira de un modo obsesivo en todos sus libros” (2001: 53).

Si volvemos por un momento al texto del historiador norteamericano advertimos que él subraya el peligro que conlleva la fijación del problema de la memoria asociado a la compulsión, a la repetición discursiva, y arriesga una interpretación posible, que dicha preocupación con su mirada retrospectiva distraiga la atención de las necesidades del presente alejándonos tanto de una voluntad constructiva como del diseño de líneas de desarrollo futuro. Y agrega: “Un fenómeno particularmente sospechoso es el giro nostálgico y sentimental hacia un pasado parcialmente ficcionalizado contenido en un relato convenientemente conciliador y lleno de convenciones tranquilizadoras” (1998: 21). La clase de memoria deseable para LaCapra, entonces, es aquella que existe no solo en tiempo pasado sino también en presente y futuro (1998: 29).

En Manuel Vázquez Montalbán, sin embargo, el trabajo que el sujeto poético realiza con la memoria no es nunca complaciente. En todo caso, supone siempre una búsqueda que lejos de sumergirse en la nostalgia o en los recuerdos confortables, sometiéndose al avasallamiento del pasado, implica indagar en las contradicciones del presente y proyectarse hacia un futuro incierto. La indagación en el pasado, en la historia y en la memoria como bien advierte Rico, no se efectúan con una voluntad arqueológica sino con la de “quien intenta entender las más oscuras claves del presente colectivo y proyectar su experiencia en un imaginario distinto” (2001: 52).

Kathleen Vernon realiza una sutil distinción al respecto al sostener que en la obra de Vázquez Montalbán se produce la transformación de lo que Colmeiro caracteriza como “memoria colectiva”, un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo, en “memoria histórica”, conciencia histórica y concepción crítica de acontecimientos históricos compartidos colectivamente. Según la crítica norteamericana, “si la primera supone una mirada inocente, herencia circunstancial y local, la segunda implica una mirada crítica, distanciadora” (2001: 33). El proyecto montalbaniano según la autora establece una relación dialéctica entre ambos tipos de memoria de modo tal que la memoria crítica nace y convive con la memoria inicial sin imponerle un marco conceptual que corrija los excesos subjetivos de la misma. En efecto, en su obra conviven remembranza familiar con análisis ideológico, identificación sentimental con lucidez histórica. El mismo autor ha sido contundente al respecto: “He escrito sobre memoria histórica reivindicando una función testimonial de la literatura –ironizada– cuando por eso nadie daba ni dos duros” (Colmeiro 2007:

<sup>11</sup> Fuera de esta compilación queda el libro *Ciudad*, editado por Visor en 1997. Recordemos que Seix Barral había editado en 1983 una primera compilación con el título, *Memoria y deseo. Poesía 1967–1983*.

290). Resulta imprescindible detenerse un momento en el papel que el autor otorga a la ironía como instrumento de crítica; para él el lenguaje irónico es el código subversivo por excelencia, el único capaz de “tolerar una época segura de sí misma, con las creencias perfectamente establecidas” (Colmeiro 2007: 280) y proponer el derecho a lo diferente.

Vázquez Montalbán realiza en *Praga* una elaboración del pasado a través de un viaje por la memoria personal y por la memoria histórica conjugando *racconto* biográfico con análisis político, tono confesional con distancia crítica. Como muchas de las obras de nuestro autor, *Praga* es un libro inclasificable – Rico lo define como “poema-libro” o “libro-poema”, Lluís Izquierdo como “monólogo” o “dilatada meditación”–; sugerente y descarnado, desafía a sus lectores al complejo y utópico ejercicio de reacomodar los significados desplazados. No olvidemos que estamos frente a significantes cuyos significados transmigran de modo incesante: “o acaso no sea Praga una ciudad una sinfonía/ ni la Historia ni una vida ni este libro/ acaso sea simplemente una metáfora” (61).

Como hemos podido comprobar, Vázquez Montalbán es un “novísimo” atípico, singularidad que el propio antólogo tuvo que reconocer al afirmar que sus ideas coincidían “solo parcialmente con las de los poetas de su generación” (1970: 26).<sup>12</sup> En este sentido, los poetas *seniors* constituirían una promoción intermedia, de tránsito entre los del medio siglo y la veta más rupturista en términos estéticos promulgada por la *coqueluche*. Distinción esta que el mismo antólogo reconoce como “forzada”, y que justifica como “un grave error”, producto de que *Nueve novísimos* no fue desde el comienzo una antología unitaria sino “el aborto de dos” (Castellet 1986: 9). También Manuel Rico señala este carácter lateral de Vázquez Montalbán con respecto al grupo poético del 70 calificándolo de “isla en la generación o grupo en que quedaría inscrito en la historia de la poesía española”, y agrega: “Por su experiencia vital, por su procedencia social, por su universo mítico y por sus referentes culturales es un poeta claramente diferenciado de sus coetáneos” (2001: 27).

De hecho, a partir de la selección castelletiana, el nombre de Vázquez Montalbán desaparece de las antologías sucesivas de Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971), de Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* (1976), así como de la de Rosa María Pereda y Concepción García Moral, *Joven poesía española*, de 1979.

Resulta evidente que Vázquez Montalbán, quien se reconocía “como una prolongación de la que se ha llamado poesía social” (Otero-Blanco 2009: 57), se propuso redefinir este concepto postulando una noción más abarcadora del fe-

---

<sup>12</sup> Juan José Lanz sostiene que “la poesía de Vázquez Montalbán nacía con una voluntad de crónica y crítica semejante a la que habían desarrollado los poetas de la generación inmediatamente precedente (Ángel González y Jaime Gil de Biedma), pero llevando a cabo una profunda renovación formal, en una aspiración a realizar un retrato más ajustado de la sociedad del momento” (2002: 65–218). También Ángel Otero-Blanco subraya este carácter sincrético de su poesía: “Leer a Vázquez Montalbán equivale a contemplar el equilibrio discursivo entre estética novísima y literatura social, tradición y (pos)modernidad, lírica y narrativa, ensayo y periodismo, pasado emocional y memoria colectiva, pasión y convención, individuo y sociedad” (2009: 74).

nómeno en la que cabe, naturalmente, su propia poesía, en línea con los poetas del 40 y del 50:

Social es todo tipo de poesía y todo tipo de comunicación cultural. Hay poesía muy social: las letras que ha cantado Antonio Machín, por ejemplo, o las de Conchita Piquer, Juanita Reina, Valderrama, etc. Hay poesía un poco menos social: la de Rafael de León, José Carlos de Luna, etc. Hay poesía muy poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, la mía, etc. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente. Es menos social la menos sociable, la que solo leemos unos 2500 españoles. (De Luis 1969: 72)

Situado en el periodo histórico de la transición, el fenómeno novísimo representó en poesía lo que Antonio Méndez Rubio definió como la caída en el desencanto de la utopía vanguardista y la retirada de los proyectos utópicos más radicales. Tanto en lo político como en lo cultural la transición democrática vendría marcada por un rechazo de los proyectos críticos, por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional o “política de borradura” según la expresión de Teresa Vilarós (1998: 9). “La estrategia oficial del consenso –prosigue Méndez Rubio–, la reforma y el olvido hacen de la Transición una suerte de agujero negro o momento de pliegue histórico, de rotura y a la vez negación de la rotura, un gesto de borrón y cuenta nueva” (2004: 31).

El gesto desencantado que exhibe frecuentemente su práctica poética se debe, en parte, a la constatación de que la poesía actual transita por un circuito restringido frente al alcance masivo logrado por los medios de comunicación. Desde su *Manifiesto subnormal*, el autor responsabiliza a instituciones y a políticos por “la destrucción de la conciencia reflexiva del pueblo mediante los bisturís eugenésicos de los *mass media*” (1970: 26). Y advierte con enorme lucidez la distancia que separa a los poetas sociales del 40, con su inquebrantable fe en el poder de la palabra, de los escritores que los sucedieron:

Creo que entre los actuales poetas y los que se inventaron la poesía social media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios y, sobre todo, la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero con una tirada de 1.000 o 2.000 ejemplares frente a programaciones de TV, como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres? ¿Qué puede hacer la literatura política, elíptica en su expresión, frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida a través de medios informativos cada vez más alienantes? (De Luis 1969: 73)

En 1965, Manuel Vázquez Montalbán afirmaba: “Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte. Creo que escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de unos 2000 culturalizados progresistas” (De Luis 1969: 9). Convicción que reiteraba varios años después en unos versos cargados de implacable ironía: “mientras la Ciencia/ del alma/ calcula cómo calcular lo incalculable/ por

ejemplo/ cuántos deben morir cada día en Etiopía/ para que nos salga social/ de pronto/ la poesía" (1990: 48).

La aceptación de la inviabilidad de la poesía como instrumento redentor o meramente transformador, con poder real de operación sobre el mundo lo llevó a definir como *ridiculismo* al "ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear" (De Luis 1969: 440). Pero también se pronunció contra la lucidez inmovilizadora a que esta constatación puede conducir:

Claro que esta lucidez obliga a que el compromiso revolucionario del escritor no pueda disfrazarse de literatura. Hay campos de acción cívica para el que quiera encontrarlos; campos más amplios y duros que la soledad de una mesa con una cuartilla blanca dispuesta para la violación. (De Luis 1969: 80)

En el epígrafe que elegimos para este trabajo, Vázquez Montalbán sostenía que "la literatura es *solo* lenguaje" pero agregaba también que el lenguaje está cargado de "tiempo significante", y es aquí donde se inserta plenamente su preocupación por la memoria, por la historia y por la intervención ideológica que supone toda escritura. La reflexión concluye así:

Otra cuestión es que unos escritores estemos más obsesionados que otros sobre la responsabilidad social del lenguaje desde una especial percepción de la división del trabajo o que la ética del compromiso nos haya marcado, en mi caso desde la adolescencia. Es lógico que esas obsesiones afloren junto a las otras en nuestra escritura y lo que no sería lógico es que las *formalizáramos según los cánones legitimistas de los años veinte y treinta derivados de la estética del realismo socialista o crítico*. (Rico 1997)

## OBRAS CITADAS

- Blesa, Túa (2000): "Circulaciones". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid, Visor, pp. 41–52.
- Castellet, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral Editores.
- (1986): "Introducción". En Manuel Vázquez Montalbán: *Memoria y deseo (Obra poética 1963–1983)*. Barcelona, Seix Barral.
- Colmeiro, José (coord.) (2007): *El compromiso con la memoria*. Londres, Boydell & Brewer.
- Corradini, Luisa (2006): "No hay que confundir memoria con historia", *La Nación*, 15 de marzo, s.p.
- De Luis, Leopoldo (1969): *Poesía social. Antología*. Madrid, Alfaguara.
- Izquierdo, Lluís (1982): "La poesía de Manuel Vázquez Montalbán", *El País libros*, 7 de noviembre, s.p.
- Izquierdo, José María (1997): "Memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán", *Romansk Forum*, Universitet i Oslo, pp. 47–74.
- LaCapra, Dominick (2009): *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo.

- Lanz, Juan José (2002): "Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José-Miguel Ullán". En Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.): *Leer y entender la poesía: Conciencia y compromiso poéticos*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-219.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990): *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- Martínez, Santiago (1990): "La poesía de los seniors: Las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez", *Anthropos*, n.º 112, pp. v-xii.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Otero-Blanco, Ángel (2009): "Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán". En Enric Bou y Elide Pittarello (eds.): *(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos, prosa, poesía, ensayo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.57-77.
- Revuelta, Manuel (1967): "Manuel Vázquez Montalbán. *Una educación sentimental*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 215, pp. 456-461.
- Rico, Manuel (1997): "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 605, pp. 21-23.
- Rico, Manuel (2001): *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona, Mondadori.
- (2005): "Manuel Vázquez Montalbán, el poeta", *Turía. Revista cultural*, n.º 73-74, marzo-mayo, s.p.
- Rosselló-Pòrcell, B. (2002): *Poesías. Poesies*. Madrid, Calambur.
- Tyras, Georges (2007): "Entre memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán". En José Colmeiro (coord.): *El compromiso con la memoria*. Londres, Boydell & Brewer, pp. 105-116.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1970): *Manifiesto subnormal*. Barcelona, Kairós.
- (1986): *Memoria y deseo (Obra poética 1963-1983)*. Barcelona, Seix Barral.
- (1988): "Por un estado de la pluralidad poética", *Taífa*, n.º 1, pp. 25-30.
- (1990): *Pero el viajero que huye*. Madrid, Visor.
- (1999): *Praga*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto (Una crítica cultural de la transición española)*. Madrid, Siglo xxi.



EL HORACIO LÍRICO DE VÍCTOR BOTAS<sup>1</sup>

THE LYRIC HORACE BY VÍCTOR BOTAS

JESÚS BARTOLOMÉ

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea  
jesus.bartolome@ehu.eus

RESUMEN: El propósito de este trabajo es estudiar la recepción que el poeta Víctor Botas hace de la tradición clásica y en concreto de la lírica de Horacio, las *Odas* y el *Canto Secular*. Con tal objetivo, distinguiremos tres aspectos de esa relación: la construcción de Horacio como personaje (1), las versiones poéticas del libro *Segunda mano* (2), y, por último, las relaciones intertextuales que establece Víctor Botas con Horacio (3). En este último aparatado nos centraremos en tres temas: la reflexión sobre la propia poesía, la actualización del tópico del *carpe diem* y la perdurabilidad de la poesía.

PALABRAS CLAVE: poesía lírica; intertextualidad; recepción; Horacio; Víctor Botas

ABSTRACT: The purpose of this paper is to study the reception of classical tradition in the Spanish poet Víctor Botas, and, in particular, of Horace's lyric works, the *Odes* and the *Carmen Saeculare*. To this aim, we will distinguish three aspects of this relationship: the construction of Horace as a character (1), the poetic versions of the book *Segunda mano* (2), and, finally, the intertextual relationships between Horace and Víctor Botas (3). In this last section we will focus on three topics: the reflection on the poetry itself, the updating of *carpe diem*, and the perdurability of poetry.

KEYWORDS: Lyric; Intertextuality; Reception; Horace; Víctor Botas



---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el ámbito del proyecto de Investigación "Marginalia Classica Hodierna. Tradición y Recepción clásica en la cultura de masas", FFI2015-66942-P.

No cabe duda de que la poesía de Víctor Botas, y también su prosa, encuentra en la tradición clásica un componente indispensable.<sup>2</sup> A lo largo de sus versos se renueva el mundo clásico grecorromano: la historia, los paisajes,<sup>3</sup> los temas y las formas de los poetas clásicos, pero esta tradición no constituye un mero adorno esteticista ni una exhibición de erudición<sup>4</sup>, por decirlo con las palabras de la profesora Rosario Cortés:

Lo peculiar de la tradición clásica en Víctor Botas es que prácticamente se convierte en un código. El poeta, además, parece querer declararlo ya desde los títulos de algunos de sus libros (*Prosopon*, 1980 e *Historia Antigua*, 1987) y de los de no pocos de sus poemas. Y no es solo que recurra en ellos a temas y formas de poetas clásicos y los imite, es que estos, junto con sus códigos culturales –Mitología, Arte e Historia, sobre todo la de Roma– se convierten en perspectivas desde las que el poeta mira. (Cortés 1998: 270)

La incorporación del mundo clásico en su poesía no implica abandono del mundo contemporáneo ni tampoco una evocación nostálgica e idealizada de aquel; al contrario, no falta tampoco en estas referencias la ironía característica de Víctor Botas. Lleva a cabo una relectura profunda de los clásicos, acomodando lo que toma prestado a sus propios intereses poéticos y a su cotidianidad.<sup>5</sup>

La relación con sus predecesores, especialmente con los poetas griegos y latinos, sobre los que declara su admiración general en "*Prosopon*", se manifiesta abiertamente y sin recato en distintas ocasiones, incluso de forma autoirónica ("*Asuntos Bizantinos*", "*Verano*"), dando muestras de una actitud acorde con "la máscara modesta que le gusta adoptar".<sup>6</sup>

Nuestro propósito en este trabajo es seleccionar, dentro del conjunto de la tradición clásica y la recreación del mundo antiguo, algunos aspectos de la presencia de la poesía lírica de Horacio, en concreto de las *Odas* y el *Canto Secular*, en la obra poética de Víctor Botas, cuyo horacianismo, como señaló Miguel

---

<sup>2</sup> Como señala Rosario Cortés (1998: 279), "La presencia de la tradición clásica en la poesía de Víctor Botas se mueve, sobre todo, entre la ironía horaciana y la agudeza epigramática de Catulo y Marcial... la 'coña beatífica' de Botas... que le debe tanto a la agudeza del epigrama como a la ironía de Horacio". Sobre la prosa, véase Luis Bagué (2006).

<sup>3</sup> Sobre la consideración que el poeta tiene de la Roma antigua son significativas las palabras que pronuncia en la conversación con Javier Almuzara (cf. Bagué 2016: 17).

<sup>4</sup> Nos enfrentamos aquí a la cuestión del culturalismo de los novísimos, del que Víctor Botas se aleja. Sobre el tema puede consultarse Miguel D'Ors (1998: 47) y Juan José Lanz (2011: 339–441). Sobre la cuestión en general, Jaime Siles (1991: 151).

<sup>5</sup> Así lo resume Carlos Javier Morales (1999: 153): "La posmodernidad de Víctor Botas nos ofrece la poesía como un palimpsesto de clásicos que ahora, en la era del vacío, de la fragmentación y de la duda, se nos presentan en su faceta más antiheroica y compasivamente miserable. Una sabia y deleitable relectura". Sobre el carácter posmoderno de la obra de Botas, es más reticente Bagué (2004: 179–194), aunque en 2016 (11–28) matiza su postura y llega a congeniar dos rasgos antitéticos. Para una revisión general de la cuestión, cf. Alfredo Saldaña (2009).

<sup>6</sup> En su poema "Yo no canto" lo declara de forma rotunda, asimismo se enuncia la misma idea en "Metamorfosis": *mis humildes palabras*. Además, en el inicio *yo no canto*, se manifiesta implícitamente un claro distanciamiento con los poetas antiguos, que utilizan el término *canto*, "canto", en sus diferentes formas, para definir la ejecución y creación poética. Máscara que es apropiada a la poética de la incertidumbre, de acuerdo con la definición de Juan José Lanz (2011).

D'Ors (1998: 72), se ha convertido en uno de los tópicos de los estudios sobre su producción. Víctor Botas es uno de los pocos poetas españoles de los últimos tiempos en los que la huella de Horacio ha calado con profundidad, pese a que, como probó Marcelino Menéndez y Pelayo (1885), y recuerda Luis Alberto de Cuenca (2011: 59), España es "uno de los países europeos en que el genio horaciano ha sido más amplia y devotamente comprendido".<sup>7</sup> Para ello nos gustaría comenzar con asuntos menos tratados para abordar luego, con más profundidad o desde otra perspectiva, facetas más conocidas y estudiadas, como son los temas o tópicos más célebres del poeta latino y su apropiación o actualización por parte del poeta asturiano. En este punto prestaremos especial atención a los detalles del tratamiento horaciano de dichos tópicos que a menudo se descuidan precisamente por dicha condición. De este modo se apreciará con mayor nitidez la profundidad de la huella de la poesía lírica de Horacio en la obra del ovetense y las distintas funciones que cumple en ella.

Dos son las dificultades que se han de afrontar a la hora de abordar el examen detallado de la relación entre ambos poetas. La primera consiste en la diferencia de códigos tanto culturales como literarios y lingüísticos que los separa. La relación dentro de un mismo código lingüístico resulta más sencilla pues a menudo la palabra o la expresión es clave para determinar la presencia de un intertexto. El contenido es siempre más incierto. La traducción permite, por supuesto, reconocer el original, pero puede también conducir a interpretaciones erróneas; de ahí que el empleo, no infrecuente, de expresiones latinas por parte de Víctor Botas constituya el asidero más firme. La segunda dificultad es la gran difusión que han alcanzado los tópicos y temas de la poesía de Horacio y la consecuente tradición literaria a que ha dado lugar su lírica dificulta mucho la atribución de un hipotexto concreto a Horacio y no a alguno de sus muchos imitadores.<sup>8</sup>

## 1. LA POESÍA LÍRICA DE HORACIO

Parece conveniente comenzar recordando algunos de los rasgos más característicos de la lírica horaciana que consideramos que el poeta asturiano ha asimilado y ha hecho suyos dotándolos de una manera particular y propia.

<sup>7</sup> La recopilación que hace Vicente Cristóbal de los nombres de poetas actuales, además del ovetense, en los que encontramos las huellas de Horacio no es demasiado extensa: Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Juan Antonio González Iglesias, Francisco Fortuny, Andrés Trapiello, José María Álvarez y Manuel Vilas. Algunos de ellos son filólogos clásicos, como matiza Moralejo (en Horacio 2007: 224, n. 355). Es lo que ocurre con Juan Antonio González Iglesias, en cuya obra Horacio se actualiza de múltiples modos. También es el caso de Aurora Luque, que amplifica el tópico horaciano al formularlo de manera distinta: *carpe noctem* (cf. Luque 2008). La presencia horaciana en ambos poetas merece ser estudiada en detalle, por lo que no podemos abordarla en este espacio.

La influencia de Catulo, el otro gran lírico romano, en los poetas españoles desde mediados del siglo xx ha sido bastante mayor, como reflejan los estudios de Juan Luis Arcaz (1989 y 2002) y Norberto Pérez García (1996).

<sup>8</sup> Emblemático de esta situación es el comentario que Víctor Botas hace a su poema "*Collige, virgo, rosas*": "*Collige, virgo, rosas* es de Ausonio. Pero muy bien podría ser de Horacio, a quien, por otra parte, más de un erudito se lo ha erróneamente adjudicado. Quede, pues, titulado este poema en que 'enseñe el horacio cosa mala'. La tradición es la tradición" (2012: 416).

En primer lugar debemos tener en cuenta, como señala José Carlos Fernández Corte (1990: 317–319), cuyas palabras resumimos a continuación, que el enunciador de los poemas de Horacio es fingido, el narrador no es Horacio, personaje histórico, sino un personaje de ficción que adopta diversas máscaras. Su obra se ha convertido en un repertorio de lugares comunes (*carpe diem*, *aurea mediocritas*, *dulce et decorum est pro patria mori*, *beatus ille*, etc.) como si su obra fuera una cantera de verdades útiles para la vida proferidas por un autor veraz, directo y sincero. Su poesía huye de la admonición simple, universal y dogmática, siendo compleja, particularizada y escéptica, entre otras cosas porque tanto el estatuto del narrador como el del acto de comunicación pueden ser fingidos o ficticios.

En consonancia con ello, característica de la persona poética horaciana es la autoironía, que se manifiesta en muchos de sus poemas, en especial aquellos de contenido metapoético<sup>9</sup> y erótico.<sup>10</sup>

Las odas horacianas están cuidadosamente organizadas. El inicio tiende a ser llamativo, y puede proponer un puzzle que ha de ser resuelto. La mayoría de los poemas están dirigidos a una persona real o imaginaria, con una pregunta o un imperativo. Los cierres no son menos importantes y pueden contener un aforismo cáustico, una fórmula de ruptura o un *diminuendo* o una referencia al poeta mismo, que es a veces auto despreciativa (Nisbet y Rudd 2004: xxvii–xxviii).

El lenguaje de la lírica horaciana, sin llegar a los tonos de las sátiras y los epodos, no recurre al empleo de las palabras poéticas, su léxico es, para unos prosaico, para otros, neutro, en todo caso alejado de la gravedad y grandilocuencia de los grandes géneros poéticos del sistema literario de la antigüedad.

Los temas que componen sus Odas son muy variados, heredados de la lírica griega (poesía simposiaca, amorosa, himnica, civil, mito, etc.), aunque ocupa un espacio considerable la poesía amorosa y la reflexión sobre la propia creación poética. El tema de la fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte recorren su poesía e invaden otros contextos temáticos.

Estos dos temas, presentes ya en el primer libro de Víctor Botas, *Las cosas que me acechan* (1979), vuelven una y otra vez a lo largo de toda su obra. Junto a ellos recurren una serie de imágenes reiterativas que evocan el universo horaciano. La presencia de Horacio se percibe asimismo en el tono distanciado e irónico del venusino, como se ve especialmente en los característicos finales en anticlímax de poemas que tratan temas trascendentes.

La configuración de los poemas de Víctor Botas, un monólogo dramático del yo poético con un oyente, generalmente una mujer,<sup>11</sup> también lo acerca a

---

<sup>9</sup> Las referencias a la propia poesía son numerosas en Horacio y, en ellas, uno de los temas destacados es el de la levedad de sus composiciones (I 6, I 19, II 1, II 12, III 2, IV 15).

<sup>10</sup> Aproximadamente un cuarto de las *Odas* horacianas son de tema amoroso de muy variado tipo, aunque el tono sentimental y quejumbroso está lejos de su poesía. Más habitual es la presencia de la autoironía y la distancia. La referencia a la edad del poeta (Oda II 4.23–24, IV 1.6), recurso que también explota Víctor Botas en “El hombre tranquilo”, “Ya en la bíblica edad”, “Chequeo”, es uno de los medios que le sirven para este fin.

<sup>11</sup> Como señala Miguel d’Ors a este respecto: “La mayor parte de los poemas se realizan sobre la

Horacio, aunque no en exclusiva. Asimismo lo aproxima a él la actitud de ('falsa') modestia con respecto a su poesía, y la recurrencia de ciertas imágenes que nutren su poesía (guirnaldas, coronas, espacios, dioses, ceremonias).

## 2. HORACIO COMO PERSONAJE POÉTICO

La recreación más detallada de Horacio como personaje poético se encuentra en "Huellas durmientes en el Palatino". Víctor Botas imagina a Horacio en el momento cumbre de su carrera, cuando se convierte en el poeta laureado, oficial, en la celebración del año 17 de los *Ludi Saeculares* y cuando un coro de muchachos y muchachas entona su *Carmen Saeculare*, poema escrito con tal finalidad a petición de Augusto. La identidad del espacio (subrayada por la anáfora insistente *aquí*, el Palatino)<sup>12</sup> presupone el contraste entre el pasado y el presente, explícito en "Ahora". Esta contraposición puede tener cierto rasgo de nostalgia:

Aquí los veintisiete niños y las  
veintisiete doncellas entonaron  
el Canto Secular. Aquí la noche  
(a esa del tres de junio me refiero)  
se coronó de música. Aquí Horacio  
lloraría de júbilo (y de vértigo)  
al contemplar su gloria. Aquí olvidaron  
inmóviles procónsules triunfales  
—entornados los párpados, las caras  
encendidas de minio, indiferentes—  
su condición humana. Aquí un César  
bromeó con su muerte. Aquí se amaron  
centurias de parejas, superpuestas  
como en selladas cajas, siglo a siglo.  
Y pasaron más cosas. Y quedaron  
quietas aquí sus huellas —¡cuántas huellas,  
cuántas huellas durmientes, madre, Virgen!  
Y sesudos doctores consiguieron  
clasificar muchísimas.

Aquí,

con comprensible (y culta) obstinación,  
los gatos italianos se desviven  
por dejar vero rastro de sus vidas.  
(*Retórica*)

---

ficción de un protagonista que habla en primera persona y un oyente implícito". Ese tú "es en la mayoría de los casos— con menos frecuencia en *HA*— una mujer con la que el protagonista poemático mantiene una relación de amor" (1998: 57–58).

<sup>12</sup> Lugar y tiempo se funden en este caso. Como señala Pablo Núñez: "Acaso los lugares históricos que tanto le atraen puedan interpretarse, en cierto modo, como una metáfora de la fugacidad de la vida. Los vestigios del pasado confieren al ayer una suerte de eternidad como la que el autor alcanza con la escritura" (2016: 125).

La imagen de Horacio es aquí distinta a aquella de la que se apropia el poeta asturiano. Puede resultar ambigua por el final anticlimático, tan típico de Víctor Botas, por el cual se crea una oposición entre la solemnidad inicial y el final; sin embargo, considero que el efecto buscado es el de restar gravedad a la referencia y establecer cierta distancia con una visión idealizada, algo consustancial a la técnica botesca, pero sin llegar a subvertir su valor y significado. El espacio concedido al éxito de Horacio, a cuya descripción se dedican tres frases enlazadas por la anáfora *aquí*, es un claro signo de encarecimiento. Encontramos una serie de acontecimientos públicos de importancia, pero es aquel en el que Horacio es protagonista el que se antepone al resto, que se describe con un tono más crítico (*olvidaron su condición humana... un César bromeó*). El uso del artículo determinado en las referencias que atañen a Horacio (*los veintisiete niños, las veintisiete niñas, la noche*), hasta la tercera en que lo nombra a él directamente, implica una comunidad de referencia entre lector y poeta que reconoce esa proximidad con el poeta latino. Recoge en esta reproducción las sensaciones que pueden derivar de la expresión de orgullo del propio poeta romano (que nunca está exento por completo de ironía, y menos aún a sus referencias personales), aunque lo hiciera de un modo diferido (IV 6), con su firma:<sup>13</sup>

Y tú muchacha dirás, cuando ya estés casada: "Yo, cuando el siglo volvió con las luces de su fiesta, canté un himno que agradó a los dioses, dócil a los sonos del poeta Horacio".<sup>14</sup> (Horacio 2007; traducción de José Luis Moralejo)

El comentario incluido en el paréntesis (*y de vértigo*) introduce una nueva perspectiva para plasmar la dualidad del sentimiento del poeta en el momento de su gloria. Esto permite atisbar el lado sombrío de esa gloria, sin llegar a desvirtuarla.<sup>15</sup>

La fusión de hechos de importancia y menores es una técnica habitual sobre la que volveremos. Distinta es la otra referencia que encontramos en la poesía de Víctor Botas al canto secular en el poema "Saturnalia", que comparte numerosos elementos con el anterior:

---

<sup>13</sup> *Nupta iam dices "ego dis amicum,/ saeculo festas referente luces,/ reddidi carmen docilis modorum/ vatis Horati"*. La única ocasión en las *Odas* en las que aparece su nombre; en otros géneros, como la sátira y los epodos, alude a sí mismo en dos ocasiones con su cognomen *Flaccus*. Cf. Fraenkel (1957: 406–407). Aquí lo pone en boca de la muchacha, no en la del yo poético, una forma de modestia.

<sup>14</sup> El carácter himnico de "Padre Apolo" y su comparación con los himnos de Horacio (I 31, I 21 y IV 6) es acertada, pero se equivoca Bagué (2004: 87) al atribuir el título de *divom pater* a Apolo, pues le corresponde a Júpiter.

<sup>15</sup> El conocimiento del *Carmen Saeculare* (CS) y los índices de su uso son claros, así no parecen entre contestables las diversas referencias a la luna bicornes que él mismo reconoce como horaciana (*bicornis Luna* del verso 35 del *Carmen Saeculare*; y *la/ bicornes luna antigua del viejo Horacio...* "El hombre del saco", repite el epíteto en "Nocturno": *una luna bicornes y silenciosa*, frente a otras lunas literarias dispersas a lo largo de sus textos, especialmente la borgiana. Igualmente introduce un verso del *Carmen Saeculare*, el 7: *dis, quibus septem placuere colles* CS 7, en el poema "Historia antigua" del libro *Retórica: los dioses amigos de las siete colinas*.

Asciende Augusto, lento, al Capitolio  
 con los signos de Júpiter y el rostro  
 trastornado de minio, mientras graznan  
 excitadas las ocas y los niños  
 pijos de Roma entonan obedientes  
 El Canto Secular.

(Retórica)

El procedimiento es aquí diferente. El cambio de perspectiva es claro, y solo se alude a los ejecutantes del *Carmen Saeculare* entre referencias a un acontecimiento público en el que participa el emperador. Asoma así, pero de modo muy indirecto pues Horacio queda excluido del poema, el contexto político y la relación del canto Secular con el poder. En "Saturnalia" es el pasado el que se denigra, no hay rastro de idealización. En "Huellas durmientes" el pasado, de acuerdo con Bagué (2004:175–177), es idealizado, aunque de forma matizada, como hemos visto. Se constituía como un contrapunto de lo cotidiano y vulgar del hoy con el que comparte el espacio, y que le resta solemnidad sin llegar a degradarlo. Evidentemente los procedimientos que utiliza en "Saturnalia" para lograr una representación cruda son más explícitos y sus efectos distintos. Los intertextos de Horacio recalcan la cercanía con el poeta romano y también la ironía para referirse a una composición oficial. La expresión coloquial *niños pijos*, que puede ser una traducción irónica del de *Carmen Saeculare* (*virgines lectas*, v. 6), o bien de uno de los versos de la oda IV 6, vv. 31–32: *virginum primae puerique claris/ patribus orti*, lo confirma. El término *obedientes* (traducción de *docilis* IV 6.43) se encuentra en la misma línea de significado, aunque de una manera menos clara. Colaboran asimismo a dar una visión negativa del conjunto y a restarle solemnidad a un acto como este la mezcla del *graznido de las ocas* y la imagen de Augusto con *los ojos trastornados de minio*.<sup>16</sup> Bien distinta era la representación del poema anterior.

La figura de Horacio reaparece en un segundo poema: "In memoriam". En este caso hay un juego literario doble porque como protagonista, Horacio y, junto a él, Fray Luis, se convierte en personaje textual y los poemas de ambos se constituyen en paratextos e intertextos del poeta contemporáneo (Lanz 2011). Se recrea en el poema el diálogo poético, una metáfora de la relación intertextual, en el que la pesadumbre de haber llegado tarde, tan repetida por Víctor Botas, en especial en la nota introductoria a *Segunda mano*, se atenúa o se anula.

El uso de la negación continuada (antítesis negativa) potencia la oposición entre vida y poesía, entre diálogo real y diálogo propio de lector. La construcción del poema asimismo se convierte en artífice de la realización de ese imposible de superar las barreras del tiempo y de la historia real. El poema pasa de la visión figurada a la recreación poética del diálogo real, como indicaba Quevedo (*vivo en conversación con los difuntos*, "Desde la torre"). Dentro de este juego literario,

<sup>16</sup> En contraste con otras recreaciones del mismo acontecimiento donde se expresa en términos similares pero menos despectivos: *la terrible/ cara del General, teñida en rojo* ("Esta lluvia ritual"), *las caras/ encendidas de minio* ("Huellas durmientes en el Palatino").

el tema de la muerte y la inmortalidad de la poesía, tópico horaciano esencial, no podía faltar y en el fondo articula todo el poema. En este diálogo imaginado uno de los poetas está aún vivo, el otro muerto, y por ello aquel se encuentra en una posición literariamente ventajosa, aunque menos aún que la del poeta que está escribiendo el poema, con lo que contradice la idea de la prioridad en el tiempo como ventaja para el poeta.

Por otra parte, la descripción de Horacio muerto, una descripción bien detallada:

El antiguo, el de Venusia,  
el ya perfil, ya cosa, ya tan quieto<sup>17</sup>  
en las secretas manos de la muerte

(*Historia Antigua*)

nos lleva a pensar en uno de sus versos más famosos: *non omnis moriar* (también el título del poema "In memoriam" remite al *monumentum* horaciano), al que parece estar contradiciendo. Cierta grado de irreverencia es habitual en el trato de Víctor Botas con los poetas que admira –recuérdese el diálogo con el propio Horacio en "Oda I 11 (Glosa)", "Jóvenes amigos" y "Hojas muertas". Sin embargo, en el fondo, demuestra el cumplimiento de esa profecía, en cuanto que una parte de él, la mejor como matiza Ovidio en su reelaboración de Horacio (*Metamorfosis* xv 875–876: *parte tamen meliore mei super alta perennis/ astra ferar*),<sup>18</sup> sigue viva y permite el diálogo con la posteridad. De este modo, la poesía desprendida de sus figuras –la situación de Fray Luis con respecto a Horacio replica la de Víctor Botas con respecto a Fray Luis, y a Horacio–, pierde a su autor, pero permanece, con el solo nombre del poeta.

La unión entre ambos poetas –no podemos olvidar el vínculo estrecho entre Fray Luis y Horacio–, que pretende sellar para siempre este poema simboliza asimismo la idea del diálogo infinito de los textos Lanz (2011: 354). El poeta, por influencia de sus predecesores, se transfigura, y eterniza en su poema la unión entre ambos, y en consecuencia entre los tres<sup>19</sup>. La figura de Horacio resultante de este poema es una celebración del poeta como texto por encima de su materialidad.

### 3. LA VERSIÓN COMO FORMA DE REESCRITURA

El libro *Segunda Mano* (1982) nos enfrenta a una concepción de la escritura como reescritura, el lenguaje poético concebido como un diálogo con la

---

<sup>17</sup> Sobre la idea de la quietud y la poesía, hay que observar los numerosos ejemplos de este uso en su poesía: para indicar la muerte, pero también la inmortalización en la poesía: "La nocturna zozobra", "Metamorfosis", "Esta lluvia ritual", "Huellas durmientes en el Palatino", "Palabras para una despedida".

<sup>18</sup> Las imitaciones de Propertio y Ovidio, entre otros poetas antiguos (cf. Hubbard y Rudd 2004: 367) demuestran que pronto se convirtió en un texto citable; su posterior *Fortleben*, lo confirma.

<sup>19</sup> Una idea similar se observa en "Mis jóvenes amigos" cuyo título referido a poetas, puede estar aludiendo a la expresión *siempre joven* de la versión de la Oda III 30 de Horacio.

tradición.<sup>20</sup> La traducción se presenta aquí como una forma de creación; nunca pretenden ser una traducción fiel y académica. Son variaciones sobre el original<sup>21</sup> en las que el poeta ovetense se toma numerosas libertades.<sup>22</sup>

La modificación más drástica se produce en la versión de la Oda I 36, de la que suprime los últimos versos con lo que consigue una mayor concentración en la escena creada en el poema. Al tratarse de una composición menos conocida que el resto de las elegidas, se toma una libertad mayor que en los otros tres poemas, cuya fama permite tan solo otro tipo de alteraciones.<sup>23</sup> Son cuatro las odas de Horacio seleccionadas: *Et ture et fidibus iuuat* (I 36), *Ne quaesieris* (I 11), *Donec gratus erant tibi* (III 9) y *Exegi monumentum* (III 30); dos de ellas se corresponden con las principales preocupaciones que recorren la obra del poeta ovetense, la fugacidad del tiempo y la inmortalidad de la poesía. Podemos suponer que en el proceso de selección intervienen principalmente la afinidad y el gusto personal del poeta aunque coincida con el gusto general, pues en la nota introductoria (Botas 2012: 143) dice que se trata de “un libro vivo y sobre todo un libro mío: sólo habla de mí”. En él pretende recuperar ciertos poemas que siempre le produjeron la sensación de que se los habían “pisado” sus autores. No sorprende, por tanto, que dos de ellos (I 11 y III 30) se encuentren entre los que mayor fama han concedido a Horacio por tratar tópicos que se han convertido en universales y sobre los que Víctor Botas volverá una y otra vez; el tercero (Oda III 9) también goza de gran celebridad y son numerosas las imitaciones que de él se han realizado.<sup>24</sup> Llama la atención, por esta razón, la elección de la Oda I 36, un poema festivo que celebra el regreso de un amigo; quizás con él quiera ofrecer un panorama más amplio y completo de la poesía horaciana, al tiempo que realiza una celebración de la amistad, tema al que, sin ser de los más frecuentes, se le dedica alguna composición. De este modo completaría una visión panorámica de los temas principales de Horacio: amor, amistad, fugacidad del tiempo, inmortalidad de la poesía. Nos detendremos en el análisis de dos de estas versiones, la de las *Odas* III 30 y I 11.

<sup>20</sup> En él encontramos las reescrituras de Arquíloco, Safo, Anacreonte, Teognis, Simónides, Calímaco, Meleagro y también Catulo, Horacio, Tibulo, Petronio o Marcial.

<sup>21</sup> Como señala Lanz: “una alegría absoluta de constatar que quien dice yo en el poema es una entidad textual tan ficticia como la que (lo) enuncia... no hay sino la celebración de las presencias textuales” (2011: 351).

<sup>22</sup> Las señaladas por Conde Parrado y García Rodríguez (2016) son las siguientes la diferencia en la extensión y disposición de los versos, la introducción del registro coloquial contemporáneo, las expansiones y las simplificaciones del original.

<sup>23</sup> Ya la ambigüedad del título del libro *Historia Antigua*, en el doble sentido de la historia de la antigüedad y de una historia amorosa, refleja perfectamente esa fusión de lo ligero y lo grave que tanto explota. El título tiene un doble significado: “alude a la importancia de Grecia y Roma en su poesía y a la imposible historia de amor que está detrás de su primer libro, y que reaparece de más o menos tácita manera en todos los otros”, como señala García Martín en la introducción a *Víctor Botas. Poesías Completas* (2012: 11).

<sup>24</sup> Entre otros, Luis Alberto de Cuenca, que hace una versión de esta oda en “Sobre una oda de Horacio”, de la que dice: “El poema de Horacio que más me gusta es la oda IX del libro III” (2011: 58).

Horacio, Oda III, 30

Levanté un monumento más perenne que el bronce,  
y más alto que esas faraónicas  
pirámides gastadas, que ni las inclemencias  
ni la incesante fuga de los años  
lograrán destruir. No moriré<sup>25</sup>  
del todo, y buena parte  
de mí burlará a Libitina; siempre joven,  
siempre renovado, crecerá  
mi fama en los que vengan, mientras sigan  
la Vestal sigilosa y el Pontífice  
subiendo al Capitolio. Y correrá  
mi nombre del Aufido  
a los reinos de Dauno,<sup>26</sup> porque no  
en vano fui el primero –pese a mi humilde origen–  
que manejó las formas de la Eolia  
en la lengua latina.  
Que Melpómene acepte  
la merecida gloria y de buen grado  
corone mi cabeza con laureles.

Las diferencias principales de esta versión con respecto a Horacio van en la misma dirección: la simplificación del original pese a que el número de versos que contiene la versión sea mayor. Esta tendencia se observa en los casos en que Horacio insiste en la misma idea (se reducen, por ejemplo, las referencias a la climatología para resaltar más el efecto del tiempo). La condensación produce un efecto mayor en el lector moderno, gracias a su claridad. Añade asimismo algunos tonos que no están presentes en la oda, se trata de ligeros cambios en el uso del léxico que contribuyen a reducir la solemnidad del poema horaciano. Otras modificaciones destacables son la introducción del encabalgamiento *no moriré/ del todo*, que produce una ambigüedad de sentido considerable y parece además evocar otro texto horaciano, Oda II 20.7, donde más osado, aunque no sin autoironía, Horacio proclamaba: *no moriré (non... obibo)*.<sup>27</sup> De interés son otras dos alteraciones del texto latino, ambas con el efecto de establecer un mayor distanciamiento con el original. La primera de ellas es el cambio de persona verbal, del yo horaciano *crescam*, pasamos a la tercera persona de *mi fama crecerá*, y *dicar* pasa a *correrá mi nombre*. La segunda intervención se da en el final del poema, donde se sustituye el imperativo horaciano por un subjuntivo

---

<sup>25</sup> Hay que tener en cuenta que puede estar aquí fundiendo gracias al encabalgamiento este poema con el II 20.7 en el que Horacio declara: *no moriré (non... obibo)*.

<sup>26</sup> Este es un ejemplo de error de traducción, pues tanto el río Aufido como los reinos de Dauno aluden a la tierra natal del poeta. El desliz de Víctor Botas se explica por la elección de la expresión *mi fama correrá* para traducir el verbo *dicar*, pues el verbo de movimiento utilizado en castellano exige un punto de partida y otro de llegada. También puede explicarse porque Horacio parece contravenir el tópico de la fama al restringirla a su lugar de origen.

<sup>27</sup> Cf. Nisbet y Hubbard (1978: 334–337).

que establece una relación más distante entre poeta y musa. Parece adecuado desde el punto de vista contemporáneo esta búsqueda de distanciamiento, que evita representar el diálogo directo con las divinidades de la poesía, también un gesto de modestia.<sup>28</sup>

Los tonos irónicos que suele dar el ovetense a sus textos mediante el uso del lenguaje coloquial y otros recursos como la expansión,<sup>29</sup> parecen ausentes en esta ocasión, aunque pueden apreciarse solapados en algunas expresiones: el sentido despectivo del adjetivo *faraónicas* al que se añade el también despectivo *esas*, el poco solemne *manejó*, la traducción de *postera* por *los que vengan*.<sup>30</sup> En el poema de Horacio se encuentra también una discordancia con el tono solemne que se ha interpretado a menudo como un cierto distanciamiento irónico. Se trata de la referencia a Libitina, una divinidad que no encaja en este contexto, como apuntan Nisbet y Hubbard (2004: 371).

Los recursos empleados por Víctor Botas en su versión dan como resultado un efecto similar y se corresponden en general con las tendencias de su poesía. Es decir, en esta versión se observa el grado de elaboración y de acomodación a la poética personal. Las palabras que encabezan el libro *Segunda mano* resultan totalmente apropiadas al ejercicio de intertextualidad que realiza.

Con más razón se pueden aplicar dichas palabras a su versión de la Oda I 11, la famosa oda donde Horacio acuña la *iunctura carpe diem*:

Nunca trates, Leucónoe (sacrílego es saberlo)  
de averiguar el fin que nos tienen los dioses  
reservado, ni sondees las cifras babilonias.  
¡Cuánto mejor será pechar con todo lo que vaya  
a ocurrir! Ya sea o no este invierno que al Tirreno  
bate contra las costas, el último que Júpiter  
te deje, has de saber estar; bebe estos vinos  
y modera esas largas esperanzas, ya que la  
vida es corta. Mientras aquí charlamos vuela el tiempo,  
envidioso. Así que atrapa el día y no te fíes  
ni un pelo del que viene.

Esta reelaboración o reescritura traduce, a primera vista, con fidelidad el original, pues elige un verso inusualmente largo para acercarse al empleado por Horacio. Sin embargo, ya en este aspecto se produce una alteración importante, al margen del incremento del número de versos,<sup>31</sup> que consiste en el énfasis concedido al último verso gracias a una extensión más breve que el resto (tan solo siete versos), algo ajeno al original latino. Asimismo transforma de modo

<sup>28</sup> Atribuye el mérito a Melpómene, lo cual está en la misma línea. En este caso la interpretación es dudosa, también las traducciones se reparten entre las que eligen "mis méritos", y las que prefieren "tus méritos". Cf. Nisbet y Rudd (2004: 377–378).

<sup>29</sup> De acuerdo con lo señalado por Conde Parrado y García Rodríguez (2016).

<sup>30</sup> La misma expresión utiliza en la versión de la oda I 11 para *postero*.

<sup>31</sup> Algo frecuente, como señalan Conde Parrado y García Rodríguez (2016: 38–40) a propósito de las versiones libertinas de M. Valerio Marcial.

considerable el texto latino convirtiéndolo en un texto personal dotándolo de las características más significativas de su poesía: los encabalgamientos abruptos: *ya que la/ vida es corta*; el uso abundante de términos y giros coloquiales (*pechar, charlamos, saber estar, no te fíes ni un pelo*), con los que se pretende disminuir la gravedad del original y darle un tono más distendido, el empleo de giros y frases coloquiales, y el anticlimático verso final, que adapta una frase hecha propia del habla cotidiana (Sáenz Herrero 2007: 938).<sup>32</sup> Como resultado la recreación del asturiano se identifica con el característico distanciamiento irónico y con el tono menor del latino, sin llegar, por supuesto, a negar o rechazar el sentido del poema. Precisamente la transformación de la negación inicial (*ne*) en el rotundo *nunca* es un indicio de la seriedad con la que el poeta afronta el tema desde el inicio.

#### 4. LA RECEPCIÓN DE HORACIO

La escritura y los libros son un ingrediente esencial de la poesía de Víctor Botas, que se constituye en un continuo diálogo con la literatura.<sup>33</sup> La referencias explícitas a sus modelos y a los versos que toma de otros –incluso hasta denominarlos ‘plagios’ (“Asuntos Bizantinos”)–, más allá de los paratextos y los intertextos, caracterizan su obra,<sup>34</sup> incluso la interpretación de las vivencias pasan por el tamiz de la literatura para enriquecerla, como se muestra en el poema “La luna” o en “Variación sobre un tema de Miguel D’Ors”. Las formas de este diálogo continuo con la tradición, no solo la grecolatina, adopta formas variadas, entre las que destacan las lecturas irónicas. Los análisis de Luis Bagué (2004) y Natalia Vara (2011)<sup>35</sup> sobre estas formas de intertextualidad con la tradición clásica nos facilitan referirnos a sus usos concretos en los poemas en que aparecen sin necesidad de dedicarles un apartado específico. Esto nos permitirá centrarnos en algunos aspectos concretos de la recepción de Víctor Botas, siguiendo el tratamiento de los temas centrales que comparte la poesía de ambos poetas. En primer lugar, los principales temas y las técnicas sobre todo lo referente a la consideración de la propia poesía, que se encuadra en la jerarquía de géneros en lo que hace a Horacio, y en la consideración modesta de sus escritos en el de

<sup>32</sup> No estamos de acuerdo, sin embargo, con su afirmación de que Víctor Botas reproduce este modelo y lo reelabora introduciendo un nuevo tópico subyugado al *carpe diem*, la *vita brevis*, que no se encontraba explícito en el texto latino, pues creemos que la expresión *spatio brevi* del verso 6 es suficientemente explícita.

<sup>33</sup> Aunque la expresión procede del soneto de Quevedo “Desde la torre” (cf. Bagué 2004: 151, n. 138), encontramos una idea similar, menos desarrollada, en la *Sátira* II.6.61 de Horacio.

<sup>34</sup> No se diferencia en esto del Horacio lírico, que con frecuencia declara sus modelos (por ejemplo, en II 13, III 30, IV 2, IV 9).

<sup>35</sup> Natalia Vara (2011: 209–201) distingue tres niveles de la ironía: revisión de los tópicos de la tradición literaria (ironía autobiográfica), visión paródica de los mitos, sátira que propicia la crítica extratextual de alcance social y político. En los ejemplos que trataremos el primero de los niveles es el predominante aunque en ocasiones concurre con el tercero, como en el caso del poema “*Cursus honorum*”, de *Rosas de Babilonia*, composición en la que la imitación se basa tanto en la estructura como en el tratamiento de un tópico común. Del segundo tipo, el de la parodia de mitos, no hemos considerado ningún caso.

Víctor Botas. En segundo lugar, incidiremos en el tratamiento de la fugacidad de la vida, el tópicus del *carpe diem*, como paso intermedio para llegar a un nuevo tema metapoético, la redención del tiempo a través de la poesía, o la inmortalidad de la poesía y su capacidad inmortalizadora.

#### 4.1. La metapoésia

Los temas predilectos en los poemas horacianos que tienen por objeto la propia poesía (metapoésia) son la reflexión sobre la posición secundaria del género cultivado dentro la jerarquía del sistema literario latino, y, como consecuencia, la asunción del tono menor de su obra. Así ocurre en los poemas en los que se niega a cantar temas grandes (*recusationes*)<sup>36</sup> confesando su incapacidad poética y reconociendo la modestia de sus pretensiones. Su poesía es ligera, menor en comparación con la gran poesía (épica y tragedia), por lo que debe moderar su tono y ceñirse a los temas que conviene a su género, como ilustra el sorpresivo final de la Oda III 3: "Pero esto no será apropiado para mi *lúdica lira*, ¿Adónde te me vas?, Musa. Deja de obstinarte en recordar los discursos de los dioses y en empequeñecer los grandes temas para adecuarlos a ritmos menudos" (Horacio 2005; traducción de Vicente Cristóbal). Reconoce asimismo su inferioridad con respecto a la obra de otros poetas líricos como Píndaro, al que compara con un cisne, mientras que para definir su labor poética recurre al símil del trabajo esforzado de la abeja (IV 2.27–32): "Yo, al modo y la manera de la abeja del Matino, que con trabajo ingente los sabrosos tomillos va libando, por el bosque y las riberas de la bien regada Tíbur, poca cosa como soy, voy haciendo mis versos laboriosos"<sup>37</sup> (Horacio 2007; traducción de José Luis Moralejo).

Víctor Botas expresa a menudo y de forma directa la falta de pretensiones de su poesía,<sup>38</sup> que da lugar a lo que podemos denominar una poética de la modestia, cuya función es similar a la de los usos horacianos. Una de las notas que más poderosamente llama la atención en la poesía del ovetense es la contención horaciana o el horror por la grandilocuencia y el énfasis.<sup>39</sup> La concepción de la poesía propia como algo modesto es frecuente: *indecisa pluma* ("Con indecisa pluma"), *pluma torpe* ("De los nombres de Eurídice"), *palabras que no van/ a ser leídas nunca* ("Verano"), *líneas vacilantes* ("El perplejo"), *tenues palabras* ("El hom-

<sup>36</sup> Ejemplos significativos de *recusationes* son las Odas I, 6, I 19, II 12 y IV 15. Asimismo, en ocasiones reprocha a su musa haberse entregado a temas demasiado grandes para la lírica (II 1, III 2). Uno de los aspectos que hay que tener en cuenta en el sistema de los géneros de la Antigüedad es el orgullo del quien cultiva uno de los géneros considerados menores, que se manifiesta especialmente en este tipo de poemas: las composiciones de carácter metaliterario de Horacio, al igual que la de los elegíacos, abundan en este tipo de consideraciones.

<sup>37</sup> *Ego apis Matinae/ more modoque,/ grata carpentis thyma per laborem/ plurimum, circa nemus uvidique/ Tiburis ripas operosa parvos/ carmina fingo./ concines maiore poeta plectro Caesarem.*

<sup>38</sup> Parece como si hubiera trasladado el tema de la *aurea mediocritas* a su producción poética. En la base de este planteamiento se encuentra la incertidumbre de Víctor Botas señalada por Lanz (2011).

<sup>39</sup> Palabras de Bernardo Delgado, epílogo a *Prosopon* (Botas 2012: 417–418). Conviene recordar que de Bernardo Delgado es un pseudónimo de José Luis García Martín.

bre tranquilo”), pero su defensa de una poesía sin adorno, sin grandilocuencia, matizada con la ironía, se encuentra con claridad en “Asturcón”, poema que ha de interpretarse claramente en términos metapoéticos (D’Ors 1998: 46; Bagué 2004: 65).

La predisposición de ambos poetas en el inicio de su producción (Oda I 1 y “Con indecisa pluma”, respectivamente) trasluce cierto grado de inseguridad en Horacio, un grado mayor en Víctor Botas; pero se resuelve de diferente manera en cada uno de ellos. El ovetense se mantiene en la incertidumbre a lo largo de su producción; el venusino, en cambio, se muestra orgulloso de lo conseguido y sus logros en la oda final del libro II y en especial en el último de su primera colección de Odas, la III 30. El yo lírico de los primeros versos y el del último poema de la colección ha experimentado un cambio sustancial, como veremos en detalle más adelante. En el caso del poeta asturiano no se registra una clara evolución aunque sí una permanente tensión entre los dos sentimientos. Pero no deja de ser significativo que la última composición del último de sus libros, “El Hombre tranquilo”, contenga en sus versos finales una clara alusión a la Oda III 30 de Horacio: *y me fueron dictando estas tenues palabras/ que no ha de destruir el raro tiempo*.

Una consecuencia de esta consideración de su obra poética en ambos autores es la inclinación, más clara en Víctor Botas, a la composición de poemas en los que se mezclan acontecimientos de gran importancia histórica con detalles triviales de la vida cotidiana, incluso a veces hasta groseros.<sup>40</sup> Víctor Botas lleva al extremo esta tendencia, que Horacio restringe a los poemas de recusación, utilizando una técnica de enumeración que recuerda el uso de la priamel en la obra de Horacio (I 1, I 7 por ejemplo),<sup>41</sup> con la finalidad de enfatizar el elemento que aparece en último lugar: normalmente el acontecimiento personal y cotidiano.

Así, en “Anales”, cuyo título ya es una señal de la importancia que ha de concederse a los hechos consignados en ellos, la enumeración histórica, al igual que los graves acontecimientos épicos a los que alude Horacio, se registra sin transición y como si estuviera a la misma altura un suceso erótico, banal para el mundo pero no para el poeta. La potencia de este recurso para rebajar el tono solemne de unos hechos y, a la vez, encarecer el de los cotidianos es obvio.<sup>42</sup> Los finales anticlimáticos e irónicos se asocian a la perfección con este método:

#### *Anales*

El 2 de septiembre del año 31 antes de Cristo  
Octavio (aún no era Augusto)

---

<sup>40</sup> Por ejemplo, el tratamiento que hace de la *Ilíada* en IV 9, donde concede a los amores de Helena un gran espacio.

<sup>41</sup> El poema “Ahora” es otra buena muestra de este recurso.

<sup>42</sup> En especial cuando se refiere a ceremonia públicas romanas, en especial la del triunfo, como se observa en: “Esta lluvia ritual”, “Huellas durmientes en el Palatino”, “Saturnalia” e “Historia Antigua”).

—lo sería  
en enero del 27)  
borra del mar de Actium,  
bajo un sol impasible,  
el gran sueño imperial de Cleopatra.

En Mühlberg, Carlos v, el 25  
de abril de 1547,  
desde el lecho doliente de un ataque de gota,  
humilla al luterano  
Juan Federico de Sajonia,  
y Wittemberg  
—patria de la Reforma—  
vuelve a poder católico.

El 21  
de octubre de 1805, Nelson  
herido ya de muerte,  
derrota en Trafalgar y simultánea-  
mente a las dos armadas  
enemigas.

El 5 de junio de 1942, el almirante  
japonés Yamamoto, ante el desastre  
inevitable, ordena  
cambiar rumbo a sus naves  
de Midway, entre golpes  
de mar y espuma y viento.

El miércoles 6 de abril de 1994,  
en un lugar tan trivial como lo es una cafetería,  
una mujer y un hombre se enredaron  
en tácito combate de miradas.  
Quién me diera  
no haber sido aquel hombre.

*(Las rosas de Alejandría)*

El poema titulado "Veterano de Actium", desde una perspectiva diferente, la del personaje, no la del yo lírico, opone la consideración histórica y pública de la victoria de Octaviano sobre Marco Antonio y Cleopatra a la experiencia erótica y privada del soldado anónimo. La historia oficial pasa a un segundo plano para narrar la intrahistoria.<sup>43</sup> La contraposición de los triunfos militares a las experien-

---

<sup>43</sup> Como señala Leopoldo Sánchez Torre (1999: 20): "Los poemas romanos —que difícilmente admitirían el calificativo de 'históricos'— no nos conducen a un ambiente de galas culturalistas y de recreación de los grandes hechos de la Historia, sino más bien a la intrahistoria, a los pequeños sucesos cotidianos de entonces, y ello para establecer un puente con los pequeños sucesos cotidianos de hoy, resaltando a la vez la temporalidad y la fugacidad de la existencia humana. Pasado y presente aparecen de ese modo superpuestos, incidiendo en la continuidad de las pasiones, los sentimientos, las costumbres, las formas de vida... para encarar así una desengañada reflexión sobre el paso del tiempo" (cit. en Bagué 2004: 105, n. 96).

cias eróticas en un mismo poema es habitual en la lírica horaciana y en la elegía latina en su conjunto.

Parece como si Víctor Botas hubiera integrado, sin recurrir de forma explícita a la expresión metapoética, lo que Horacio manifiesta de manera expresa.

La condición ficticia o fingida de esta consideración hacia la propia poesía se manifiesta en el hecho de que no excluye, en absoluto, la referencia a la capacidad de esta poesía para conquistar la inmortalidad al igual que la de otros géneros. Así lo manifiesta Horacio en la oda iv 9.5–12:

Aunque Homero de Meonia ocupa el primer sitio, no permanecen ocultas las Musas de Píndaro, las del poeta de Ceos y las amenazadoras de Alceo o las solemnes de Estesícoro, ni el tiempo ha borrado lo que otrora compuso Anacreonte; late todavía el amor y todavía alienta el amor y viven las pasiones de la muchacha eolia, confiados a los acordes de la lira. (Horacio 2005; trad. de Vicente Cristóbal)

La poesía de sus modelos, que Horacio califica de ligera, y los temas que considera le resultan convenientes, especialmente el del amor, como indica en los últimos versos, siguen estando vivos al igual que los cantados por Homero. Tampoco está ausente esta idea en Víctor Botas, como pone de manifiesto, por ejemplo, en su poema “Yo sé que mis palabras”. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

Para concluir este apartado, debemos señalar las distancias son, por supuesto, enormes, los códigos literarios en los que se inserta cada poeta son distintos y la jerarquía de los géneros poéticos que rige en la Antigüedad no está presente en la poesía contemporánea española, en la que se producen otros conflictos relativos a la poética; sin embargo la función de autoafirmación indirecta, a través de la ironía, y el distanciamiento con respecto a las producciones que ocupan el lugar central del sistema literario son comunes.

#### 4.2. El tiempo

La obsesión por la fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte es compartida por ambos poetas. La muerte es algo que se espera (*inmortalia ne speres*, Oda iv 7.7) y aparece bruscamente en los poemas tanto como se advierte de su presencia y se anticipa. En Horacio con frecuencia la muerte se introduce en forma de advertencia a los destinatarios de sus odas, sin que esta forma de presentación excluya la implicación del poeta, como se evidencia en ocasiones con el uso del plural.<sup>44</sup> La evocación de la propia muerte, menos habitual, aparece, a veces con detalle, en algunos poemas, como II 20, donde celebra su inmortalidad gracias a la poesía y rechaza la celebración de todo rito fúnebre en su honor: *Queden lejos de mis vanas exequias los cantos fúnebres, amargos llantos*

---

<sup>44</sup> Importante el uso del plural en el poema, que corresponde con usos del plural o la perifrásica pasiva en Horacio: *carebimus*, *enaviganda*, *erimus* (II 14.12–13), *nos ubi decidimus* (iv 7.14), cf. Michael Putnam (1989: 144).

y lamentaciones; contén el griterío y ahórrate los superfluos honores de la sepultura. En tono más distendido recrea la visión mitológica del más allá en la Oda II 13, poema en el que rememora, con humor, un accidente por el que estuvo a punto de perder la vida. Víctor Botas, al contrario, presenta muy a menudo la muerte propia como un suceso futuro inevitable y angustioso, especialmente en su primer libro, y llega a recrear de forma vívida su muerte, incluso con detalles macabros en algún caso ("Sé que vendrás", "Un día estaré muerto", "El agónico", "Te echo tanto de menos", "Tienes ojos extraños", "Soneto de los tres camaradas", "El hombre tranquilo"); la muerte de otros se evoca habitualmente como recuerdo (la su abuelo en "G. L.", por ejemplo). Solo en una ocasión observamos el tono de advertencia cercano al de Horacio; se da en un poema que, por otro lado, expresa el tópico del poder igualatorio de la muerte, también repetido en Horacio; nos referimos a "Via Crucis".

Asociado al tópico de la fugacidad del tiempo y la cercanía de la muerte se encuentra el tópico del *carpe diem*,<sup>45</sup> al que Víctor Botas alude en algunas ocasiones aunque de forma particular, distinta a la de Horacio, aunque lo presupone. Está ausente, en todo caso, algo esencial en las recreaciones de otros numerosos poetas que han contribuido a dar al tópico su enorme dimensión: la invitación al goce del presente. Sin embargo, apreciamos aquí y allí alusiones a dicho tópico. El poema "Sé que la vida es corta", que termina diciendo: *Mas, entre tanto, apuro –y con mis manos–/ cuanto inusual, la vida, al fin, inventa*, recupera, en una composición de tonos pesimistas, la idea del disfrute de los momentos buenos de la vida. El tratamiento del tema que vemos en "Night club", poema en el que "la búsqueda del placer efímero se concibe como el único medio de olvidar la fugacidad de la existencia" (Bagué 2004: 115), plasma, en cambio, el precepto horaciano como consuelo, por pobre que este resulte. No se trata de una celebración entusiasta del tópico sino una forma de resignación. Horacio opone al presente el futuro: un futuro no esperado pero temido, una huida del mañana, que proyecta sobre el hoy una sombra de muerte: *no esperes la inmortalidad. Te lo repite la estación que te roba los días de nuestra vida* (IV 7.7). Entre estos dos *robos*, la que el tiempo hace al hombre y la que intenta el hombre hacer al tiempo, se extiende la temporalidad de Horacio.<sup>46</sup> Así lo vemos detallado en el poema que mejor se acomoda al tópico horaciano, más allá de la versión de la oda I 11 en *Segunda mano*, el titulado "Collige, virgo, rosas":

No falta quien supone que en sesenta  
mil millones de años volveremos  
a estar igual que ahora (al parecer  
el Espacio se estira para luego,  
elástico, encogerse y nuevamente

<sup>45</sup> En la obra de Horacio el tema aparece en todos los géneros que cultivó: *Epodo* XIII; *Sátira* II 6, 93–97; *Odas* I 4, I 9, I 11, II 3, 9–16, II 11, III 8, 25–28; III 29, 16–48, IV 7, IV 12, *Epístolas* I 4, 12–14, I 11, 22–25.

<sup>46</sup> Esta lucha entre hombre y tiempo la ilustra Víctor Botas en los finales de poemas como "Nieve", "Verano" o "La profecía".

otra vez dilatarse), repitiendo  
tú las profundidades de esos ojos,  
yo este esperar la muerte de tu mano  
agónica en las mías, aquí mismo,  
justo en ese lugar. Pero, por si  
es todo una patraña y nunca más  
se repite la historia y como yo  
sospecho, el tiempo vuela –*eheu fugaces*–  
hacia una noche eterna me parece  
que lo mejor que haríamos sería  
(hoy enseñó el *horacio* cosa mala)  
agarrar ese instante que se va  
con uñas y con dientes (haces bien,  
haces bien en reírte: esto es muy serio),  
sin meta –ni astro– física que valgan.  
(*Historia Antigua*)

Al igual que en aquella versión, se reescribe aquí el tópico horaciano con tintes más irónicos, y con recursos similares (coloquialismos numerosos, final anticlimático, juegos de palabras), aunque el sentido y el tono general se puede resumir en la antítesis: *haces bien en reírte: esto es muy serio*. En este poema mezcla elementos diversos pues, tomando como base el poema de Ausonio, en el título introduce un texto horaciano en latín, que ya había utilizado en otra ocasión, la intratextualidad en este caso da un mayor espacio al poema.<sup>47</sup> Pero además encontramos –nos parece– una alusión a Catulo (v, v. 6: *nox est perpetua una dormienda*, quizás *longa.../ nocte*, Horacio iv 9.27–28) con lo cual ilustra esa cadena de relaciones interminables que señala Lanz (2011: 353–355).<sup>48</sup>

En este poema, siguiendo el comentario de Ferrari (2007: 234; 2006: 102), el yo poético en conversación con el tú de la amada opone la posibilidad de la repetición cíclica de la historia y el eterno retorno<sup>49</sup> a la fugacidad del tiempo, alternativa elegida por el yo. El humor y el tono menor entran en juego una vez más: el imperativo admonitorio deja paso a un condicional en el que se funden poeta y destinatario (mejor haríamos), un condicional que “se abre a la duda y la incerteza propias de toda la poesía de Botas”.

---

<sup>47</sup> Para más detalles puede consultarse el trabajo de Natalia Vara (2011: 212–214).

<sup>48</sup> Marta Ferrari escribe a este respecto: “En estas escrituras constituidas por un cruce muchas veces anónimo de voces, los poetas vistos hacen suyo aquel aforismo de La Bruyère: ‘Todo está ya dicho y hemos llegado demasiado tarde’; Víctor Botas, por ejemplo, escribe: ‘y tú, tú seguirás aquí, consumiéndolo ese tiempo que a ti mismo, a su vez, te consume; colocando/ palabras que no van/ a ser leídas nunca/ nunca, porque no dicen nada/ que no hayan repetido muchas voces/ muertas/ que los demás se saben de memoria’. Hablar por boca de otros, escribir entre comillas, citar, aún no sabiendo que citamos, y sobre escribir un poema infinito que nadie alcanzará a leer sino a pedazos” (2007: 242).

<sup>49</sup> En el tratamiento del retorno cíclico del tiempo, difieren ambos poetas de forma clara. Horacio contrasta la linealidad de la vida humana frente al carácter circular de la naturaleza, especialmente las estaciones. Víctor Botas, en cambio, recurre, siguiendo a Borges, a la idea del retorno y la repetición de la historia. Como se ve en “En torno a Einstein” y “Collige virgo rosas”.

Por el contrario el asturiano, salvo en las escasas ocasiones que hemos mencionado, duda de su eficacia como consuelo o remedio contra la muerte inexorable y rebate su validez de forma expresa al venusino. Un buen ejemplo lo encontramos en “Sé que vendrás secreta”, donde el poeta rechaza del consuelo del *carpe diem*, como se puede ver el último de los siguientes versos: *Sé que nada/ me ha de librar de ti: ni la semblanza/ de la en vano belleza perseguida,/ ni el laborioso libro o las nocturnas/ veladas propicias al amor*. El planteamiento formal recuerda las odas horacianas dedicadas a Póstumo (II 14.5–16) y a Torcuato (IV 7.21–28).<sup>50</sup>

Este rechazo se muestra de forma más evidente en el comienzo del poema en el que Víctor Botas, en diálogo poético con Horacio, niega la validez del tópico “Horacio 1, XI (Glosa)”, perteneciente a *Historia Antigua*:

No es solución, amigo Horacio,<sup>51</sup> eso  
 (tan sobadito ya) del *carpe diem*,  
 y después que te quiten  
 lo bailao.<sup>52</sup> Créeme, no es una  
 solución.  
 A no ser, por supuesto, que se trate  
 tan solo de olvidarse de ese ciego  
 futuro que ahí está,  
 esperando a la vuelta de la esquina.

Esta réplica de la glosa, aunque llena de humor,<sup>53</sup> como muestran las expresiones coloquiales y el tratamiento de tú a tú a Horacio, no deja de tener un poso serio, como lo corrobora la angustia por el paso del tiempo y la muerte que se insinúa en el final del poema. La estructura bipartita del poema, tan habitual en Víctor Botas, sirve aquí para establecer un claro contraste entre el rechazo inicial y la aceptación matizada de la segunda parte. La distribución del contenido más humorístico y del más serio de forma inversa a la técnica habitual proporciona al poema una nueva dimensión, pues el poeta parece descubrir en la segunda parte de su poema un sentido más profundo en el tópico horaciano más acorde con sus planteamientos poéticos: el olvido de la indeterminación del tiempo, clave del final del poema horaciano (*quam minimum credula postero*). El tono lúdico del diálogo literario, una muestra más de la concepción poética del poeta ovetense, aligera la gravedad del contenido, pero no le resta profundidad al tema tratado. El tópico solo puede recuperarse si se reescribe desde una perspectiva distinta que lo revitalice, y el proceso de desmitificación al que lo somete Víctor Botas se muestra muy efectivo.

<sup>50</sup> Poemas cuyos finales imita además en “El heredero”.

<sup>51</sup> Apelación también horaciana: *amice* (II 14.6), *amice Valgi* (II 9.5).

<sup>52</sup> Versión que recoge Luis Alberto de Cuenca en “Collige, virgo, rosas” del libro *Por fuertes y fronteras*, cf. el comentario de Lanz (2011: 355, n. 50) al respecto.

<sup>53</sup> Remitimos para los detalles al análisis que hace Josefina Martínez Álvarez (2006: 263–279).

### 4.3. La inmortalidad de la poesía

Pero la solución definitiva que encuentra Horacio contra la fugacidad del tiempo y la inevitabilidad de la muerte es el consuelo de la perduración de la poesía, la redención del tiempo a través de la creación poética.<sup>54</sup> Si la expresión de esta idea es en Horacio nítida y coherente, no ocurre lo mismo con la poesía de Víctor Botas.

Horacio enuncia el tema en diversas ocasiones, por ejemplo, en la Oda iv 9.1–4: “No vayas a creer precederas las palabras que yo, nacido junto al Áufido, que resuena muy lejos, con artes hasta hoy desconocidas, pronuncio para unir las a mis cuerdas” (Horacio 2007; trad. de José Luis Moralejo). Sin embargo, es en su Oda iii 30 donde mejor y de forma más completa expresa la idea de la inmortalidad de la poesía. Como hemos señalado, se produce una transformación en Horacio desde el poema que abre su colección de Odas y el poema que la cierra. El poeta busca además establecer una clara conexión entre ambos poemas de modo que se haga más nítida la conquista de seguridad y confianza.<sup>55</sup>

El tratamiento que del tema hace Botas es contradictorio pues niega en ocasiones este poder de la poesía, al menos de la suya, y en otras, en cambio, afirma con decisión esta capacidad, como señala Bagué (2004: 62).<sup>56</sup> D’Ors (1998: 68), por su parte, señala la capacidad del arte para enriquecer las vivencias (“El hombre del saco” y “Variaciones sobre un tema de Miguel D’Ors” de HA) y sobre todo que la superioridad de la literatura sobre la vida “procede de su poder para redimir la vida, para eternizarla mediante la metamorfosis artística”. Aunque el arte pierde frente a la vida, la supera en su capacidad para resistir al tiempo.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> iii, 30 también hay que considerar ii 20, en la que se observa igualmente el distanciamiento, quizás mayor por lo grotesco: “In choosing bizarre symbols to express this thought, he shows an agreeable detachment from a deeply felt aspiration”, como indican Hubbard–Nisbet (1978: 337).

<sup>55</sup> De acuerdo con Nisbet–Rudd (2004: 365), los dos poemas se corresponden, escritos ambos en el mismo metro, una secuencia de asclepiadeos (solo repetida en la oda iv 8, en la que también se hace referencia a la fama). En su primera composición su dedicación es una entre muchas, aquí se concentra por entero en sí mismo, allí habla prudentemente en futuro, aquí con confianza en perfecto. Allí espera el apoyo de las musas en dos cláusulas condicionales, aquí pide a Melpómene que se sienta orgullosa de lo conseguido, allí se corona con la hiedra de Baco, aquí con mayor originalidad con el laurel de Apolo.

<sup>56</sup> “Aunque en ocasiones Botas niega la perdurabilidad de la literatura o relativiza sus importancia, como ocurre en ‘Con indecisa pluma...’, ‘La noche va poniendo’, o ‘De los nombres de Eurídice’, en muchos otros casos acepta la posibilidad de alcanzar la inmortalidad mediante la creación estética, según la idea expuesta ya por Horacio en *Exegi monumentum* (iii 30)”. La creencia en la perdurabilidad del arte se pone de relieve en “Yo sé que mis palabras te parecen”, “Metamorfosis” “Cárcel”, o tamizada por la ironía en “Fiesta”, “La profecía”, y “Palabras para una despedida”. El artículo de Begoña Cambor (2006) estudia los poemas más significativos y revela una evolución importante en su obra poética, en la que distingue tres etapas: la gravedad, el distanciamiento, y la neutralidad y reiteración.

<sup>57</sup> “Víctor Botas reiteró el poder salvador de la palabra en numerosos poemas... No deja de ser una ilusión: salvar las pérdidas; pero la palabra solo puede evocar ‘los ojos perennemente jóvenes’, nunca rescatar su presencia: desde mi punto de vista, esa empresa de salvación es una metáfora de la pérdida que contribuye a dar pábulo a la tristeza, lo cual no es mala definición de lo elegíaco” (J. E. Martínez 2006: 293).

Importante dentro de la consideración de la inmortalidad de la poesía es distinguir entre distintos niveles: el objeto del poema, la poesía en sí o el poeta mismo. Lo que la poesía normalmente eterniza son las personas y los momentos, a los que permite, pese a ser mortales o instantáneos, ser atrapados para siempre. Habitualmente es la amada o sus ojos, los que inmortaliza en sus poemas, pero también puede ser la rosa, o una playa, o el instante vivido.

Las palabras del poeta, la poesía misma se hace inmortal, se eterniza. Es una cuestión realmente sutil, puesto que el primero presupone el segundo, pero se trata principalmente de una diferencia de enfoque del poeta en uno u otro punto. En ambos casos se manifiesta en numerosas ocasiones, tanto para bien como para mal.

La perduración del poeta más allá de la muerte, que Horacio celebra de forma tan manifiesta en II 20 y III 30, no se encuentra expresada en la obra de Víctor Botas. El poeta ovetense, señala Cortés (1998: 280), no se aplica a sí mismo la perduración, sino que son los objetos de su referencia, los que se inmortalizan. La diferencia con Horacio es aquí enorme pues, aunque comparten el valor de inmortalización de la poesía, Víctor Botas no puede llegar a la proclamación de *non omnis moriar* de forma tan tajante. Sin embargo, aunque realmente no exista esa idea, hay momentos en los que se aproxima en la visión de la poesía como salvadora. El ejemplo más claro es el que encontramos en el poema "El perplejo":

La angustia de saber que tan solo me salvan unas  
cuantas líneas vacilantes.<sup>58</sup>

En el poema "El hombre tranquilo" reaparece el tema de la poesía y la muerte, y en él se establece una contraposición significativa entre la mortalidad de los poetas como seres corpóreos y la capacidad de su poesía para sobrevivir al tiempo. Son sus tumbas, sus monumentos fúnebres (al igual que el *monumentum* de Horacio) los que se evocan y describen pero su palabra poética sigue viva: Borges, Shakespeare, Virgilio, la compañía tan ilustre no equipara al poeta con ellos. Se hace una inversión temporal en la evocación que hace más llamativo el contraste con el presente. El final es muy claro, pero los detalles de cada una de las partes, así la estructura paralelística y enumerativa, cercana otra vez a la estructura de la priamel, es significativa, así como el uso del monólogo dramático que se expresa al final del poema, en este caso es explícitamente la propia poesía, no el poeta ni el tema el que sobrevive, su creación poética se convierte en una forma de venganza contra el tiempo:

Y tú  
acaso te conmuevas

---

<sup>58</sup> Así lo entiende también Begoña Cambor (2006: 79). En "Palabras para una despedida" reaparece la idea de la salvación, aunque aquí hay notable contraste entre el poder de la poesía con respecto a la amada, a la que eternizará, y la del propio poeta: *Y me salvan de ser tan solo un pobre imbécil./ Y a tí...* Sobre la concepción grave de la muerte en *Las cosas que me acechan*, cf. J. Martínez Álvarez (2006: 265).



Queremos terminar este apartado comentando un poema que trata, de un modo muy diferente, sobre la fama que proporciona la escritura: "*Cursus honorum*". El poema se desarrolla en un tono crítico contra los escritores en general y también contra sí mismo. El uso de la priamel sirve para definir a los diferentes grupos a los que señala (*Otros... Otros... Están luego los... También hay*), hasta llegar, al final, a la expresión de las preferencias del yo. El uso de esta estructura señalada, al igual que a Horacio en I 1,<sup>61</sup> le sirve para colocar su modo de hacer, su dedicación poética exclusivamente, por encima de quienes persiguen con la escritura conseguir beneficios más mundanos. El comentario final incluido en el paréntesis, que entiendo referido a los distintos grupos señalados, si bien proporciona una imagen patética de la perduración a través de la creación literaria, no hace sino recalcar esa capacidad que esta posee.

Otros tendrán los premios. Para ellos  
la suave canongía, las espaldas  
donde pasar la mano, los discursos  
soporíferos siempre. *Otros*, mira,  
recorrerán tertulias de santones,  
homenajes sin cuento, redacciones  
de diarios importantes a la busca  
de la menor reseña, de una foto,  
rodeados de libros –son tan cultos...  
*Están luego los listos* que, siguiendo  
el ejemplo triunfante de algún Nobel,  
llevarán a sus casas encantadas  
de Mallorca o Ibiza a los futuros  
doctorandos que harán el panegírico  
a cambio de un buen plato de lentejas  
y de algún paseíto junto al mar.  
*También hay mentecatos* –por ejemplo  
un servidor– cuyo infinito orgullo  
les impide humillarse ante otra cosa  
que no sean tus ojos o la Luna.  
(Trágicos dinosaurios que no aspiran  
más que a dejar la huella de su paso).

(*Las Rosas de Babilonia*)

Una vez más el viejo Horacio proporciona los medios adecuados para dar un giro drástico a un tópico que él mismo había contribuido de forma decisiva a consolidar y desarrollar. En este caso, el recurso a la tradición clásica, además de servir para dar espacio a la autoironía, es un poderoso medio para potenciar la sátira social, la crítica extratextual (Vara 2011: 220–224).

<sup>61</sup> En este poema Horacio habla de las distintas ocupaciones de los hombres para terminar hablando de la dedicación propia, la poesía, que queda así enfatizada. La estructura se basa en el uso de la priamel: *Hay hombres que... Disfruta este... aquel... hay quien... a muchos... a mí.*

## 5. CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar en este recorrido, la presencia de Horacio en Víctor Botas es múltiple y variada y la poesía del venusino cumple funciones muy distintas en la del ovetense. Entre las dos personas poéticas ficticias que enuncian los poemas se establece un diálogo incesante que se multiplica con las distintas alusiones, las que el venusino había incorporado, y las que añade el poeta ovetense –sin excluir las que aporta el lector– proporcionando una densidad mayor a los textos de ambos poetas. Víctor Botas recrea a Horacio como personaje y lo devuelve a la vida por un instante para hacérselo más cercano, y rendirle un tributo de admiración. El poeta ovetense renueva a Horacio como poeta haciendo suya su poesía y convirtiéndolo en un contemporáneo con el que dialoga y discute y, para conseguirlo, utiliza muchos de los recursos horacianos y, sobre todo, explota las potencialidades que, gracias al uso de la ironía, al distanciamiento y al escepticismo, encerraba su creación lírica. Víctor Botas se toma muy en serio a Horacio, pero de la única manera que puede hacerlo, con humor.

## OBRAS CITADAS

- Arcaz Pozo, Juan Luis (1989): "Catulo en la poesía española", *Cuadernos de Filología Clásica*, n.º 22, pp. 249–286.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (2002): "Pervivencia de Catulo en la poesía castellana", *Alazet*, n.º 14, pp. 13–39.
- Bagué Quílez, Luis (2004): *La poesía de Víctor Botas*. Gijón, Llibros del Peixe.
- (2006): "Non omnis moriar. La Roma clásica en la narrativa de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre: *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 31–56.
- (2016): "Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas". En Javier García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 11–28.
- Botas, Víctor (2012): *Poesía Completa*. Edición y prólogo de José Luis García Martín. Sevilla, La isla de Siltolá.
- Cambor Pandiella, Begoña (2006): "Humor y metapoesía en la obra de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 57–86.
- Conde Parrado, Pablo y García Rodríguez, Javier (2016): "El libertino Víctor Botas y sus versiones de Marco Valerio Marcial". En J. García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 29–52.
- Cortés, Rosario (1998): "El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 14, pp. 269–283.
- Cortés, Rosario y Fernández Corte, José Carlos (eds.) (1994): *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Cristóbal, Vicente (1994), "*Horacio y el carpe diem*". En J. Carlos Fernández Corte y Rosario Cortés (eds.): *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 171–189.
- Cuenca, Luis Alberto de (2011): *Nombres propios*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- D'Ors, Miguel (1998): *La aventura del orden. (Poetas españoles de fin de siglo)*. Sevilla, Renacimiento.
- Fernández Corte, José Carlos (1990): "Del sentido en que se ha aplicado a Catulo y Horacio el término de poetas líricos y de la sinceridad como criterio valorativo de sus poemas", *Veleia*, n.º 17, pp. 317–336.
- Ferrari, Marta (2006): "Variaciones sobre la tradición: del culturalismo novísimo a la intertextualidad de los '80". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 87–103.
- (2007): "Tres versiones contemporáneas de un poema de Ausonio". Accesible en: <<http://hdl.handle.net/10915/41615>> [última consulta: 1.4.2017].
- Fraenkel, Eduard (1957): *Horace*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- García Rodríguez, J. (ed.) (2016): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Horacio (2005), *Odas y Epodos*. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza Editorial.
- (2007): *Odas, Canto Secular, Epodos*. Traducción, introducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid, Gredos.
- Lanz, Juan José (2011): *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla, Renacimiento.
- Luque, Aurora (2008): *Una extraña industria. De poética y poetas*. Ed. de José Andújar Almansa. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Martínez Álvarez, Josefa (2006): "Humor y muerte en la poesía de Víctor Botas". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 263–279.
- Martínez Fernández, José Enrique (2006): "Víctor Botas: arte, poesía y conciencia temporal". En L. Sánchez Torre (ed.): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe, pp. 281–295.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1885): *Horacio en España*. Madrid.
- Morales, Carlos Javier (1999): "La poesía de Víctor Botas: una lectura posmoderna de los clásicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 593, pp. 150–153.
- Nisbet, R. G. M. y Hubbard, Margaret (1970): *A Commentary on Horace, Odes, Book I*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- (1978): *A Commentary on Horace, Odes, Book II*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Nisbet, R. G. M., y Rudd, Niall (2004): *A Commentary on Horace, Odes, Book III*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Núñez Díaz, Pablo (2016): "La poesía de Víctor Botas: atlas lírico". En J. García Rodríguez (ed.): *Mañana es hoy. Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 113–128.
- Pérez García, Norberto (1996): "Catulo y la poesía española de la segunda mitad del siglo xx", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 10, pp. 99–113.
- Putnam, Michael J. C. (1986): *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*. Ithaca, Cornell University Press.

- Q. Horati Flacci (1912): *Opera*. Ed. de E. C. Wickham (2ª edición revisada por H. W. Garrod). Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Sáenz Herrero, Jorge (2007): "La poesía 'pisada' de *Segunda mano*: Víctor Botas y sus traducciones de Catulo, Horacio y Marcial", *Interlingüística*, n.º 17, pp. 934–943.
- Saldaña Sagredo, Alfredo (2009): *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1999): "El pacto con Botas", *Clarín*, n.º 24, pp. 18–23.
- (ed.) (2006): *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón, Llibros del Peixe.
- Siles, Jaime (1991): "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, n.º 122–123, pp. 149–169.
- Vara, Natalia (2011): "Lecturas irónicas de la tradición clásica. El caso de Víctor Botas". En A. del Olmo Iturraspe y F. J. Díaz de Castro (eds.): *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla, Renacimiento, pp. 207–227.

## ¿CARGADA DE FUTURO? DEL MANIFIESTO AL ESLOGAN<sup>1</sup>

LOADED WITH FUTURE? FROM MOTTO TO SLOGAN

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ  
Universidad de Murcia  
luisbaguequilez@gmail.com

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA  
Universidad de Murcia  
joseangel.banos@um.es

RESUMEN: "La poesía es un arma cargada de futuro" es el título de una de las composiciones de *Cantos iberos* (1955), de Gabriel Celaya, pero también uno de los lugares comunes más habituales en la poesía española de posguerra. En este artículo nos centraremos en la pervivencia del lema de Celaya en los autores de las últimas décadas del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Dentro de este contexto cabe distinguir tres actitudes principales: la adaptación del mensaje de transformación social a la perspectiva desencantada del compromiso contemporáneo; la conversión del *dictum* de Celaya en un eslogan desvitalizado, no muy lejos de la retórica comercial; o la resemantización de las viejas consignas sociales en un nuevo entorno de insatisfacción cívica.

PALABRAS CLAVE: Gabriel Celaya; realismo social; resemantización; compromiso; poesía española contemporánea

ABSTRACT: "La poesía es un arma cargada de futuro" is the title of a poem included in *Cantos iberos* (1955), by Gabriel Celaya, but also one of the most prominent common places in postwar Spanish poetry. This paper focuses on the persistence of Celaya's motto in the authors emerged in the last decades of

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del Programa "Ramón y Cajal" (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el Proyecto de Investigación "Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo xx" (FFI2014-55864-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Queremos agradecer los comentarios y sugerencias de los evaluadores anónimos, que han contribuido a mejorar este artículo.

the 20th century and the beginning of the 21st century. Three main attitudes towards Celaya's message are distinguished in this period: the adaptation of the idea of social transformation to the disenchanting perspective of contemporary commitment; the conversion of Celaya's dictum into a devitalized slogan, not far from commercial rhetoric; or the resignification of the old social claims in a new context of civic dissatisfaction.

KEYWORDS: Gabriel Celaya; Social Realism; Resignification; Commitment; Spanish Contemporary Poetry



## 1. CARGADA DE RAZONES: EL PECADO ORIGINAL

Desde que Garcilaso se presentara ante los lectores como el perfecto cortesano, "tomando ora la espada, ora la pluma", se ha afianzado la imagen que identifica al poeta con el soldado y al arsenal retórico con la munición bélica. No obstante, el verso de la *Égloga III* establecía una escisión interior entre quien ejercía la milicia por obligación y cultivaba la poesía por devoción. Si avanzamos "[a] través de los siglos,/ saltando por encima de todas las catástrofes,/ por encima de títulos y fechas", como recomendaba García Montero (2014: 152–153) en "Garcilaso 1991" (*Habitaciones separadas*, 1994), comprobaremos que el paralelismo entre las armas y las letras no desaparece del horizonte literario, pero adquiere poco a poco dimensión colectiva y va tiñéndose de connotaciones trágicas.

En la España del siglo pasado, el estallido de la Guerra Civil exigió que los escritores volviesen a vestir el uniforme de poeta-soldado y que se aplicaran a reflejar la cruda realidad de las trincheras mediante un lenguaje "a la altura de las circunstancias". En esas coordenadas, la poesía ya no se concibe como un pasatiempo palaciego entre campañas militares más o menos remotas, sino como una acción performativa con la que los autores llaman a la movilización, apelan a los instintos populares e intentan influir en el devenir de la contienda. El valor conativo que se atribuye a la proclama instrumental o a la consigna panfletaria justifica la contigüidad metonímica y la correlación metafórica entre los útiles de escritura y las herramientas de combate, aunque esa vinculación todavía se subordina a la inmediatez sentimental y a la urgencia expresiva. Ejemplo de ello es la conferencia que impartió Miguel Hernández en el Ateneo de Alicante, el 21 de agosto de 1937, con el título de "La poesía como un arma", y que suponía una elocuente declaración de principios: "La poesía es para mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevé, procurando a cada paso dignificarme [...]. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada" (Hernández 1992: 2227). Al margen de la impureza nerudiana y del refulgente brillo de la estética de los metales, la fuerza de esta

analogía reaparece en la oda "A Líster, jefe en los ejércitos del Ebro", de Antonio Machado, donde el emblema de la creación (la pluma) se mide con la herramienta de la destrucción (la pistola): "Si mi pluma valiera tu pistola/ de capitán, contento moriría" (Machado 1997: 458).

La experiencia aún cercana de la Guerra Civil nos permite situar en contexto "La poesía es un arma cargada de futuro", una de las composiciones más famosas de Gabriel Celaya y uno de los espacios simbólicos más frecuentados por la poesía de posguerra. De hecho, la pieza de *Cantos iberos* (1955) terminaría funcionando como manifiesto instantáneo y estandarte visible de una manera de entender el impulso creativo y de evaluar la realidad. Frente al cliché, que opera en el ámbito elocutivo, el poema de Celaya podría interpretarse como la codificación textual de un ideograma (Angenot 1982: 179), definido como una proposición subyacente en un enunciado que señala la pertenencia del enunciatador a un grupo particular y que focaliza una determinada representación social.<sup>2</sup> En cuanto a Celaya, la proyección del ideograma revelaría la silueta de un autor implicado en su "misión" salvífica, dispuesto a erigirse en adalid –y eventual mártir– de la cruzada obrera. En todo caso, la equiparación de la escritura con un "arma cargada de futuro expansivo" contenía *in nuce* el ideario ético y estético del socialrealismo, tal como se despliega a lo largo del citado poema. A pesar de su extensión y de su amplia difusión, vale la pena transcribirlo íntegramente:

Cuando ya no se espera nada personalmente exaltante,  
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,  
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,  
con un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades,  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas  
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,  
piden ser, piden ritmo,  
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,  
con el rayo de prodigio,  
como mágica evidencia, lo real se nos convierte  
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto,

---

<sup>2</sup> Ideogramas muy extendidos en la poesía social serían "el enemigo interior", "la solidaridad de clase", "la cultura", "la inmensa mayoría", "la revolución" o "el ansia de libertad" (cf. Le Bigot [en prensa]).

para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.  
Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren  
y canto respirando.  
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas  
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,  
y calculo por eso con técnica, qué puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía–herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.  
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

(Celaya 1969: 630–632)

La marca de deixis temporal con la que arranca el texto remite a los imperativos de una escritura inscrita en un horizonte epocal e inserta en un momento individual concreto: "Cuando ya no se espera nada personalmente exaltante". No obstante, si las tres primeras estrofas aún se adhieren a cierta gesticulación patética propia del existencialismo tremendista –es difícil no ver en ese "fieramente existiendo" las alas del "ángel fieramente humano" que Otero había lanzado a la intemperie cinco años antes–, a partir de la tercera estrofa hallamos un auténtico depósito de tópicos ahormados según el molde de la resistencia antifranquista. En un somero inventario, cabe mencionar la confusión entre la realidad y su reflejo mimético –"lo real se nos convierte/ en lo idéntico a sí mismo"–; el afán reductorista –"Poesía para el pobre, poesía necesaria/ como el pan de cada día"–; la defensa de la impureza (compromiso) y la imprecación contra la poesía pura

(evasión) –“nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno”, “Maldigo la poesía concebida como un lujo/ cultural por los neutrales”–; la heroicidad del sujeto–portavoz –“Siento en mí a cuantos sufren/ y canto respirando”–; la solidaridad afectiva con el proletariado, a partir de la identificación entre el trabajo verbal y el trabajo manual –“Me siento un ingeniero del verso y un obrero/ que trabaja con otros a España en sus aceros”–; la voluntad instrumental –“Tal es mi poesía: poesía–herramienta”–; la conmoción emotiva –“con que te apunto al pecho”–; la aspiración a la recepción mayoritaria –“Es algo como el aire que todos respiramos”, “Son palabras que todos repetimos sintiendo/ como nuestras”–; el sacrificio de la belleza en aras de la autenticidad –“No es un bello producto. No es un fruto perfecto”–; o la exaltación de la utilidad revolucionaria –“Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos”–.

La divulgación de este programa explica al mismo tiempo el éxito fulminante del lema de Celaya y el progresivo desprestigio de los materiales sedimentados en los versos. Por un lado, la divisa “la poesía es un arma cargada de futuro” cundirá igual que la pólvora hasta consagrarse como el eslogan antonomástico de la lírica comprometida del periodo; por otro, esta fórmula se erige en una sinécdoque que *equivale* al discurso de toda la poesía social. En efecto, la mera alusión al mensaje de Celaya activa una constelación de motivos recurrentes, estrategias subjetivas y resortes estilísticos que asociamos de manera inmediata con el paradigma del realismo testimonial. Para bien y para mal, dicha referencia acabará siendo un estereotipo definitorio de una corriente estética: su función no es tanto apuntar hacia un lugar común como exponer una visión del mundo a través de una estructura conceptual fácilmente reconocible, reproducible y manipulable (cf. Le Bigot [en prensa]). En otras palabras, el archiconocido título del poema se eleva en el principal intertexto de la poesía social para la mayoría de críticos y lectores.<sup>3</sup> El mismo Celaya era consciente de esta dimensión estereotípica al admitir –cierto que a regañadientes– la rentabilidad del marbete “poesía social” por una razón esencialmente práctica, esto es, porque *todo el mundo* intuye de qué se trata: “a mí nunca me gustó el término ‘poesía social’, y si a la larga he acabado aceptándolo es porque, al margen de su sentido propio, se ha convertido en algo que todo el mundo sabe a qué alude” (Celaya [1960] 1979: 745).

En los diez años que median entre *Cantos iberos* y la antología–cenotafio *Poesía social* (1965), de Leopoldo de Luis, asistimos al ascenso, el auge y la decadencia de la musa revolucionaria. A mediados de los sesenta este movimiento había depuesto su beligerancia inicial y había demostrado su capacidad de adaptación al medio gracias a la remoción de sus características inaugurales. A estas alturas, la que había sido la tendencia hegemónica en el medio siglo debía

<sup>3</sup> Es significativa al respecto la afirmación de Ángel González: “En aquellos años, finales de la década de los 50, la historia parecía confirmar el verso de Celaya” (en Lanz 2009: 21). No olvidemos que Ángel González también recurriría al lenguaje de las armas en la célebre paronomasia con la que comienza “Elegido por aclamación” (*Grado elemental*, 1962), en cuya primera estrofa puede verse el paralelismo entre la potencia mortífera de las pistolas y la energía destructiva de las letras: “Sí, fue un malentendido./ Gritaron: ¡a las urnas!/ y él entendió: ¡a las armas! –dijo luego./ Era pundo-noroso y mató mucho./ Con pistolas, con rifles, con decretos” (González 2004: 163).

protegerse de las pedradas que le llovían desde casi todos los flancos. Tanto es así que, ya en la segunda edición de *Poesía social*, el antólogo se apresuró a matizar algunas de las críticas que por entonces recibía, incluso desde dentro,<sup>4</sup> la lírica social: la apremiante fecha de caducidad de sus productos, el rebajamiento de la calidad, la distancia entre eficacia y testimonio, o el espejismo de sinceridad con el que se creía tener ganado el acceso a una verdad que todavía no se había granjeado el insidioso prefijo *pos-* con el que la rebautizamos en nuestros días (cf. Luis [1969] 2000: 217–222). Con la irrupción de las huestes novísimas y del contingente sesentayochista se daba por definitivamente amortizada una corriente que se había devaluado al nivel de una “pesadilla estética” (Castellet [1970] 2001) o que había degenerado en un fantasma poético (cf. García 2012: 157–162), como los redivivos espectros de Marx que vagaban junto con las sombras de Hamlet por los escaparates de una posmodernidad líquida.

Aunque la pieza de *Cantos iberos* pasó a la historia, el *leitmotiv* de Celaya resurge periódicamente en la poesía española contemporánea, casi siempre emancipado del resto de la composición en la que se engastaba originalmente. En ello influye de modo decisivo su popularización a través de la canción de autor o de la canción protesta (Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat), que contribuyó a diluir el rótulo en la solución rítmica del estribillo. Debido a esa persistencia mnemotécnica, al descrédito histórico de la tendencia a la que se adscribe y a su paulatino vaciado significativo, hay quienes consideran que “la poesía es un arma cargada de futuro” ha dejado de ser una afirmación provocadora para reducirse a un eslogan desvalorizado, no muy lejos de los señuelos de la publicidad comercial, por más que el propio Celaya estableciera una pertinente distinción entre el poeta propagandista y el poeta publicista (cf. García 2012: 289). Volviendo a Garcilaso, se diría que el escritor social había renunciado a esgrimir la espada con gesto desafiante para resignarse a la condición de “conducido mercenario” del verso. No en vano, Celaya ya nos había avisado de que “[y]o me alquilo por horas” (1969: 297), a sabiendas de que esa disponibilidad horaria redundaría en la abdicación de la perfección formal.<sup>5</sup> A continuación, analizaremos la repercusión que ha tenido el poema de Celaya en la poesía actual: la reubicación del mensaje dentro de la nueva poesía crítica (Riechmann, González, Wolfe); la desvalorización de dicho mensaje, equiparable a una suerte de máxima confesional (Vidal Prado); o su reciclaje en una consigna ideológica que sigue canalizando un descontento colectivo (Pérez Montalbán, Jiménez Paz, Beltrán, Xen Rabanal).

---

<sup>4</sup> Sin salir de la antología de Leopoldo de Luis, resulta sintomático el diagnóstico de José Hierro, que tiraba la primera piedra al señalar la irreparable pérdida de vigencia de la poesía social: “Hasta hace poco era casi un axioma para muchos la idea de que el poeta o lo era social o no era poeta de su tiempo, lo que equivale a afirmar que no era poeta. Hoy piensa la mayoría de los jóvenes que la poesía social es ya cosa del pasado. Del pasado inmediato que es, en arte, el pasado más remoto” (en Luis [1965] 2000: 344).

<sup>5</sup> En el falso soneto “A Garcilaso de la Vega” (*Lo que faltaba*, 1967), Celaya había opuesto, al fervor de los cantores garcilasistas, la imagen mítica de un Garcilaso guerrero y “regeneracionista”. En el segundo cuarteto de la composición, donde el autor proponía *cortar por lo sano* con la pandemia del garcilasismo, se aprecia otra vez la secuencia *poesía-arma*: “Estamos con las armas en la mano,/ buscando un nuevo ritmo, fiel contraste./ Estamos, como tú nos enseñaste,/ luchando por lo nuevo y por lo sano” (Celaya 1969: 1253).

## 2. CARGADA DE DUDAS: VERSO Y GLOSA

El poema de Celaya se presta a la réplica directa, a la glosa irónica y a la inversión paródica por parte de diversos autores de los ochenta y noventa, tanto si se enmarcan en el perímetro de un remozado compromiso (Jorge Riechmann, David González) como si se asimilan a la extraterritorialidad vocacional del *outsider* (Roger Wolfe). Para ellos, "la poesía es un arma cargada de futuro" no solo dice lo que dice, sino que convoca en *fantasma* todo el ideario de la poesía social. A través de un diálogo en palimpsesto, los escritores recientes refutan o matizan la premisa en la que se inspira ese programa reformista: el poder transformador atribuido a la poesía.

Ya en "Tráfico de armas", uno de los textos poéticos incluidos en las páginas del heterogéneo ensayo *Poesía practicable* (1990), Jorge Riechmann se alejaba del entusiasmo partidista y cuestionaba el enunciado de Celaya mediante la ruptura deliberada de las expectativas. Desde el título de la composición, Riechmann ponía en tela de juicio la metáfora fundacional que identificaba *poesía* y *arma* (cf. Le Bigot 2012: 65–66):<sup>6</sup>

¿La poesía un arma  
de futuro cargada?  
A lo mejor gastó  
mucho pólvora en salvas.  
A lo mejor el tiro  
salió por la culata.  
Acaso nadie supo  
con tino dispararla.  
Quizá estaba cargada  
con pólvora mojada.  
Acaso al cazador  
su presa lo acosaba.  
Quizá solo la risa  
puede rasgar la máscara,  
puede quebrar las armas.

(Riechmann 1990: 166)

La definición de la poesía que había postulado Celaya (*la poesía [A] es un arma cargada de futuro [B]*) se reemplaza aquí por una interrogación. De esta manera, el hipertexto plantea una serie de dudas sobre la función política de la lírica mediodisecular, en contraste con la seguridad en la transformación social sostenida en el hipotexto. La elisión del verbo en el primer verso y el cambio de la afirmación taxativa por una cláusula interrogativa ("¿La poesía [Ø] un arma/ de futuro cargada?") manifiestan la renuencia del artífice de "Tráfico de armas"

---

<sup>6</sup> El sintagma "tráfico de armas" favorece la ironía a través de la polisemia, pues puede vincularse con la urdimbre intertextual del poema –la acepción de *tráfico* como 'tránsito', 'trásiego' o 'mudanza'–, pero también designa una actividad ilícita, lo que quizá sugiera sarcásticamente que la poesía social *tenía delito*.

a suscribir el lema antes mencionado. De hecho, en la obra de Riechmann “el deseo de transformación social se sujeta al conocimiento de la escasa incidencia que tiene la poesía en el presente, habida cuenta de sus destinatarios potenciales y de su muy restringida difusión” (Bagué Quílez 2006: 128). Ya en el nivel elocutivo se advierte una distorsión del lenguaje cercano al pueblo, mediante la incorporación de frases hechas, y una degradación de la prosodia rítmica, mediante la preferencia por los metros de arte menor –el heptasílabo, frente al predominio del alejandrino en el texto original– y el sospechoso sonsonete de las rimas asonantes en *a* (“quizá estaba cargada/ con pólvora mojada”). Algunas de las características de la poesía social –lenguaje accesible y cadencia musical–, camufladas bajo el velo de la parodia, se aplican a la crítica de su propia divisa. El manejo de frases hechas se puede clasificar en tres grupos, como se observa en la siguiente tabla:

1. Incorporación en estado natural o enfatización	2. Alteración del estado natural	3. Inversión del uso habitual
“Gastó/ mucha pólvora en salvas”	“con tino dispararla”	“Acaso al cazador/ su presa lo acosaba”
“el tiro/ salió por la culata”	“Quizá estaba cargada / con pólvora mojada”	
	“puede rasgar la máscara”	
	“puede quebrar las armas”	

Tabla 1. Clasificación de las frases hechas en “Tráfico de armas”

El primer grupo apenas merece que nos detengamos en él: o bien se respetan las frases hechas tal como se suelen emplear, o bien se les añade un elemento enfático. En el segundo grupo se incluyen las reelaboraciones de frases hechas a través de la permutación. El primer caso (“acaso nadie supo/ con tino dispararla”) focaliza la atención en la falta de medida de los autores sociales. Frente a *sin tino* (‘sin medida’ y ‘sin acierto’), la alteración de Riechmann (“con tino”) refuerza el contenido del verso anterior para resaltar la idea de que nadie supo trabajar la poesía con prudencia ni acertó a la hora de limar sus excesos. El siguiente caso de modificación (“Quizá estaba cargada/ con pólvora mojada”) responde a la intensificación del efecto paródico; es decir, la sustitución de la expresión *tener la pólvora mojada* por “estaba cargada/ con pólvora mojada” certifica el fracaso de la empresa realista. Más interesantes aún son “puede rasgar la máscara” y “puede quebrar las armas”. Si bien formalmente sugieren una rabia contenida –*rasgar* es más violento que *quitar la máscara*, al igual que *quebrar* es más fuerte que *rendir las armas*–, semánticamente da la impresión de que los verbos podrían intercambiarse sin apenas consecuencias. Además, el orden del poema obedece a una gradación de clímax ascendente en los dos últimos versos. De este modo, el texto finaliza, en contraposición a la interrogación inicial,

con una afirmación contundente: la risa es capaz de quebrar las armas. *Quebrar las armas* conlleva abandonar cierta concepción de la lírica, porque, como se aprecia en la inversión del tercer grupo, no es el cazador (el poeta) el que acosa a la presa (la poesía), sino al revés, lo que viene a rubricar la inocuidad social y literaria de este tipo de escritura.

Esta clasificación de frases hechas nos ayuda a desentrañar los principales núcleos significativos de "Tráfico de armas". Por un lado, destaca el eje isotópico de la duda como insinuación. Este aspecto se incorpora al discurso gracias a la interrogación, las constantes repeticiones de "a lo mejor" (vv. 3 y 5), "[a]caso" (vv. 7 y 11), "[q]uizá" (vv. 9 y 13), y las reiteraciones de estructuras con el verbo *poder* más infinitivo. Por otro lado, encontramos el eje de la derrota o del desconsuelo. Aquí se englobaría todo el vocabulario relativo a la artillería. Las frecuentes referencias a las armas concluyen con la entrega al enemigo tras haber aceptado la capitulación. Sin embargo, incluso en la adversidad, la risa es una estrategia de resistencia o un paradójico *consuelo desconsolado*. No en vano, "'desconsuelo' y 'resistencia' son los vocablos que mejor definen a este poeta que a menudo aconseja 'bajarse' de la autopista enloquecida del mundo actual para ponerse a observar" (Scarno 2009). Lejos de avasallar al lector con la imposición de una nueva consigna,<sup>7</sup> el objetivo de Riechmann es rebelarse contra la efusión sentimental de una poesía tan apasionada como acrítica. A diferencia de la retórica de los autores sociales, el propósito no consiste en convencer a los destinatarios, sino en alentar la reflexión y sembrar el germen de la disidencia:

El hecho de que un poema no pueda nada contra la muerte no es una razón para dejar de escribir elegías. Análogamente, que la poesía no sea un "arma cargada de futuro" no es una razón para dejar de escribir poesía crítica contra las relaciones sociales vigentes. (Riechmann 2002: 26)

Según Riechmann, si la lírica contemporánea ha acabado asimilándose a la inofensiva pistola de jabón que había fabricado Woody Allen en *Toma el dinero y corre*, quizá se deba a un desajuste entre intenciones y resultados.<sup>8</sup> A la poesía no le corresponde acaudillar una transformación política de la sociedad, pero sí intervenir en la transformación ética de los individuos que la integran (cf. García-Teresa 2014: 124–128).<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Para Riechmann (2006: 131–136), uno de los pecados capitales de la lírica social fue la obsesión de los poetas por convertirse en portavoces de los que no tenían voz, lo que los conducía a falsear su propia experiencia y a adueñarse de las vivencias ajenas.

<sup>8</sup> En ese desequilibrio incide, desde una óptica burlesca y desmitificadora, "La función de la poesía" (*La condición urbana*, 1995), de Karmelo C. Iribarren: "La función/ de la poesía/ en nuestra sociedad/ ha sido el tema estrella/ (durante un par de días)/ en simposios, mesas orondas /y demás zarandajas,/ a cargo/ de eminencias contrastadas/ en el manejo de las lenguas. // Parece ser/ que les ha hecho/ buen tiempo,/ y que no ha habido/ heridos de importancia" (Iribarren 2016: 30).

<sup>9</sup> Son llamativas las concomitancias entre la propuesta de Riechmann y la de Blas de Otero, quien nunca compartió la decisión de "hacer de la palabra poética un instrumento de acción", y optó por concebirla más bien "como un estímulo para la conciencia liberadora de la transformación humana" (Lanz 2008: 79).

Más displicente y nihilista es la actitud de Antonio Orihuela ante el redentorismo de Celaya, cuyos versos se impugnan al comienzo de uno de los textos recopilados en la antología *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998), editada por Isla Correyero: “Ya hay quien, como amigo,/ empieza a decirme que esto no es poesía./ Poesía burguesa/ de esa que atesta los libros/ desde luego que no./ Tampoco es ‘poesía necesaria, poesía para el pobre...’./ Los pobres están demasiado ocupados/ trabajando para que los burgueses/ puedan escribir poesía” (en Correyero 1998: 240). En este ejemplo, el prestamo de Celaya, subrayado diacríticamente mediante el entrecomillado y la cursiva, no alude al título de la composición, pues lo que se censura no es tanto la voluntad de renovación social como la ingenuidad de pretender llegar a un público que tiene que satisfacer necesidades más acuciantes que las de índole estética. Orihuela se pronunciará en términos semejantes en un poema más reciente, titulado “España” e incluido en la antología *Marca(da) España* (2014). El poeta retoma ahora la dialéctica de la lucha de clases para defender que los problemas urgentes de los explotados les impiden alzarse contra sus explotadores: “Yo no tengo ninguna confianza en que desde abajo/ surja algo que pueda cambiar este estado de cosas/ porque los pobres no están por hacer la revolución, / los pobres prefieren pagar la hipoteca” (en VV. AA. 2014b: 37).

Frente a la duda metódica de Riechmann y la severa indignación de Orihuela, “Glosa a Celaya” (*Cinco años de cama*, 1998), de Roger Wolfe, vuelve a articular una crítica directa a “La poesía es un arma cargada de futuro”. Este breve poema no formula ninguna alternativa, sino que pone en juego una ironía desgarradora para burlarse de la “antigua” visión social de la poesía:

*La poesía  
es un arma  
cargada de futuro.*

Y el futuro  
es del Banco  
de Santander.

(Wolfe 2008: 262)

La cita *palimpsestosa* actúa aquí como una réplica desautomatizadora, en la encrucijada entre diversas (inter)textualidades comprometidas en la poesía reciente (cf. Sánchez Torre 2002: 49–53). Con claras reminiscencias epigramáticas, Wolfe reproduce una glosa literal de Celaya como excusa para realizar una aportación personal: la aclaración humorística condensada en los tres últimos versos. El hipertexto recoge –en cursiva y con diferente disposición versal– las palabras del hipotexto con el fin de distanciarse de él. El humor brota no solo del desafío a las consignas demagógicas de la izquierda y de la sustitución de la lucha política por el mercantilismo, sino también de la referencia intermedial en la que se basa el poema. Por una parte, las coordenadas históricas e ideológicas en las que se enmarca el mensaje de Wolfe son muy distintas a las que alumbraron la producción de Celaya: la sociedad de consumo de nuestros días tiene poco que ver con la de la inmediata posguerra, a tal punto que el poder econó-

mico se ha apropiado de las armas retóricas con las que peleó el socialrealismo. Por otra parte, las constantes remisiones publicitarias del Banco de Santander al futuro –véase el eslogan “Viviendo el futuro” (14 de noviembre de 1985)<sup>10</sup>– le sirven al autor para generar el deseado efecto irónico. En este sentido, la ironía es un recurso liberador, útil para descargar la rabia acumulada y para justificar la cosmovisión nihilista del sujeto: “precisamente [...] porque nada merece la pena, surge la ironía: para subrayar este escepticismo” (Wolfe, en Iravedra 2010: 211).

Al margen de esta composición, Roger Wolfe procede en numerosas ocasiones a desmitificar la vinculación de la poesía con un arma de fuego. A veces la analogía se sustenta en una distancia desencantada. Así ocurre en “Poética negra” (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992), que compara la pluma con una mágnam 44,<sup>11</sup> o en “Odio” (*Arde Babilonia*, 1994), que le guiña un ojo a Antonio Machado para darle la vuelta a los versos con los que este arengaba al mismísimo Lister. Frente a la movilización bélica, Wolfe se adhiere a una *sublevación inmóvil* –como expresaba el título del primer libro de Antonio Gamoneda– semejante a la abulia: “El odio son las cosas/ que te gustaría hacer/ con este poema/ si tu pluma/ valiera/ su pistola” (Wolfe 2008: 145). Otras veces la isotopía del armamento se subordina a la sátira literaria. En “Premio novel” (*Mensajes en botellas rotas*, 1996) se insinúa que quienes se acogen al famoso *dictum* de Celaya solo aspiran a conseguir protagonismo mediático: “La poesía aún es un arma/ cargada de futuro –dijo–. [...] Al día siguiente/ lo vieron todos en la página/ de cultura./ Era gordo. Barba./ Greñas, gafas./ En sus ojos/ nada especial” (Wolfe 2008: 216). Por último, a diferencia del “arma cargada de futuro expansivo/ con que te apunto al pecho”, en *Cinco años de cama* leemos –justo en el poema posterior a “Glosa a Celaya”– que “[l]a poesía es un revólver apuntando al corazón”. Roger Wolfe ha trocado el impulso expansivo que propugnaba el realismo social por un repliegue en el *huis clos* de la privacidad. Lo que le interesa al poeta es la fragilidad del ser humano ante “la diminuta/ inmensidad/ de su sangrante/ maltrecho/ humilde/ y finalmente esplendoroso/ corazón” (Wolfe 2008: 265). En suma, esta estética puede considerarse un claro ejemplo del callejón sin salida en el que desembocó la poesía social. Por eso, en lugar de empuñar sus versos como una herramienta transformadora, el autor prefiere emplearlos como una navaja suiza: “el arte tiene tres funciones fundamentales: proporcionar goce intelectual; hacer ver; hacer pensar” (Wolfe 2002: 30). A pesar de la falta de expectativas que destila este discurso, no cabe hablar simplemente de una insolidaridad protegida tras los muros del egotismo, sino de un individualismo conectado a la batería de la realidad (cf. Bagué Quílez 2006: 271–272; Iravedra 2006: 17).

---

<sup>10</sup> El anuncio puede consultarse en la hemeroteca virtual del diario ABC (<hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/11/14/044.html>) y en el portal de *El Publicista*, que recoge eslóganes comerciales de varias entidades financieras (<http://www.elpublicista.es/esloganes.php?inicio=90&texto=B&buscar\_marca=&consultar=1>).

<sup>11</sup> La proyección metaficcional de este poema se intensifica si tenemos en cuenta que el modelo de pistola al que alude el autor es el mismo que llevaba Clint Eastwood en *Harry el sucio*, la película de Don Siegel que Wolfe cita en el epígrafe introductorio de su ensayo *Todos los monos del mundo* (1995).

### 3. ¿DESCARGADA O RECARGADA? DE LA MELANCOLÍA A LA INDIGNACIÓN

La conflictiva supervivencia del lema de Celaya en el siglo XXI pasa por un proceso de desnaturalización y descarga semántica. Más cerca del eslogan comercial que de la consigna propagandística, la reiteración mecánica de “la poesía es un arma cargada de futuro” nos indica que se ha metabolizado ya como parte del patrimonio nacional, a medio camino entre la sabiduría proverbial del refrán y la gramática urgente de la pintada callejera. De este modo, no es raro que la proposición aparezca desprovista de autoría e incluso sujeta a imprecisiones mnemotécnicas: así, en los créditos finales de la película *Noviembre* (2003), el segundo largometraje de Achero Mañas, la frase “el arte es un arma cargada de futuro” se troquela en la pantalla sobre un decorado teatral donde resalta en primer plano la imagen de una pistola. Si la sustitución –¿deliberada?– de “la poesía” por “el arte” parece apostar por una intención más abarcadora y un destinatario más amplio, la omisión del nombre de Celaya nos autoriza a pensar que su sentencia pertenece ya al acervo popular: en otras palabras, que *no es de nadie porque es de todos*.

Algo similar cabría argumentar a propósito de aquellas composiciones que parafrasean a Celaya, aunque su contenido nada tenga que ver con un programa de renovación colectiva. Prueba de ello es “La poesía es un arma cargada de pasado” (*Historia de un jardín muerto y de un pájaro rojo*, 2015), de María José Vidal Prado. La intertextualidad se reduce exclusivamente al título, el único nexo que liga esta pieza con el discurso socialrealista. Con todo, la modificación en la orientación deíctica (*futuro por pasado*) nos advierte de que la dimensión proyectiva se ha reemplazado por la evocación retrospectiva:

Todos están ahí, al acecho,  
todos los muertos y los no nacidos,  
y hasta los vivos vienen,  
como si fueran migas  
de pan los versos.  
Claman desesperados un resquicio en tu sangre,  
metafórico ovario  
por el que suicidarse en desbandada.  
Y con frecuencia llega más de uno  
a desbordar tus manos.  
A veces, cuando tiembles,  
son ellos que se agitan.  
Estas flores ya vienen  
de raíces muy viejas.  
Piensa bien lo que haces  
cada vez que te lanzas al espacio vacío.  
No firmes con tu nombre.

(Vidal Prado 2015: 28)

La atmósfera lírica de esta composición, rodeada de una aureola de misterio, favorece una lectura intimista y metapoética donde la desazón subjetiva

ocupa el espacio que Celaya había reservado a las inquietudes sociales. Las principales diferencias se sintetizan en la siguiente tabla, en la que se condensan distinciones que afectan a la enunciación, al destinatario y a la propia concepción del hecho poético.

Cargada de pasado	Cargada de futuro
Poema confesional	Poema comprometido
Sujeto: <i>tú</i> (desdoblamiento del <i>yo</i> )	Sujeto: <i>yo/ nosotros/ tú/ vosotros</i>
<i>Ellos</i> : los recuerdos	<i>Ellos</i> : los neutrales
Cuerpo individual	Organismo social
Confidencia	Exhortación
Escritura como exorcismo privado	Escritura como admonición coral
Cancelación de la identidad subjetiva (suma de recuerdos)	Afirmación de la identidad colectiva (suma de individuos)

Tabla 2. Diferencias entre "La poesía es un arma cargada de pasado" y "La poesía es un arma cargada de futuro"

Mientras que Celaya luchaba contra un enemigo tangible que había usurpado el poder político y había hecho trizas el pacto social, Vidal Prado lucha metafóricamente contra las presencias espectrales y las sombras parasitarias que invaden la memoria y que asedian la escritura. La materialidad que convocan las estrofas de "La poesía es un arma cargada de futuro" puede entenderse como el reverso del desgarramiento psíquico expuesto en "La poesía es un arma cargada de pasado", en cuyas tinieblas interiores se perciben los ecos trágicos de Rosalía de Castro o el universo onírico de los relatos de Poe.

Sin embargo, no todas las relecturas de Celaya en el tercer milenio exigen la demolición del andamiaje social. Al contrario, la actual crisis sistémica ha propiciado la vuelta al compromiso y la invitación al rearme realista. Sin descender a autorías concretas, cabe destacar un conjunto de iniciativas grupales que se caracterizan por su vocación testimonial. Antologías como *Esto no rima. Antología de poesía indignada* (2012), editada por Abel Aparicio; *Marca(da) España* (2014); *En legítima defensa* (2014); y *Disidentes* (2015), recopilada por Alberto García-Teresa, entroncan con la lírica de urgencia difundida desde las trincheras de la Guerra Civil. Las compilaciones mencionadas no ofrecen una revisión panorámica de la trayectoria de los autores seleccionados, sino que entregan una breve muestra que actúa como tesela documental de un mosaico en construcción. Frente a la suma de individualidades, ahora prevalece el diálogo entre voces reunidas bajo una divisa común. Asimismo, la renuncia a la confección de una jerarquía estética legítima que las autorías fuertes se diluyan en una autoría líquida y que las modulaciones personales se supediten al propósito global que

rige estas obras. Nos hallamos, en fin, ante recopilaciones que se inspiran en un parámetro cuantitativo, en clara discordancia con el sesgo cualitativo inherente a las operaciones antológicas “convencionales”. Al igual que en una movilización social, el número de colaboradores se considera un indicio probatorio de que la indignación no es privativa de un grupo de poetas cualesquiera, sino que trasluce una actitud gremial. Este planteamiento permitiría ratificar la relación de estos títulos con movimientos asamblearios como el 15-M, el acontecimiento transgeneracional en torno al que giran estos proyectos (cf. Bagué Quílez 2016).

La huella de Celaya se observa en la antología más concurrida de las anteriores: *En legítima defensa*, donde doscientos veintinueve autores aportan un poema –en su mayoría inédito– para dejar constancia de su insumisión ante un enemigo cada vez más deslocalizado. En el conciso prólogo del volumen, Antonio Gamoneda afirma que la mera agregación de nombres avalaría ya una actitud inconformista, semejante a la que supone la participación en una movilización o la firma de un manifiesto: “Los poetas pueden dar señal de unas convicciones que descalifican moral y socialmente al capitalismo con solo reunirse precisamente para significar su acusación, su protesta y su identificación con los despojados” (en VV.AA. 2014a: 10–11). En estas palabras se evidencia una conexión inequívoca con Celaya: por una parte, la impugnación del capitalismo transfiere al enemigo económico las mismas críticas que en los años cincuenta recaían en el enemigo político; por otra, la “identificación con los despojados” implica una actualización apenas velada de la solidaridad con los desfavorecidos que había reivindicado Celaya –recordemos la “poesía para el pobre”, que suscitaría tantas adhesiones como desafecciones–. Este engarce con los temas y estilos del socialrealismo explica que en dicha antología aparezcan diversas referencias, explícitas o implícitas, a la proclama de Celaya.

El caso más llamativo es el de Isabel Pérez Montalbán, que en “Un sábado iba hacia el mercado y me abordó un indigente” reconoce en una nota al pie las paráfrasis de títulos de libros o poemas pertenecientes a Gabriel Celaya.<sup>12</sup> La composición reconstruye un friso intertextual a partir de las obras de Celaya, pero la complicidad con uno de los padres de la poesía social no se subordina a un ejercicio de mimesis, sino que sirve de soporte a la plasmación de una experiencia personal y a la acuñación de un programa expresivo. Así se comprueba en los versos iniciales:

Yo he dicho a veces cosas tan lindas como falsas.  
 Con el arma cargada de verbos en presente  
 y verbos en futuro simple, sumo  
 la esperanza de vida probable, necesaria,  
 me oxidado y me impaciento.

(en VV.AA. 2014a: 249)

<sup>12</sup> En palabras de la autora, “en este poema–collage se citan o parafrasean los siguientes títulos de libros o poemas de Gabriel Celaya por orden de aparición: ‘La poesía es un arma cargada de futuro’; *Cantos iberos* [sic]; *Las resistencias del diamante*; *Las cartas boca arriba*; *Tranquilamente hablando*; *Paz y concierto*; *Buenos días, buenas noches*; *La música y la sangre*; *De claro en claro*; *Se parece al amor*; *El principio sin fin*; *Dirección prohibida*; *La soledad cerrada y Entreacto*” (en VV.AA. 2014a: 250).

La manida metáfora que consideraba la poesía como un arma de transformación se reactiva mediante un distanciamiento autorreflexivo. La resemanización del verso—eslogan de Celaya subraya los objetivos modestos (“futuro simple”) frente a las grandes esperanzas, y la urdimbre verbal del poema frente a su dimensión social (“verbos en presente/ y verbos en futuro”). Pérez Montalbán argumenta que el escritor no trabaja con la realidad en bruto, sino con una realidad tamizada por el lenguaje. Además, aunque la autora protesta contra la situación de los inmigrantes ilegales, no aboga por soluciones universales. En lugar de adoptar un enfoque miserabilista, se centra en un asunto particular: “un emigrante sin/ permiso de trabajo, de mañana/ buscando un comedor social”. No obstante, la mayor innovación se concreta en el sincretismo del plano elocutivo, donde se aprecia la fusión de registros heterogéneos: los giros coloquiales dialogan con el socialrealismo —“Ven, pongamos las cartas boca arriba,/ tranquilamente hablando, igual que gente”—; las imágenes violentas, viscosas o tentaculares, revelan una rugosidad expresionista —el hambre como “ese montón de frío y de orificio/ mordiente en el estómago del tú”—; y la torsión verbal, la creación léxica o la desconexión sintáctica ratifican la absorción de la “tradición de las vanguardias” —“Tú,/ que jerarquizas la jornada desde/ el alba mendicante a largo plazo/ a la tarde nirvana y deuda externa”—. En suma, la validez del *leitmotiv* de Celaya solo resulta admisible si se acepta su condición de consigna incorporada al *ruido* de un presente en el que convergen el vértigo informativo, los titulares periodísticos “a vuelatecla” y el zapping mental de las redes sociales.

La equiparación entre las aristas de la palabra y la función de un arma de autodefensa —cierto que más rudimentaria que la de Celaya— sigue siendo la matriz simbólica en torno a la que se articulan otros textos de *En legítima defensa*, como “Poema—piedra”, de Antonio Jiménez Paz, y “La edad de piedra”, de Fernando Beltrán<sup>13</sup>. El primero suscribe la capacidad *arrojadiza* de la poesía como respuesta a la devaluación cívica y a la parálisis institucional. En los versos finales, el guiño a una composición musical del cantautor cubano Pablo Milanés —“Yo pisaré las calles nuevamente” (1976)— compara la precariedad económica actual con el tema sobre el que versaba la citada canción: la situación de desempleo de la sociedad chilena tras el golpe de Estado de Pinochet. Gracias a este paralelismo intertextual, Jiménez Paz promueve la sublevación contra un sistema financiero que ha abolido las garantías democráticas y que ha sustituido la represión del fascismo político por la voracidad consumista a la que nos empujan las grandes corporaciones empresariales.<sup>14</sup>

Quién nos iba a decir que tendríamos que pisar las calles nuevamente,  
negarnos a besar la mentira,

---

<sup>13</sup> La metáfora que subyace en estas composiciones se remonta a uno de los hitos de la canción protesta en los años sesenta: “La piedra”, de Raimon.

<sup>14</sup> La censura del “fascismo de baja intensidad” (cf. Méndez Rubio 2012, 2015) al que se acoge el modelo neocapitalista puede rastrearse en otras composiciones de autores a los que ya nos hemos referido a lo largo de este artículo, como “Dictadura financiera”, de Isabel Pérez Montalbán, o “Lager *ex paña*”, de Antonio Orihuela.

adoquinar los poemas y lanzarlos  
contra algo, contra  
alguien.<sup>15</sup>

(en VV.AA. 2014a: 163)

En cambio, Fernando Beltrán esboza un dilema similar para quedarse con las manos en la duda, suspenso entre la voluntad de reaccionar violentamente ante la violencia circundante y el sentimiento de culpa por sucumbir a la misma lógica que se pretende combatir:

Dónde. Cómo. Cuándo. Contra quién.

Aprietas cada vez más fuerte  
en tu puño la piedra. Te haces daño.

Dónde arrojarla, cuándo, contra quién.  
Lo sabes y no aciertas.

(en VV.AA. 2014a: 47)

A su vez, en la citada antología se incluye también "Poeta significa revólver", de Alfonso Xen Rabanal. Aunque centrado en la denuncia de la brutalidad policial al repeler una manifestación, la alargada sombra de Celaya se proyecta aquí tanto en el llamamiento conativo a los poetas ("¡Dispara!") como en la sacralización de la palabra ("el virus que nunca han podido exterminar")<sup>16</sup>. Pese a su aparente dislocación versal, esta pieza confía en la potencialidad subversiva del acto creativo con la misma fe ciega con la que lo hicieron los militantes en el socialrealismo:

¡Defiéndete! ¡Dispara!  
Pues nada temen más que a la palabra...  
es el virus que nunca han podido exterminar:  
poeta significa revólver

[...]  
¡Dispara!

pues poeta, sí, significa revólver.

(en VV. AA. 2014a: 338)

---

<sup>15</sup> En su efervescencia revolucionaria, el texto de Jiménez Paz parece hacer caso omiso a la andanada irónica de Félix de Azúa en su poética para *Nueve novísimos*, en la que advertía: "Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojado y cuanto más arrojado más poético; por el contrario yo creo que lo único arrojado son esos poetas" (en Castellet [1970] 2001: 135).

<sup>16</sup> Con todo, la protesta contra la "ley mordaza" protagoniza algunos textos alejados de este paradigma militante: sirva de ejemplo "Policía antidisturbios" (*Poemas pequeñoburgueses*, 2016), de Juan Bonilla.

Estas piezas desempolvan otro de los ideogramas recurrentes en la poesía comprometida desde la Guerra Civil: el del *poeta en la calle* –por decirlo a la manera de Rafael Alberti–, que se vincularía con la colectivización del mensaje y con la configuración de una nueva épica social (cf. García 2012: 114–122).<sup>17</sup> Así, si en los casos en los que se producía una descarga semántica de “la poesía es un arma...” el riesgo consistía en pronunciar el nombre de Celaya en vano, el principal peligro que deben vadear las poéticas que ahora izan este estandarte es el de tropezar con las mismas piedras que hicieron descarrilar el vagón de la lírica mediosecular.

#### 4. MANOS ARRIBA: RECAPITULACIÓN

La discusión sobre la vigencia del verso–emblema de Celaya permite reflejar el regreso cíclico de ciertas preocupaciones relativas a la eficacia política en la poesía reciente. A lo largo de su evolución en los últimos treinta años, el afortunado *dictum* “la poesía es un arma cargada de futuro” ha atravesado tres etapas. En primer lugar, su adaptación al compromiso posmoderno requiere una compleja actualización del mensaje socialrealista; en consecuencia, los autores de los ochenta y noventa defienden la reflexión crítica frente a la transformación social (Riechmann), desconfían de salidas redentoristas (Orihuela) u oponen la ironía desengañada a la expectativa revolucionara (Wolfe). En segundo lugar, la conversión del rótulo en eslogan conlleva la desvinculación del contexto histórico y el desplazamiento desde la insurrección colectiva hasta la reprivatización lírica (Vidal Prado). Finalmente, la recuperación del lema bajo la apariencia urgente de la consigna puede desembocar en un saludable distanciamiento, mediante la síntesis entre el estilo coloquial y el legado de las vanguardias (Pérez Montalbán), o exhibir una excesiva cercanía, con el efecto colateral de incurrir en los vicios inherentes que lastraron el alcance de la musa social de posguerra (Jiménez Paz, Xen Rabanal). Quizá la lección del “realismo posmoderno” (cf. Oleza 1996) nos exima de la obligación de elegir entre los espejismos balsámicos del pasado o el galope apocalíptico de futuro, porque “la poesía no es un arma cargada de futuro sino de presente” (García Montero [1984] 1993: 204). Y el objetivo al que apunta no ha dejado de moverse ni un momento.

#### OBRAS CITADAS

Angenot, Marc (1982): *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. París, Payot.

---

<sup>17</sup> Frente a la imagen *patentada* por Alberti, García Montero propugnaría la ubicación del poeta en “la puerta de la calle”, como se titula una recopilación de sus columnas periodísticas. Este cauteloso matiz incide en el espacio de transición entre el interior doméstico y la vorágine urbana: “Se trata de jugar con una mirada propia en campos de interés colectivo, reconocerse en un detalle, sugerir como individuo privado algunas ideas de repercusión pública y penetrar con el desapego callejero de lo cotidiano en la subjetividad” (García Montero 1997: 11).

- Bagué Quílez, Luis (2006): *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pre-Textos.
- (2016): “La pesadilla que se muerde la cola: antologías poéticas del compromiso en el cambio de siglo”, *Anthropos*, n.º 245, pp. 103–119.
- Castellet, José María (ed.) ([1970] 2001): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Península.
- Celaya, Gabriel (1969): *Poesías completas*. Madrid, Aguilar.
- ([1960] 1979): *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*. Barcelona, Planeta.
- Correyero, Isla (ed.) (1998): *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona, DVD.
- García, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia/Edhasa.
- García-Teresa, Alberto (2014): *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*. Madrid, UNED.
- García Montero, Luis ([1984] 1993): “Contra la poesía”. En *Confesiones poéticas*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 201–204.
- (1997): “La puerta de la calle”. En *La puerta de la calle*. Valencia, Pre-Textos, pp. 7–14.
- (2014): *Habitaciones separadas (20 años sí es algo)*. Ed. de Juan Carlos Abril. Madrid, Visor.
- González, Ángel (2004): *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956–2001)*. Barcelona, Seix Barral.
- Hernández, Miguel (1992): *Obra completa. II. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. de A. Sánchez Vidal y J. C. Rovira, con la colaboración de C. Alemany. Madrid, Espasa-Calpe.
- Iravedra, Araceli (2002): “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 671–672, pp. 2–8.
- (2006): “‘Si tu pluma valiera su pistola’. El compromiso posmoderno de Roger Wolfe”, *Paraíso. Revista de Poesía*, n.º 1, pp. 9–20.
- (2010): *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)*. Madrid, UNED.
- Iribarren, Karmelo C. (2016): *Pequeños incidentes. Antología poética*. Madrid, Visor.
- Lanz, Juan José (2008): *Alas de cadenas (Estudios sobre Blas de Otero)*. Sevilla, Renacimiento.
- (2009): *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla, Renacimiento.
- Le Bigot, Claude (2012): “Realista y sentimental: la experiencia de la cotidianidad y su relación con la polis”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18, pp. 57–73.
- (en prensa): “Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50”. En Luis Bagué Quílez (ed.): *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Luis, Leopoldo de (ed.) ([1965] y [1969] 2001): *Poesía social española contemporánea. Antología [1939–1968]*. Ed. de F. Rubio y J. Urrutia. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Machado, Antonio (1997): *Poesías completas*. Ed. de M. Alvar. Madrid, Espasa-Calpe.
- Méndez Rubio, Antonio (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza, Eclipsados.
- (2015): *FBI. Fascismo de baja intensidad*. Santander, La Vorágine.

- Oleza, Joan (1996): "Un realismo posmoderno", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 589–590, pp. 39–42.
- Riechmann, Jorge (1990): *Poesía practicable*. Madrid, Hiperión.
- (2002): "Encuesta a poetas, críticos y editores [Los compromisos de la poesía]", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 671–672, pp. 26–27.
- (2006): "Poesía que no cede a la hipnosis". En *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998–2004)*. Madrid, Montesinos, pp. 131–136.
- Sánchez Torre, Leopoldo (2002): "De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 671–672, pp. 49–53.
- Scarano, Laura (2009): "Tres voces inconformistas en la aquelarre urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 42. Disponible en <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/tresvoc.html>> [última visita: 1.4.2017].
- Vidal Prado, María José (2015): *Historia de un jardín muerto y de un pájaro rojo*. Madrid, Vitruvio.
- VV.AA. (2014a): *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*. Madrid, Bartleby.
- VV.AA. (2014b): *Marca(da) España. Retrato poético de una sociedad en crisis*. Madrid, Amargord.
- Wolfe, Roger (2002): "Encuesta a poetas, críticos y editores [Los compromisos de la poesía]", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 671–672, p. 30.
- (2008): *Noches de blanco papel (Poesía completa 1986–2001)*. Barcelona, Huacanamo.



*MAILU BATEKIN: BIOLA BATEKIN (1962).*  
UN LIBRO DESCONOCIDO DE GABRIEL ARESTI<sup>1</sup>

*MAILU BATEKIN BIOLA BATEKIN (1962).*  
AN UNKNOWN BOOK BY GABRIEL ARESTI

JON KORTAZAR

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea  
jon.kortazar@ehu.eus

RESUMEN: Se aborda el análisis del libro *Mailu batekin: Biola batekin* (1962), desconocido hasta ahora del importante poeta vasco Gabriel Aresti (1933–1975). Se analizan dos procesos, escritura y publicación, que no siempre van de la mano en su creación poética. El conocimiento y la edición de este libro nuevo han permitido cambiar algunas de las opiniones que se mantenían sobre él, sobre todo en lo que corresponde a la datación del símbolo de la piedra central en su poesía. Al tratarse de un libro coherente, el análisis permite dibujar de manera clara algunos ejes ideológicos del autor, y las claves de su pensamiento político y estético.

PALABRAS CLAVE: literatura vasca; poesía vasca; Gabriel Aresti; libro desconocido; ideología

ABSTRACT: The analysis of the acclaimed Basque poet Gabriel Aresti's (1933–1975) *Mailu batekin: Biola batekin* (1962) –a collection of poems that has remained unknown by the public until recently– will cover two processes: the act of writing and publishing, processes that are not always connected throughout the author's career as a poet. The discovery and the release of the aforementioned book have provoked a change in some of the established opinions critics held on the author, specially, as far as the dating of the "cornerstone symbol" in his poetry is concerned. Taking into account the coherence of the book, a close examination allows the possibility of outlining the ideological pillars of the author and the keys to his political and aesthetical thinking.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es fruto del proyecto de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad), que pertenece a la Red de Grupos Consolidados de Investigación del Gobierno Vasco con el número IT 1012/16.

KEYWORDS: Basque Literature; Basque Poetry; Gabriel Aresti; Unreleased Books; Ideology



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende dos objetivos. En primer lugar, quiere presentar un libro original de Gabriel Aresti (1933–1975), el gran poeta social vasco, desconocido hasta ahora, que bajo el título de *Mailu Batekin: Biola Batekin* [Con un martillo: Con una Viola] presentó al Premio Lizardi de poesía en 1962. El libro, de 31 poemas, es el germen de la importante metáfora de la Piedra, como símbolo del País Vasco antifranquista, que Aresti desarrolla en la obra posterior. No se conocía la fecha tan temprana en la elaboración de ese mundo simbólico que lo hará central en la historia de la poesía vasca. En segundo lugar, recorreremos los principales ejes temáticos que unen esta poesía al devenir histórico de su tiempo, los años 60, tanto en las referencias vitales, en las que se refieren a políticas nacionales o al escenario internacional.

### 1. ACERCAMIENTO A LA OBRA POÉTICA DE GABRIEL ARESTI

El escritor Gabriel Aresti (1931–1975) mantiene una presencia importante dentro de la historia de la literatura vasca por ser el renovador del mundo poético, que languidecía en la corriente post-simbolista o post-modernista desde la época republicana. Los principales libros de esta corriente se publicaron entre 1931 y 1935. Bajo el franquismo, y en el exilio sostenido por el proyecto político del PNV y el Gobierno Vasco, se convirtió en un movimiento poético hegemónico, con la salvedad de que, mientras los autores más significativos habían seguido las pautas de la poesía europea simbolista, sus continuadores tomaron el mundo metafórico de estos poetas vascos, convirtiéndose así en continuadores de continuadores y llevando a la estética a un punto de repetición en sí mismo, vacío de contenido.

La poesía de Gabriel Aresti vino a romper ese estado con la presentación de una estética de contenido social. Muy influido por la creación poética de Blas de Otero, de quien fue muy amigo, Aresti revolucionó la expresión y la estética mediante una poesía social, urbana, irónica y muy pegada al habla cotidiana, a la vez que exploraba elementos de creación en el *dictum* popular. Su obra poética se resume en cuatro libros centrales: *Maldan Behera* [Pendiente abajo]<sup>2</sup> (1959) de corte simbolista, y los tres libros que componen el ciclo de la Piedra como sím-

---

<sup>2</sup> Como suele ser normal en mis trabajos, los títulos originales en euskara se traducen entre paréntesis cuadrados cuando el texto no ha sido publicado en español, y solo se hace a título informativo. Se separan los títulos en euskara y castellano mediante barra, cuando la traducción se ha realizado y publicado.

bolo identitario y de resistencia antifranquista: *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo* (1964), *Euskal Harria / Piedra Vasca* (1967), *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra* (1970). Pero este recorrido deja a un lado los libros de poema que Aresti no pudo publicar en vida, desde luego el poco conocido *Zuzenbide debekatua* [Justicia Prohibida] (1961), y este desconocido *Mailu batekin: Biola batekin* (1962), del que hablaremos en este artículo.

La segunda aportación de Gabriel Aresti es de orden filológico o lingüístico. Desde las élites intelectuales del PNV, ya desde principios del siglo xx, se defendía un tipo de lengua muy purista, conscientemente alejada de las formas y prestamos castellanos como un signo de identidad, que produjo como consecuencia una neo-lengua alejada de la práctica hablante diaria. Aresti buscó en su estética una expresión que pudiera entenderse sin problema, muy cercana al habla, no solo popular, sino coloquial. El poeta bilbaíno fue un antipurista, pero a la vez, defendía la unificación de la lengua como vehículo necesario de comunicación y como signo de identidad nacional. Por tanto se cruzan en su postura filológica tres vectores: el estético, el lingüístico y el político que buscaba la identificación: una lengua, una nación, uno de los postulados más importantes de los nacionalismos emergentes en el siglo xix, y que continúa en los nacionalismos sin estado.

Aunque la cuestión es más compleja, puesto que habría que tener en cuenta la importancia de la recepción de los escritores clásicos vascos y el estudio de las distintas tradiciones en las que se apoyaban los puristas y los creadores del euskara batua (unificado), Aresti llevó a cabo una revitalización de la lengua. Por ejemplo, para destacar su contribución, Koldo Mitxelena, el gran lingüista vasco, subrayaba que en *Maldan Behera* el poeta habría utilizado un modelo de lengua que sería más tarde el euskara batua (unificado), aprobado en una asamblea en el monasterio de Aránzazu en 1968, percepción de la que era consciente el mismo Aresti, como sabemos ahora: "Hasitako bidean urteak daramazkidala ba dakizu; nire *Maldan Behera* hasita Arantzatzun emandako arrazoiak nire idatz-lan guztia finkatu ditudan berberak dira" [Sabes que llevo muchos años en el camino emprendido; comenzando por mi *Maldan Behera* la razones que di en Aránzazu son las mismas que han afianzado mis trabajos] (Aresti 2016: 137).

## 2. ESCRITURA Y PUBLICACIÓN EN LA OBRA DE GABRIEL ARESTI

No siempre en esos momentos históricos, con una censura activa y un fuerte control político, alguien situado en la crítica al franquismo publica lo que quiere. En el caso de Aresti se produce una disfunción cronológica entre momento de la escritura y momento de la publicación. Y ello, como veremos, es más constatable en su obra *Euskal Harria / La piedra vasca*.

Sobre sus relaciones con la censura, pueden observarse tres situaciones diferentes.

a) Aresti no tuvo problemas para publicar *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*. La presentó al premio Orixé de poesía convocado por la Academia de la Lengua Vasca en 1963, lo ganó y lo publicó sin problemas en 1964.

b) Fue imposible publicar en su momento *Zuzenbide Debekatua* [La Justicia Prohibida, o Interdita tal como tradujo el mismo Aresti]. La escribió en 1961 y la presentó al premio ese mismo año. Pero era consciente de que no iba a ganar el certamen y que la publicación de ese texto claramente antifranquista, donde se escribe una durísima sátira de Franco y se protesta por el asesinato, que llevó a cabo la policía, de su amigo Javier Batarrita en marzo de 1961, confundido con un militante de ETA, podría llevarle a la cárcel. La obra se publicó en 1986 en la edición de las Obras Literarias de Gabriel Aresti que llevaron cabo Karmelo Landa y sus colaboradores.

c) El camino recorrido por *Mailu batekin: Biola batekin* [Con un Martillo: Con una Viola] hasta convertirse en *Euskal Harria / La Piedra Vasca* es más tortuoso. Es un original mecanoescrito, compuesto de 31 poemas, que Aresti presentó al Premio Lizardi. Y que no ganó. El año 1964 publicó 5 poemas de esa colección en un recopilatorio de su poesía que publicó la revista *Egan*, junto a otros poemas de su creación anterior. En 1965 presenta el mismo material, las copias de los originales son las mismas, con las mismas erratas en los mismos lugares, al mismo premio con el título de *Euskal Harria eta beste 30 olerki* [La Piedra Vasca y otros 30 poemas]. La diferencia mayor consiste en que, como había publicado previamente 5 poemas y ya no eran inéditos, sustituye esos 5 por otros 5 poemas nuevos. En esta ocasión Aresti ganó el Premio, que se concedió en 1966. Para su publicación en 1967 preparó una colección de poemas que llamó *Euskal Harria eta beste 119 olerki* [La Piedra Vasca y otros 119 poemas], un proyecto en el que recuperó textos de *Zuzenbide Debekatua* [La Justicia Prohibida], y que contenía una sección completa, la tercera, con poemas originales en español.

Pero aquí aparece la censura que autorizó, no sin cambios, la publicación de 60 poemas, que componen el libro *Euskal Harria / La Piedra Vasca* (1967), cuya edición resultan incompresibles, tal como se encuentran. Por ejemplo, los textos en castellano se tradujeron al euskara, y se presentaron como si fueran originales en esa lengua y no traducciones del español. El original que Aresti concibió, vio la luz en 1986 en la edición de Karmelo Landa, a través de una copia rescatada, irónicamente, del Archivo de la Censura. Se trata del original que Gabriel Aresti presentó a su aprobación.

Mientras tanto, los poemas que componían el primer original de *Mailu batekin: Biola batekin* no descansaron. En los 60 poemas que la censura permitió publicar en 1967 se encontraban algunos de los poemas aquí recogidos y otros se encontraban entre los censurados. Pues bien, Gabriel Aresti aprovechó estos poemas censurados para componer la primera parte de su tercer libro de poemas: *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra*. Así pues, los 31 poemas escritos para la composición de *Mailu batekin: Biola batekin* de 1962 fueron publicándose en 1964, 1967 y 1970, hasta encontrar acomodo en la edición definitiva de 1986.

Aprobación, prohibición, censura de la mitad del libro: he ahí los tres caminos recorridos por la obra poética de Gabriel Aresti en su obligada relación con la censura.

### 3. *MAILU BATEKIN: BIOLA BATEKIN* (1962). UNA OBRA GERMEN DE SU MUNDO POÉTICO

Presentamos esta obra de Gabriel Aresti por tres razones distintas:

a) En primer lugar, la decisión se basa en la novedad e importancia del descubrimiento de un original poético de Gabriel Aresti. La obra está cerrada, es coherente y diseña ya el símbolo de la Piedra, que hará central a la poesía de Aresti en el mundo literario vasco. Ese símbolo se ha convertido en el imaginario vasco en un referente cultural importante. Unido a la prehistoria, y por tanto a los trabajos del antropólogo José Miguel de Barandiarán conecta con el símbolo de la piedra en la escultura de Oteiza y se convierte en un símbolo de resistencia y de potencia del mundo cultural vasco. Esta obra retrotrae de 1964 a 1962 el nacimiento de la metáfora de la piedra, no así de la poesía social, que ya estaba presente en la obra de 1961, *Zuzenbide Debekatua*.

b) Aunque no incidiremos demasiado en esta corriente crítica, resulta evidente su importancia desde el punto de vista de la crítica genética. Como se sabe esta disciplina busca: "Renovar el conocimiento de los textos modernos y contemporáneos por medio del estudio de los borradores o ante-textos" (Pastor Platero 2008: 9). Sucede con esta obra, sin embargo, que nos encontramos ya con un texto cerrado, presentado a un premio literario y con una redacción definitiva, y con muy pequeña erratas. Pero no debe olvidarse esta perspectiva en cuanto este original y los cambios de estructura en el poemario sirven para evaluar los cambios cronológicos en el significado y cambio de interpretación o de matización en el sentido de los poemas.

c) *Mailu batekin: Biola batekin* es el germen bien cerrado y cohesionado del mundo poético de Aresti. Cambia la perspectiva que teníamos sobre su forma de trabajar. Se sabía que Aresti aprovechaba materiales anteriores no publicados (por ejemplo textos de *Zuzenbide debekatua* en *Euskal Harria / La Piedra Vasca*), pero este original lleva a pensar en una obra que más que progresiva evoluciona en círculos. Y me explico, en 1970 en el prólogo a *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra* (1986 c: 6-7), Aresti propone una lectura lineal y progresiva de su obra:

Primero protesté,  
después contesté,  
ahora, detesto

Y al pie detalla que "primero" se refiere a *Piedra y Pueblo*, "después" a *La Piedra Vasca* y "ahora" a *Este Pueblo de Piedra* con lo que facilitaba una obra en evolución lógica y cronológica. Pero sabemos ahora que *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*, escrito en 1963 y publicado en 1964, no es anterior a la concepción de *Euskal Harria/ La Piedra Vasca* en su primera redacción de 1962 con el título de *Mailu batekin: Biola batekin*. Sobre esa idea lineal, se impone ahora una evolución recurrente: Aresti vuelve una y otra vez (a veces porque no tiene más remedio debido a la censura) al material de *Mailu batekin: Biola batekin* y a los conceptos allí desarrollados, que se van entrelazando en obra posteriores.

En este sentido *Mailu batekin: Biola batekin* es el libro germen, del que parte el universo poético de la Piedra, los conceptos de antifranquismo, identidad vasca, antiamericanismo, anticapitalismo, anticolonialismo y denuncia de la injusticia social en la sociedad bilbaína y vasca de su tiempo.

#### 4. MAILU BATEKIN: BIOLA BATEKIN. TÍTULO, PRIMER POEMA, ESTRUCTURA

a) El título. En el caso de *Mailu batekin: Biola batekin* nos encontramos con una primera escritura, con un primer acercamiento al mundo poético que Aresti expresará en el llamado ciclo de la Piedra. El hecho de que presentara el libro dos veces, en 1962 y en 1965, esta vez con el título de *Euskal Harria* nos permite realizar comparaciones entre ambas redacciones y llegar a interesantes observaciones sobre la personal concepción poética e ideológica del autor.

*Mailu batekin: Biola batekin* en su dualidad, parece mostrar que el autor duda aún entre dos símbolos. El contundente del martillo, que también alude al Partido Comunista, y el de la viola y su sentido musical y elegante. Entre la contundencia y la elegancia: duda entre dos símbolos contrapuestos, afirmación de que podría realizar poesía en dos registros distintos, elemento que solo se mantiene en el título, porque los poemas que se reúnen bajo esa marca son todos políticos y deben mucho a la pluma de Blas de Otero. Pronto, ya en 1964, cuando el poeta bilbaíno decide publicar la "plaquette" que reúne sus poemas decide llamarlo "Mailu batekin" [Con un martillo], y ya se ha decidido por una de las dos opciones.

El título del poemario con el que se presenta al premio en 1965, *Euskal Harria eta beste 30 olerki*, responde a otra clave semántica. Ya ha publicado en 1964 *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*, y Aresti decide continuar esa senda de la Piedra, que tan efectiva le ha resultado en la convocatoria del Premio Orixe en 1963, al ganarlo con ese título. Además opta por dar fuerza al poema "Euskal Harria" que se encontraba ya en el poemario de 1962.

b) Un cambio central entre 1962 y 1965 se encuentra en la elección del poema que abre cada una de las recopilaciones. *Mailu batekin: Biola batekin* se inicia con un poema "In memoriam" que rinde homenaje a tres poetas que murieron en la Guerra Civil de 1936: García Lorca, el poeta vasco Esteban Urkiaga, Lauaxeta, y Miguel Hernández. La colección se abre pues, con un poema metaliterario: Aresti tiene mucho interés en subrayar que su obra se sitúa en la senda de estos tres poetas muertos (dos fusilados) por el incivismo franquista. *Euskal Harria* se abre con el poema del mismo nombre: "La Piedra Vasca"<sup>3</sup>, que reescribe un poema anónimo vasco del siglo xv: "Milia Lastur". Resulta curioso constatar que en la edición de 1967 y en la de 1986, el poema que abre el libro es

---

<sup>3</sup> Hemos optado por citar únicamente la traducción de los poemas de Gabriel Aresti, sin ofrecer el original en euskara por razones de edición y brevedad. *Mailu batekin: Biola batekin* y *Euskal Harria eta beste 30 olerki* se entregaron solo en original en euskara. Pero al publicarse tanto en 1967 en *Euskal Harria / La Piedra Vasca*, como en 1970 en *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra* los poemas llevan su traducción al castellano. Reproducimos esta desde la edición de *Euskal Harria eta beste 119 olerki / La Piedra Vasca y otros 119 poemas* de la edición de la editorial Susa publicada en 1986.

una dedicatoria a su mujer Meli Esteban y que este poema pasa al último lugar en el libro, situación que Aresti había elegido también en *Zuzenbide Debekatua* [La Justicia Prohibida] y, menos claramente, en *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*, concediendo así al último poema del libro llevar a cabo la función de definición autopoética, que comúnmente se reserva al primer texto de los libros de poesía.

c) La estructura de los dos libros. Si leemos con sosiego la estructura de los dos libros puede observarse que en *Mailu batekin: Biola batekin* las referencias metaliterarias ordenan el cauce por el que transcurre el decir poético. Hemos visto que el libro se inicia con un homenaje a tres poetas a los que Aresti admira. Esa línea de homenaje continúa en una serie de poemas cuyo tema principal es la inclusión de su poesía en una tradición poética concreta. En "Harri eta Herri" [Piedra y Pueblo] (18), "Lau gorazarre" [Cuatro homenajes] (19), "Bihotz begiak" [Ojos del corazón] (20) y "Gazi, geza, gozo" [Salado,roso, dulce] (23), cuatro poemas que se encuentran en el segundo tercio del poemario, el poeta sitúa su obra por un lado dentro de una tradición que reúne a los cuatro poetas simbolistas vascos (Lizardi, Lauaxeta, Orixe, Loramendi), en la senda de cuatro escritores vizcaínos: Agirre, Azkue, Arana, Unamuno; en la admiración por el gran escritor clásico Axular, y en la tradición de la escritura clásica vasca (Kardaberaz). Sin embargo, siempre que ofrece un homenaje, el poeta moderno afirma que los admira, pero para cambiar o transformar esa tradición en una estética moderna:

Pero yo tomé entre mis manos  
El martillo,  
Y a golpes desperté  
El mar de Cantabria,  
Tomé entre mis brazos  
La viola,  
Y a melodías maravillé  
Los montes de Vasconia,  
Vosotros dentro de mí,  
Amparados en mi ánimo,  
Ahora,  
En este punto de agonía,  
Comprenderéis  
lo que sabe el pueblo,  
lo que hierve la piedra.  
Sí.  
Piedra y pueblo.  
El mar y los montes.

Con un martillo  
y  
con una viola.  
(Aresti 1986b: 146–148)

Y de manera más clara:

Tomo

Vuestra memoria  
Entre las manos,  
La elevo  
En alas de mi poesía,  
Y colocándola encima de un yunque,  
La rompo,  
Cruelmente  
Con el martillo de la esperanza.  
Para que este duro homenaje  
Resulte  
Aquí  
En provecho del hombre.

(Aresti 1986b: 130)

Esos poemas dedicados a su concepción literaria y a la tradición en la que se inscribe, que tan unidos se encuentran en la primera redacción del libro se separan en la versión de 1965. Y en vez de aparecer en los lugares 1/18/19/20/23 lo hacen en los lugares 22/2/25/9/11, con lo que se disuelve la importancia concedida a esa corriente de significación.

En 1965 el libro se abre con el poema "Euskal Harria" que como dijimos, ocupa el último lugar en la edición publicada. Es un himno a la recuperación de la identidad, que identifica a la piedra con el árbol de Gernika, símbolo de las libertades vascas (y a este respecto habría que añadir que en el grabado de Agustín Ibarrola que se quería como portada, y que fue censurado, el árbol se convertía en puño –comunista), y que constata la pérdida de identidad, puesto que la falta de impulso de la comunidad vasca lo ha dejado en una situación penosa:

descuidadamente te pusimos  
Bajo la gotera,  
Y el agua  
Te ha comido.

(Aresti 1986b: 228)

Los significados políticos pasan a primer plano en la versión de 1965, al unir los dos que refuerzan el símbolo de la piedra: "Euskal Harria", y "Harri eta Herri". Curiosamente el tercer poema se titula "Erdal Harea" ("La arena extraña", 1986b: 140, pero literalmente: "Arena castellana"), donde la arena es el símbolo de la desaparición de la piedra. Años más tarde, cuando Bernardo Atxaga publica su obra *Etiopia* en 1979, los críticos establecimos la diferencia de estética e ideología de la modernidad de Aresti y la posmodernidad de Atxaga en la diferencia entre sus símbolos claves: la resistencia de la piedra como marca de la utopía de la modernidad, y su decadencia en arena, como signo de la descreencia en la utopía en la obra de Atxaga. Y he aquí, que adelantándose a todos los críticos de su obra, Gabriel Aresti había previsto ya esa posibilidad de que la identidad pétreo se volviera blanda identidad arenosa.

## 5. HISTORIA EN LA POESÍA DE GABRIEL ARESTI

*Mailu batekin: Biola batekin* resulta para el lector un poemario bien estructurado en sus significados, porque las claves de la poesía de Aresti aparecen con claridad.

a) La identidad vasca. Aresti sitúa en la lengua la base de la identidad vasca. Los símbolos, sin embargo, se superponen. Como hemos visto el árbol de Gernika, símbolo de los fueros vascos y, en aquel momento, de las libertades democráticas vascas se identifican con la piedra (que no cae del cielo), metáfora con la que el poeta identifica a los vascos, como en aquel verso de Miguel Hernández: "Vascos blindados de piedra". La piedra vasca, que se une al árbol de la libertad, muestra la identidad vasca: "Piedra/ que ha tomado la figura del árbol (1986b: 228).

Pero es una piedra que está bajo la gotera, una sociedad que corre peligro de desaparición, que no oye a su poeta:

Nadie es profeta  
En su tiempo [...]  
A gusto me moriría  
Para que la piedra vasca  
Considerara lo que digo.

(Aresti 1986b: 200)

Aresti utiliza dos símbolos básicos para expresar la identidad vasca: la lengua (muchas veces unida a la tradición literaria clásica) y la casa.

En el caso de la lengua, *Mailu batekin: Biola batekin* expresa con abundancia la importancia de la lengua para la identidad. Como en el caso de la conocida canción:

No tenemos caballos,  
No somos caballeros.  
No tenemos haciendas,  
No somos hacendados.  
Nosotros tenemos al vascuence,  
Nosotros somos vascongados.

(Aresti 1986b: 180)

Aresti considera, sin embargo, que la lengua por sí sola no basta y debe realizarse con ella una creación de literatura para que asegure su futuro.

Por nuestra virtud,  
Por nuestra fuerza,  
El vascuence  
Será  
Un  
Mar ancho y azul [...]  
Antes vosotros,

Cardaveraz,  
Mendiburu,  
Haraneder,  
Duvoisin,  
Añibarro.

Ahora nosotros,  
Salvador Garmendia,  
Mikel Lasa,  
Dominique Peillen,  
José Luis Álvarez, "Txillardegui",  
Juan San Martín, "Otsalar".

(Aresti 1986b: 162)

Uno de los poemas más emblemáticos de Gabriel Aresti es "Nire aitaren etxea" / "La casa de mi padre" (1986a: 34–36), un poema de clara reminiscencia identitaria y resistente. El símbolo de la casa también está presente en *Mailu batekin: Biola batekin*, pero adquiere matices diferentes, puesto que señala claramente la importancia de la unidad de los vascos:

La casa donde vivo  
Es ya tan vieja...  
Fue labrada  
Con la primera piedra  
De las montañas vascas;  
Las vigas  
Le fueron cortadas  
Del primer roble navarro;  
La cubrieron  
Con los primeros ladrillos y tejas  
Cocidos  
Con la primera arcilla sacada  
De la tierra cántabra.

(Aresti 1986b: 208–210)

La unidad entre Vasconia y Navarra define claramente la identificación del País Vasco con las siete provincias. Como en "Bego Euskalerría" / "Estese el País Vasco", donde se dedica una estrofa a cada una de las provincias, para terminar con una que delata el momento de desolación en el que vive el poeta:

Estese el país vasco  
Difícil situación  
Siempre andamos en dudas dudando  
(en el corazón y en los ojos)– (en la misma médula).

(Aresti 1986b: 184)

Y ya de manera más determinante, haciendo un llamamiento de unidad entre todos los vascos, en el poema que en *Mailu batekin: Biola batekin* se titula "Nafar Astizi" [Al navarro Astiz], dedicado al periodista Miguel Ángel Astiz, y en

la edición de 1986 "auresku eta acesku" / "Punta y cabo de la cadena humana" (título que en 1962 daba nombre al poema que luego se llamó "Ez ezazue tapa gizonaren ahoa" / "No tapéis la boca del hombre", en donde Aresti utiliza un tono propagandística para declarar la unidad de los vascos:

Para que todos los vascos seamos hermanos.  
Para que todos los vascos seamos iguales.  
Para que todos los vascos seamos libres.

(Aresti 1986b: 188)

Para ello Aresti propone una nueva hermandad entre los vascos que se aleja de las viejas rencillas, de las guerras civiles y busque un nuevo símbolo de concordia que lleve al entendimiento de todas las posiciones políticas en una nueva utopía.

Pero esa situación de unidad tiene, como vimos sus peligros y uno de ellos se llama, Bilbao. La vasca, y más en concreto la bilbaína, se define como una sociedad que está a punto de perder el euskara y que se convierte en un motor de desaparición de la identidad vasca. Por ello, el sentimiento sobre Bilbao, a la que siempre llamó "eremu latz honean" / "en este áspero desierto" (1986b: 180), "tierra baldía" en traducción de Jon Juaristi en recuerdo de T. S. Eliot, es ambivalente:

Aquí  
Muchas veces lo he dicho,  
No hay un pueblo;  
Esta es  
Una ciudad  
Alzada y ensanchada  
Contra un pueblo.  
Aquí,  
Tanta podredumbre,  
Tanto feo vicio,  
Sudor vendido tan barato,  
Llanto y hambre.

(Aresti 1986b: 196)

b) Una escritura antifranquista. Existen dos claves éticas que, partiendo de la lectura de la poesía de Blas de Otero, Aresti pide a su "yo lírico" y que no se cansará de repetir: la verdad, y la justicia.

En *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo* los conceptos de verdad y justicia están más claras que en *Mailu batekin: Biola batekin*:

Siempre diré  
La verdad.  
De mi boca no saldrá palabra  
Que no sea verdad.

(Aresti 1986a: 32)

Pero no están ausentes de la escritura poética de *Mailu batekin: Biola batekin*. Así pide que al hombre (curiosa denominación para expresar el concepto general de “persona”; la poesía del bilbaíno prefiere utilizar el sustantivo específico por el genérico, y esa es una influencia de la lengua castellana en su obra, porque el euskara pide la aparición del doble “gizon–emakumeak”) que su palabra de verdad y justicia sea la base de su personalidad:

Escucha hombre  
Tu nombre  
Tu ser  
La palabra más justa.

(Aresti 1986b: 106)

De forma que no debe tapársele la boca al hombre (de nuevo) para que diga lo que piensa en esa sociedad gris del franquismo:

No le tapéis  
La boca al hombre  
Para que se sirva  
De la palabra.  
Para qua así comprendáis  
Para qué  
Nace  
Al mundo.

(Aresti 1986b: 194)

Aresti es consciente de que está surgiendo una sociedad de consumo nueva, que lleva a la alienación a las personas de su tiempo. Y entre un mundo viejo que se va y el nuevo que viene, la conciencia del poeta busca un compromiso nuevo, aunque resulte algo inocente desde la perspectiva actual:

Abandonad las tabernas,  
Abandonad los campos de fútbol,  
Hombres,  
Abandonad los cinemas,  
Abandonad las modas,  
Mujeres.

(Aresti 1986b: 198)

Para detenerse en medio de la calle, con el verso de Blas en los labios y darse cuenta, concienciarse de lo que realmente pasa en la sociedad franquista del momento.

Utilizando de forma irónica y satírica el pasaje de la Biblia en el que se pide a Lot encontrar algún hombre justo en Sodoma y Gomorra, para que Dios perdone su destrucción, Aresti plantea el mismo argumento para Bilbao. Lo cierto es que no existe ningún hombre justo que cumpla las condiciones, y el único que cumplía las condiciones ya está muerto. Por fortuna el fuego que viene, no es el del castigo de Dios, sino el de los Altos Hornos.

El cielo  
Se ha enrojecido,  
Pero son los Altos Hornos.  
No,  
No ha de caer  
El fuego del cielo  
Sobre este Uribe.  
Yo no soy Lot.  
Para que no me comprometa.  
Acaso.

(Aresti 1986b: 174)

c) Un pensamiento marxista, quizás socialista, pero sin definición clara, ni en sus textos, ni en sus poemas. Se ha identificado la poesía de Gabriel Aresti con el marxismo y el comunismo, a veces de manera muy general. El poeta tampoco llegó a una definición clara de su pensamiento político, que en su tiempo, ciertamente, chocó con el nacionalismo tradicional, demócrata-cristiano, y del PNV. Pero, de la misma manera que en sus conferencias Aresti ofreció una visión de su concepción poética y de su estética, su ideario político quedó más diluido en textos que basculan entre la defensa de la identidad nacionalista y de la política social y marxista.

En *Mailu batekin: Biola batekin* Aresti recoge dos poemas breves que muestran un general acercamiento al marxismo. El primero juega con la ironía de la obviedad y se atribuye el poema a Fernando Amezketarra, una especie de sabio popular. El texto dice así:

Mi corazón  
Está a la izquierda  
Y su sangre  
Es  
Roja.

(Aresti 1986b: 51)

Y se completa con una identificación, muy de la época, entre Marx y Cristo. La búsqueda de un cristianismo social llevó a los intelectuales del tiempo a hablar de un equilibrio entre la doctrina social de la Iglesia y de la vocación social del marxismo:

Y tú, Treveris,  
Serás bendita  
Entre  
Todas  
Las ciudades de la tierra,  
Porque  
De tu vientre nacerá...

(Aresti 1986b: 51)

La trasposición de Tréveris por Belén es clara en el texto, que sigue una técnica poética de Blas de Otero, quien trabaja sobre las modificaciones lingüísticas que consiguen nuevos significados en frases conocidas y, en cierto punto, gastadas.

La referencia a la explotación laboral y a la necesidad de una justicia social está presente en el poema "Aialako konterria" / "El condado de Ayala", en el que se denuncia la situación laboral de los obreros de Ayala, territorio en el que trabajó Aresti:

En la tierra de Ayala [...]
El hombre mata y roba [...]
En este condado
El hombre
Sufre mucho,
Trabaja duramente.

(Aresti 1986b: 44)

Cuando Aresti publica el texto introduce una modificación importante con respecto al poema de 1962 de *Mailu batekin: Biola batekin*. Cuando lo publica, ya en 1970, introduce un íncipit que muestra ya claramente su ideología socialista: "(Situado geográficamente entre Vizcaya y Castilla, e históricamente entre el feudalismo y el socialismo)" (1986c: 42).

No existen más referencias al socialismo, cuestión que solo podía ser mencionada de pasada y de manera oculta en un momento de censura activa.

d) Internacionalismo y antiimperialismo. El socialismo que Gabriel Aresti propugna está marcado de antiamericanismo. Su postura antiamericana se presenta en varios poemas. El más claro resulta a nuestro entender "Errege godoak" / "Los reyes godos", una referencia a Dallas que presenta a los Estados Unidos como el reino del dinero:

A ti Dallas,
Te daré la razón,
Moderna Gomorra,
Renovada Palmira,
Triste Samarcanda,
Sucio Eldorado [...]
El sacerdote
(cristiano, judío, musulmán),
Saca del comercio
Sus buenas ganancias.

(Aresti 1986c: 50)

A veces, en los textos más directos, y debemos decirlo menos poéticos de Aresti, se muestra a las claras su ideología anticapitalista, antiimperialista. El "Pater Noster", donde el yo narrativo reza una oración por las injusticias del mundo, o por los intentos socialistas de cambiar la situación de injusticia.

Así reza un Padrenuestro por:

Los niños y las mujeres embarazadas  
Que matan  
Los bastardos soldados americanos  
Entre los campos de arroz de Indochina  
O entre los cañaverales de las islas Caribes.  
(Aresti 1986c: 170)

Es decir, se muestra a favor de quienes se levantaron en Indochina, quizás Vietnam, y decididamente, siguiendo a su amigo Blas de Otero, de la revolución cubana, de la que se hace una referencia velada al comienzo del poema (“mientras me vence/ la debilidad burguesa/ de quitarme la barba”, es decir caer en la tentación de no ser un “barbudo”). Denuncia al Ku Klux Klan cuando asesina a militantes de los derechos civiles, hechos que también fueron narrados, aunque refiriéndose a unos asesinatos sucedidos en 1964 en la película *Arde Mississippi* de Alan Parker en 1988. También condena la dictadura de Tsonbe y su guerra bárbara en el Congo. O reza también por los poetas asesinados en la Guerra Civil.

Sin embargo, el poema se muestra a favor del estado comunista de la RDA, cuando condena como:

Pederastas y ladrones y asesinos y nazis  
Que mueren al pasar  
El muro de Berlín.  
(Aresti 1986b: 170)

“Pater Noster” se reafirma como el poema más internacionalista del poemario *Mailu batekin: Biola batekin*, en el que no faltan otras referencias internacionales, como al Concilio Vaticano II, y a la búsqueda de un reconocimiento internacional del País Vasco y de su situación histórica.

## CONCLUSIÓN

Se ha definido la poesía de Aresti como “una sensibilidad de lo concreto” (Joxe Azurmendi), y esa pequeña definición debe interpretarse en el sentido que Gabriel Aresti concibe su poesía como un acto literario que surge de la observación de lo cotidiano, y que desde ahí crea una estructura de significación simbólica. La alegoría puede ser su aliada, pero el día a día es la fuente de creación de metáforas que surgen desde lo más trivial.

En este sentido, la condición histórica en la que vive el poeta se muestra como un lugar en el que surge la poesía en su concepción personal. Quizás cercana a la concepción del arte como elaboración y manipulación del “objet trouvé”, la poesía de Aresti se sirve de la Historia, cotidiana e internacional, para componer un marco de significados, que con la metáfora de la Piedra se ha convertido en un referente social de la identidad vasca.

## OBRAS CITADAS

- Aldekoa, Iñaki (1998): *Munduaren Neurria. Arestiren ahots biblikoa*. Irún, Alberdania.
- Arkotxa, Aurelia (1993): "Imaginaire et poesie dans *Maldan Behera* de Gabriel Aresti", *Anuario del seminario de Filología Vasca "Julio de Urkijo"*, vol. xxvii, n.º 1, pp. 3–239. Disponible en <[www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/download/8183/7329](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/download/8183/7329)> [última visita: 1.11.2016].
- Aresti, Gabriel (2016): *Mailu batekin: Biola batekin*. 1962. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.
- (1964): "Mailu batekin", *Egan*, pp. 51–67.
- (1967): *Euskal Harria*. Bilbao, Kriseilu.
- (1986a): *Harri eta Herri. Gabriel Arestiren literatura lanak*. 2. Ed. de Karmelo Landa. Zarauz, Susa.
- (1986b): *Euskal Harria. Gabriel Arestiren literatura lanak*. 3. Ed. de Karmelo Landa. Zarauz, Susa.
- (1986c): *Harrizko herri hau. Gabriel Arestiren literatura lanak*. 4. Ed. de Karmelo Landa. Zarauz, Susa.
- Azurmendi, Joxe (1985): "Gabriel Aresti, sentsibilitate konkretu bat", *Jakin*, n.º 36, pp. 5–30.
- Kortazar, Jon (2010): "El poeta Gabriel Aresti", *Cuadernos de Alzate*, n.º 43, pp. 68–101.
- (2015): "Las relaciones literarias entre Blas de Otero y Gabriel Aresti", *Ancia*, n.º 8, pp. 6–11. Disponible en <<http://www.fundacionblasdeotero.org/images/documentos/ancia/Ancia-8.pdf>> [última visita: 1.11.2016].
- (2015): "Gabriel Arestiren poesia eta Gerra Zibila. *Euskal tragedia*". En Beatriz Fernández y Pello Salaburu (ed.): *Ibon Sarasolari Gorazarre. Homenatge. Homenaje*. Lejona, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 403–417.
- (2016): "La poesía de Gabriel Aresti, un proceso de ideologización en la literatura vasca contemporánea". En Jon Kortazar (ed.): *Autonomía e ideología en el campo cultural vasco*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73–110.
- (2017): "Introduction. Gabriel Aresti, From Symbolism to social consciousness". En Gabriel Aresti: *Downhill and Rock and Core*. Reno, Center for Basque Studies, pp. 1–17.
- (en prensa): "La guerra civil en la poesía de Gabriel Aresti (1933–1975)". En *Euskal Tragedia / Tragedia Vasca*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- y Kortazar, Paulo (ed.) (2016): "Sarrera". En Gabriel Aresti: *Mailu batekin: Biola batekin*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, pp. 25–48.
- Landa, Karmelo (2013): "Gabriel Aresti: Nazionalismoa eta Sozialismoa Bilbon eta Euskal Herrian". En VV.AA: *Bilbon, 2012ko irailaren 14an egindako Nazionalismoa ikertuz: nazionalismoa, demokrazia eta kultura I. Kongresuaren akta-liburua. Minutes Book of Research on Nationalism 1st Conference: nationalism, democracy and culture*. Bilbao, September 14th, 2012. Lejona, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 113–122.
- Pastor Platero, Emilio (2008): *Genética Textual*. Madrid, Arco Libros.
- San Martín, Juan (1982): "Gabriel Aresti: Bere poesien antologia laburra", *Egan*, pp. 13–57.
- Sarasola, Ibon (1976): "Hitzazurrea/ Prólogo". En Gabriel Aresti: *Obra Guztiak. Poemak I*. Ed. de Jon Juaristi. San Sebastián, Kriselu, pp. 10–99.

- Zelaieta, Ángel (1986): "Gabriel Aresti. Blas de Otero, clamantes". En José Ángel Ascunce (ed.): *Al amor de Blas de Otero*. San Sebastián, Mundaiz, pp. 159–172.
- (1986): "Gabriel Aresti eta Xabier Lete, poeta sozialak?", *Jakin*, n.º 40, pp. 129–136.
- (2000): *Gabriel Aresti. Biografía*. Zarautz, Susa.
- Zulaika, Kepa (2014): *Vieja luna de Bilbao*. Madrid, Nerea.



# MISCELÁNEA





## LA SUBVERSIÓN DE LA NOVELA CRIMINAL COMO PROPUESTA IDEOLÓGICA ALTERNATIVA: LA RECONVERSIÓN DEL SUBGÉNERO NEGRO EN *BLACK, BLACK, BLACK* (2010) Y *UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS* (2012), DE MARTA SANZ

SUBVERSION OF THE CRIME NOVEL AS IDEOLOGICAL ALTERNATIVE PROPOSAL: THE CONVERSION OF BLACK SUBGENRE IN *BLACK, BLACK, BLACK* (2010) AND *UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS* (2012)  
BY MARTA SANZ

FRANCISCO ÁLAMO FELICES  
Universidad de Almería  
falamo@ual.es

**RESUMEN:** Este trabajo es un análisis del sintomático tratamiento (subversión de los rasgos referenciales de la novela negra) del género policíaco que realiza Marta Sanz acorde con su proyecto de desenmascarar a la actual literatura dominante y convertirla en un discurso crítico y social.

**PALABRAS CLAVE:** novela negra; ideología; posmodernidad; capitalismo; novela española contemporánea; Marta Sanz

**ABSTRACT:** This article is an analysis of symptomatic treatment (subversion of the significant features of the black novel) of the detective genre that makes Marta Sanz keeping with its ideological project of unmasking the dominant literature today and return to the narrative and active role critical and unveiling of reality.

**KEYWORDS:** Thriller; Ideology; Postmodernism; Capitalism; Spanish Contemporary Novel; Marta Sanz



## INTRODUCCIÓN

Los subgéneros novelescos, directamente vinculados con la tipología de la novela, pueden caracterizarse, en primera instancia, de acuerdo con los siguientes dos niveles: a) por su número de tipos, y b) por la diversidad existente en lo que se refiere a la serie poco homogénea de propuestas distintivas y de compendios clasificatorios, derivado, todo lo anterior, de la amplia nómina de variedades narrativas existentes, debido a su constante práctica literaria a lo largo de los años –con las propias especificidades y variantes ideológicas del lugar y modo de producción concreto en cada caso– y, además, por la heterogénea perspectiva crítica a la hora de su estudio, lo que deviene, en pura lógica, en el hecho de que, de acuerdo con tal o cual presupuesto teórico–crítico, se subrayen sobremanera a algunas de estas determinadas modalidades narrativas en detrimento, claro está, de otras debido a razones de índole sociocultural. Por otro lado, toda esta serie de modalidades narrativas comparten un sólido conglomerado de rasgos y caracteres afines.

Además, los subgéneros ofrecen en su lógica discursiva constitutiva la marca general de la mezcla o hibridación ya que dichos componentes referenciales suelen aceptar, de manera no problemática, la inclusión en un determinado subgénero de elementos característicos de uno o varios subgéneros diferentes, entre otros motivos porque estas modalidades discursivas no se caracterizan ni se estructuran atendiendo a criterios idénticos o familiares. Por consiguiente, los subgéneros narrativos:

... dependen de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y, generalmente, su función suele ser temática: poseen una dirección más limitada [que los géneros literarios] pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon. (Rodríguez Pequeño 2008: 58)

En las siguientes páginas, intentaremos exponer la maniobra teórico–ideológica de subversión/degradación que realiza Marta Sanz de los componentes caracterizadores –definitorios– del subgénero policíaco para convertirlo en objeto de denuncia (y de reflexión activa lectora) sobre la irrupción del dominio del sistema capitalista, ya definitivamente, en todos los órdenes de la vida contemporánea.

### 1. CONSIDERACIONES TEÓRICO–NARRATOLÓGICAS PREVIAS SOBRE LA NOVELA NEGRA: LA ESTRUCTURA CLÁSICA Y EL PARADIGMA HÍBRIDO CONTEMPORÁNEO

Caracterizándose esta específica modalidad narrativa –tanto desde una perspectiva diacrónica como si la incrustamos dentro de la disección de tono sociológico de las contradicciones del capitalismo contemporáneo y del delito que desencadena la alienación y la explotación derivadas de dicho modelo económico– por su variada terminología descriptiva y/o conformativa, por el flujo constante de manifestaciones subgenéricas híbridas (desde la ficción de-

tectivesca hasta el documentalismo policial) y, si bien las dos formas canónicas siguen siendo la *novela enigma* y la *novela negra*,<sup>1</sup> optamos, por nuestra parte, por atender a la definición de *novela criminal* en tanto que concepto narrativo más operativo y sintomático:

Término preferible por su idoneidad temática y escaso valor neológico al de novela policíaca, que constituye un género narrativo bastante codificado y reconocible, incluso por sus marcas paratextuales. La novela criminal se caracteriza por su tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales), su acumulación de funciones cardinales relativas a la investigación de un delito o comisión de crímenes, la redistribución actancial de personajes como el detective y el criminal y fuerzas como el crimen y la justicia, la organización secuencial básica crimen–búsqueda/no búsqueda–localización/no localización en un nivel proairético y la enigma –investigación racional– solución lógica en el hermeneútico y la codificación de la ideología jurídica. Pese a que hay numerosas fórmulas constructivas concretas (así, en Estados Unidos, se diferencian básicamente la *hard-boiled novel*, la *tough store* y la *crook store* dentro del propio *thriller*), en realidad existen dos tendencias fundamentales, la novela de enigma y la negra, cada una con sus modalidades de relato protagonizado por un investigador o delincuente. (Valles Calatrava 2002: 277)

Tres son las teorías que se presentan, casi sin ningún tipo de confluencia entre ellas, por lo demás, acerca de la génesis e institución de este género narrativo:

1– Los partidarios, como Hoveyda (1967) y Boileau y Narcejac (1968), de los orígenes arcanos de esta modalidad narrativa. Estos autores, junto a influen-

---

<sup>1</sup> “Los dos subgéneros principales de la novela policíaca presentan dos visiones del mundo contrarias y aparentemente irreconciliables entre sí. Ambas centran en el plano estético, aunque en diferente grado de importancia, la fórmula de la investigación como juego formal, pero es en el plano ético donde la diferencia entre estos dos subgéneros se hacen abismales, y, por consiguiente, donde se define cada uno de ellos. A medio camino entre la novela policíaca negra y la tradicional, aunque más cerca de la primera que de la última, encontramos un tercer subgénero al que podríamos denominar *novela policíaca ‘psicológica’ o ‘costumbrista’*, vertiente ejemplificada en la obra del escritor belga Simenon centrada alrededor del inspector Maigret. Esta corriente se caracteriza especialmente por el énfasis que pone en la caracterización e introspección psicológica de los personajes y la importancia de la descripción de los usos y costumbres, paisajes y ambientes sociales en los que transcurre la acción. Por esa razón, es de todos los subgéneros policíacos el más cercano al realismo tradicional. Al igual que la novela policíaca negra, esta corriente psicologista o costumbrista hace hincapié en la problemática moral y social, y la restitución del orden establecido es más problemática por lo general que en la novela policíaca clásica, mientras que el elemento de enigma (central de la novela policíaca tradicional) pasa a ocupar generalmente un segundo plano. Se distingue de la novela policíaca negra, sin embargo, en la mayor interiorización de los personajes (tanto víctimas como delincuentes) y la variada descripción ambiental, con lo cual la narración adquiere un ritmo más sosegado, un tono más introspectivo y un carácter más psicológico. Por otra parte, esta variante no tiene en general el poder corrosivo y la dureza de la novela negra; el lenguaje no es tan crudo, no refleja con la misma intensidad la violencia urbana; la visión de la sociedad es también menos feroz. El investigador de este tipo de novela no es un ser supernatural como en la vertiente policíaca tradicional ni un ser marginal como en la vertiente policíaca negra sino un ser normal, un ‘hombre gris’, típicamente un funcionario, como es el caso del pequeño–burgués comisario Maigret, protagonista de las novelas de Simenon” (Colmeiro 1994: 63–64).

cias provenientes del mundo de las leyendas y del folclore, sitúan el origen de esta modalidad en China.<sup>2</sup>

2– Los que mantienen, especialmente Alberto del Monte,<sup>3</sup> que lo policíaco se conforma tras la publicación de los tres relatos axiales de E. Allan Poe, *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Rogêt* (1843) y *La carta robada* (1845). Estos tres relatos dejarían ya instaurados los que vendrían a ser los rasgos más significativos del género al menos en esta la primera etapa de la denominada *novela enigma*, a saber:

a) Un detective aficionado, no perteneciente a la policía ni a ningún cuerpo organizado, poseedor de unas extraordinarias cualidades deductivas y de observación, excéntrico, narcisista, frío, que se muestra despectivo con respecto a la capacidad de la policía y sus métodos; b) Un narrador co–protagonista amigo del detective, a quien auxilia en sus labores investigadoras, marcando además la superioridad del detective sobre él mismo y sobre el lector. Esta superioridad se manifiesta también en la información que poseen uno y otro, pues el investigador conoce cosas que no comunica al narrador y, por tanto, este tampoco al lector; otras veces el narrador, que si conoce algún dato, no se lo hace saber al lector, que está en inferioridad de condiciones; c) Creación de personajes sospechosos de haber cometido el crimen o los crímenes y de los testigos, con cuyos testimonios y las pistas presentes en el lugar del crimen se resolverá el misterio; d) La razón, como medio para esclarecer el crimen, que siempre supone un misterio, un enigma. Los modos de conocimiento y la técnica de la investigación son también materia de la narración; e) Predominio de la razón sobre la acción, a diferencia de las anteriores narraciones de aventuras, policíacas o no. (Rodríguez Pequeño 2008: 157–158)

3– Rodríguez Joulia (1970), plantea, por su parte, que la aparición del género se deriva de las especialmente nuevas y transformadoras características sociales que se desarrollan en el siglo XIX.

Dentro del amplio panorama de estudios realizados sobre la novela criminal, abordado, prácticamente, toda la gama de características, variantes, temáticas y representantes, vamos a detenernos en el análisis que el profesor Valles Calatrava (1990: 67–74) realiza de los componentes estructurales de este discurso novelesco, partiendo de la base teórica de que en tanto que texto narrativo

---

<sup>2</sup> "... pues en estas narraciones están presentes los elementos característicos de lo policíaco: pugna entre el criminal y el detective, reconocimiento de cadáveres, examen de huellas, estudio del ambiente de la víctima, análisis psicológico de los sospechosos, interrogatorios, investigaciones... en las que se recurre a la tortura, procedimiento habitual en la época y lugar, a la interpretación de los sueños y a lo sobrenatural" (Rodríguez Pequeño 2008: 155).

<sup>3</sup> Alberto del Monte "concibe el género como un conjunto de componentes (temas, técnicas, personajes, moral, etc.) que forman un tronco del que pueden desgajarse o añadirse otros, generando de este modo géneros nuevos o variantes de un mismo género. De esta opinión son autores como Boris Tomasevski, Marie–Laure Ryan y Fernando Lázaro Carreter. Los géneros viven y se desarrollan; experimentan una evolución, a veces una revolución" (Rodríguez Pequeño 2008: 156).

la novela criminal se organiza en torno a una serie de elementos que organizan dicho discurso, los cuales pasamos a exponer:

1– El narrador. Dos son, con respecto a esta instancia de la narración, los aspectos más significativos: a) Con respecto al término de *narratorio*, hay que resaltar que el narrador puede organizar la trama de forma falaz para suspender, hasta el final, el misterio racional de la historia; b) En segundo lugar, la novela enigma suele caracterizarse por presentar un narrador infrasciente, que no suele utilizarse en otros géneros narrativos, el cual no tiene alcance de toda la realidad de lo sucedido hasta que el investigador–protagonista dé noticia o explicación.

## 2– Marco espacial y temporal:

... la novela enigma sobre todo (en su versión de protagonismo del detective) es semánticamente una especie de oración consecutiva generada desde un elemento subordinante que es el crimen, un efecto de esa causa, pero ello no implica que el tiempo narrativo no se desarrolle [...] de una forma prospectiva, desde el comienzo de la indagación/búsqueda/huida hasta la conclusión de la misma. En lo que respecta a su espacio peculiar, probablemente por determinaciones argumentales, frente a la preferencia de los lugares cerrados y de carácter privado (casa, incluso espacios aislados –campo–) por la novela enigma, que es un relato de índole más bien psicológica y que pretende reducir el elenco de personajes sospechosos, el realismo de la novela negra demanda en cambio sitios públicos que retratar (calle y, más ampliamente, ciudad), pues en ellos se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales (y, por eso, delictivas) del mundo actual. (Valles Calatrava 1990: 68–69)

3– Personajes y acción. Se necesita operar con una doble caracterización: la funcional, que caracteriza a los personajes según la importancia y el papel que desarrollen en la trama y la técnica, que los conforma de acuerdo en relación a su denominación y función jurídica y que se representaría según el siguiente cuadro:

### PRINCIPALES:

Protagonista (*investigador*)

\* Público: *juez, fiscal, policía, forense*

\* Privado. *Detective, periodista, médico, abogado* o cualquier aficionado

Antagonista (*criminal-es*)

\* No profesional: conocido(s) o no desde el principio

\* Profesional

### SECUNDARIOS:

\* Ayudantes: *colaboradores, policías, peritos, confidentes, testigos*

\* Oponentes: otros delincuentes, *cómplices*

4– Uno de los personajes medulares dentro del texto policíaco es la figura del *investigador*, que puede o no ser policía, si bien los nombres de los más famosos investigadores en estas narraciones no pertenecían a ningún cuerpo estatal de vigilancia organizado. Recordemos algunos de los consagrados: A.

*Dupin* (E. A. Poe), *Sherlock Holmes* (A. Conan Doyle), *Nero Wolfe* (Rex Stout), *H. Poirot* y *Mrs. Marple* (Agatha Christie), *Sam Spade* (D. Hammett), *P. Marlowe* (R. Chandler), *Maigret* (G. Simenon). Además, suele ser habitual la presencia de un compañero–colaborador en el esclarecimiento de las pistas a lo largo de la investigación: *Watson/Holmes*, *A. Goodwin/Nero Wolfe*, *Philo Vance/Van Dine*. Por lo demás:

La función de ese compañero es múltiple. Además de resaltar el raciocinio y la agudeza del protagonista sirve para que el investigador principal hable en voz alta, de manera que le escuchemos nosotros también; ayuda del protagonista en sus pesquisas, le proporciona información y aparece como el reflejo del autor, ignorante y sorprendido. (Rodríguez Pequeño 2008: 162)

5– Según Valles Calatrava (1990: 71–72), en la novela enigma de investigador la estructura básica en torno a la que se articulan los acontecimientos (o motivos) sería la que exponemos, de manera esquemática, a continuación:

ORDEN INICIAL PREEXISTENTE → DELITO → INDAGACIÓN RACIONAL (BÚSQUEDA) [¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué?] → DESCUBRIMIENTO DEL ENIGMA Y CASTIGO [no siempre] DEL CULPABLE → RESTAURACIÓN DEL ORDEN INICIAL

Para el caso de la novela negra del mismo tipo solo se ofrecería como variante la eliminación del proceso racional y la inexistencia de un orden inicial preexistente en el mundo:

DESORDEN INICIAL → CRIMEN (ES) → PROCESO DINÁMICO DE BÚSQUEDA → LOCALIZACIÓN DEL DELINCUENTE (ES) → APARICIÓN [o no] DE UN ORDEN FINAL PARCIAL

6– Secuencias y funciones: Señala, por último, Valles (1990: 72–73) que el relato criminal, en todas sus manifestaciones, se origina partiendo desde una simple secuencia elemental encuadrada en tres términos nucleares determinantes: CRIMEN–BÚSQUEDA–LOCALIZACIÓN/NO LOCALIZACIÓN. Tal secuencia básica tendría su paralelismo en la historia del investigador de acuerdo con sus fines de desarrollo argumental: PLANTEAMIENTO–NUDO–DESENLACE, y con la estructura principal de intensidad dramática: CLÍMAX–ANTICLÍMAX–CLÍMAX.

Señalemos, finalmente, la especial ubicación del *crimen* en la estructura organizativa del relato policíaco:

Lo que sí es más delicado es que el crimen ocurra al final de la obra, pues en este caso raramente se trata de una obra policíaca, ya que lo importante no sería tanto la investigación como los motivos del crimen, que no son un enigma. Este tipo de relatos están más cerca de la literatura psicológica, centrándose bien en la figura del criminal, bien en la de la víctima, y son preferidos por la novela de intriga y por la novela negra no policíaca, es decir, sin investigación, y por la literatura de espías. (Rodríguez Pequeño 2008: 163)

En las últimas décadas, uno de los rasgos más sintomáticos de la influencia de la nueva episteme *posmoderna* en el marco específico de la producción artístico-literaria ha sido lo que, entre otros críticos, el profesor Pozuelo Yvancos (2005) denomina la heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos contemporáneos que han llevado de la mano al auge del experimentalismo y del hibridismo temático-formal. Todo lo cual, por consiguiente, está incidiendo y afectando, de manera directa, en la aparición y creación de muy distintas modalidades discursivo-literarias en los últimos años. Así pues, resulta indiscutible que el estatuto genérico de una obra no puede sancionarse ajustándonos únicamente a las marcas objetivas textuales, pues siempre entran en juego condicionantes tan determinantes como los que enmarcan el circuito comunicativo: productor, receptor, contexto... Y es que, como anota Fernando Cabo Aseguinolaza (1992: 147): "El género es una categoría eminentemente pragmática y no una serie de rasgos o una agrupación de obras".

Efectivamente, es la hibridación de género la que ha llevado a muchos autores no específicamente policíacos a usar rasgos propios de este subgénero:

Y es que una de las consecuencias de que prácticamente todo lo que se presenta bajo la etiqueta de "novela negra" sea bien recibido por los lectores [...] y de las continuas interferencias entre los diferentes modelos narrativos es la indefinición y el vaciado de significado que está sufriendo la etiqueta de género negro [...]. Es cierto que no puede entenderse la *novela negra* sin los antecedentes clásicos basados en la resolución de un enigma, pues el recurso de la indagación como motor narrativo y la presencia de crímenes u otro tipo de delito son algunas de sus características constitutivas, pero también es que el realismo, la voluntad de crítica social, la ausencia de procesos deductivos racionales y la acción le confieren una apariencia totalmente diferente. (Sánchez Zapatero 2011: pp. 12 y 17)

Todo lo cual ha abierto un amplio abanico de prestamos técnico-temáticos que, como veíamos, han descentralizado a esta modalidad narrativa, como, por ejemplo: intriga criminal con ambientación histórica; novelas criminales situadas en periodos convulsos de la historia reciente española; investigación de temas del pasado a tramas que se desarrollan en la actualidad; ciencia-ficción; thrillers psicológicos y de terror; sucesos reales, etc.

Un panorama, por consiguiente, cuasi-cosmopolita que disimula, en realidad, el hecho de que esta praxis de lo criminal ha sido asimilada ideológicamente, tal y como ocurre con el resto de la producción novelesca contemporánea y que trazaremos en el siguiente apartado:

Con la nueva novela criminal surgida ya en el siglo *xxi*, no han sido pocas las voces que han reparado en la ausencia del fuerte compromiso crítico que caracterizaba a los novelistas de la época del desencanto. Así, el propio Juan Madrid definía a la novela criminal como un "vasto campo", pero "la mayoría de ellos forman parte del discurso dominante u oficial. (Rivero Grandoso 2014: 158)

Este es, pensamos, el escenario adecuado y pertinente en el que hay que enmarcar el especial y sintomático tratamiento que Marta Sanz realiza del relato criminal y desde donde mejor pueden analizarse y comprenderse las alteraciones y transformaciones que esta escritora aplica al canon escritural de la novela policíaca.

## 2. EL LUGAR IDEOLÓGICO DE LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

El flujo continuo y acomodaticio actual de ida y vuelta –ahistórico, en suma– de denominaciones, definiciones, (sub)géneros, movimientos, épocas, etc., en torno al discurso literario, está conduciendo a un aséptico planteamiento teórico–descriptivo que ha terminado por acabar desconectando la distinta matriz ideológica conformativa de cada una de aquellas referencias y la consiguiente difuminación de la radical historicidad del hecho artístico. Dicho inconsciente operativo ha terminado por sancionar la, ya extendida, concepción de que casi todos los conceptos y dispositivos literarios son sinónimos y equivalentes.

Y es que, coincidiendo con la exposición de César de Vicente (2011), es cierto, por lo demás, que:

También hay una relevancia teórica que nos ayuda a conocer la *naturaleza* de la literatura y el arte, es decir, de las condiciones históricas y sociales de la producción literaria y artística. La insistencia en la delimitación de los términos supone una demarcación entre la opinión (la *doxa*), la ilusión del saber inmediato, y la ciencia, la producción de conocimientos. Una función de vigilancia epistemológica (según la conocida tesis de Bourdieu) que fundamenta el desarrollo de la teoría. (César de Vicente 2011: 21)

Así, pues, es fundamental, en primer lugar, intentar acotar, desde una perspectiva dialéctica –de desvelamiento de coyunturas e inconsistencias ideológicas–, el material teórico previo que configure un correcto acercamiento al desarrollo del muy sintomático discurso narrativo de Marta Sanz, para articular su obra y su patente denuncia de la explotación contemporánea del hombre dentro de la actual infraestructura de dominio del capitalismo neoliberal y mundial, ya definitivamente instalado como la única forma posible de vida en el inconsciente de nuestra existencia:

... no nacemos en la vida sin más, sino en un sistema histórico ya configurado como si fuera la “vida”, un sistema histórico–familiar, lingüístico, de signos y costumbres tradicionales –cinco siglos de capitalismo– que nos va a ir configurando a su vez, paso a paso, desde que nuestro inconsciente pulsional/ideológico comienza a funcionar. *Nacemos pues capitalistas* –y hoy más que nunca– tanto los explotadores como los explotados. (Rodríguez Gómez 2013: 50)

Los nuevos presupuestos básicos –temáticas/argumentos– a los que va a tener que someterse el actual y “moderno” discurso literario –si quiere tener existencia de mercado, esto es, su publicación– vendrían a ser, entre los más incuestionables, los siguientes: 1) El franquismo, la Guerra Civil, la posguerra o

la Transición, instrumentalizados como lugares míticos; 2) La política como praxis falsa, errónea y, por tanto, irreproducible; 3) El espacio de lo privado como eje vital y el intimismo como material novelable por excelencia; 4) Novela de la memoria; 5) Fantasía histórica; 6) Criticismo culturalista, intelectualismo elitista y meritocracia; 7) Explotación máxima de las técnicas narrativas; 8) Escritura femenina; 9) Generalización de la narrativa criminal; 10) Metaliteratura y deshumanización. O en palabras de Antonio J. Gil (2009):

... el fragmentarismo y la nueva sentimentalidad impersonal y conceptual que parecían definitorio de la serie se resolverán aquí con la torrencial irrupción de un yo autoficcional que hará girar el foco del relato, rehumanizándolo y redramatizándolo en dos direcciones de signo igualmente ensimismado: lo confesional amoroso [4]y lo metaficcional [5], fundidos, eso sí, en una misma y unitaria trama. (Gil 2009: 34)

En resumen:

Males de clase, fácilmente reducibles y reducidos al escatológico vacío del individuo, de lo subjetivo, personal o íntimo, entre diversas patologías incluidas las relaciones personales y no las colectivas, familiares pero no de trabajo, de explotación pero domésticas, ciudadanas y amorosas, y también sexuales. (Fortes Fernández 2003: 15)

Nómina que vamos a completar con los caracteres que diseñan la arquitectura de la denominada filosofía de la *posmodernidad*, y que, siguiendo a Rodríguez Puértolas (1975: 275) aplica a la novela española actual (en tanto que confeccionada solo y únicamente como objeto de mercado): a) Lo lúdico como nuevo concepto estético y ético de la literatura *light*; b) El mito contra la Historia; el sueño contra la vigilia; el misterio contra la claridad; la evasión contra el compromiso; la irracionalidad contra el pensamiento; c) Silencio ante la literatura realista o ataque directo contra ella; d) Exquisiteces “venecianas”, solipsismos cada vez más cerrados, viajes a países y tiempos de Historia tan convenientemente lejana como falseada o sin Historia; e) La ilegibilidad como premisa o la insulsa artística-literaria como característica; f) Editoriales y escritores cultos y sofisticados imponen las reglas del juego para un lector también culto y sofisticado, o que quiere serlo; g) Premios literarios de gran remuneración económica; concentración monopolista de la industria editorial; poder político como nuevo mecenas: o la compra o el ninguneo; h) Sometimiento de las clases populares a la cultura de masas: televisión, revistas del “corazón”.

Efectivamente, la ideología que el capitalismo avanzado ha trasladado a todo el ámbito cultural (y vital) de las sociedades contemporáneas –esa *posmo-*

---

<sup>4</sup> “... aquel que nos arrastra a un *individualismo* idealista, tan inútil para el *reconocimiento* del mundo, como estéril para la producción de sentido...” (Escalera Cordero 2007: 13).

<sup>5</sup> “Las novelas de metaficción –que no reflejan la realidad sino que se reflejan a sí mismas– critican un concepto ingenuo del arte como espejo del mundo y señalan que el arte no es más que arte o la literatura más que literatura” (Dotrás 1994: 192).

*derinidad*– y sustentada en la concepción de un mundo –el fin de la historia– en absoluto conflictivo o contradictorio que, tras el triunfo definitivo, y a todos los niveles, en la última década de dicho modelo de explotación, frente a otros metarrelatos político–sociales alternativos, deviene en nuestra literatura el hecho de que:

La novela española actual ha asumido –o interiorizado– la ideología del capitalismo avanzado hasta tal punto que todo conflicto aparece, en efecto, *privatizado*. Los elementos exteriores –lo social, lo político– desaparecen a favor de una lectura desde el *interior* del sujeto. (Becerra Mayor 2013: 30)

El sujeto contemporáneo se individualiza y se aliena perdiendo cualquier tipo de relación con su clase social quedando toda problemática o desequilibrio explicado y justificado desde el propio sujeto<sup>6</sup> y como única ética las emociones y la fuerza *moral*. El componente, decíamos, *ético–moral* se convierte, ahora y también, en el espacio natural de los intelectuales:

Esta es su unidad de clase. Subliman la dominación real capitalista, literaturizan sus condiciones y relaciones de producción, de trabajo y vida; las transforman ideológicamente, reinvierten o reconvierten esas relaciones y condiciones de nuestro capitalismo real en las relaciones y condiciones de un inexistente –es decir, existente en la ideología y gracias a la ideología –capitalismo *normal, natural*, habitable, visible, incluso *moral* también, del que extraen su inspiración ¡cómo no! y la materia estética de sus poemas y novelas urbanas o viceversa, de una viceversa posmoderna. (Fortes Fernández 2010: 66)

Así pues, el dispositivo ideológico posmoderno desactiva la historia, ya que al no poder aprehenderla despliega dos operaciones alternativas y justificativas: o interpretarla (reduciéndola a lo imaginable) o hacerla más o menos inteligible (narrativizándola). Esto es:

La historiografía post–estructuralista, encabezada por el historiador estadounidense Hayden White [2003] y reforzada teóricamente por el antropólogo francés Paul Ricoeur [1999], desarrolla una reflexión epistemológica narrativa que reduce el conocimiento histórico a una cuestión puramente formal, desatendiendo las relaciones objetivas (materiales) que, en última instancia, determinan los hechos históricos. (Becerra Mayor 2013: 116–117)

Podemos enfocar, entre otras muchas opciones, la evolución de la novela española desde finales de los 70 en dos fases:

Primero, un periodo de experimentalismo intensificado, contrastado con el realismo social anterior. [...] La segunda fase con la transición política a partir

---

<sup>6</sup> “De qué tratan en general hoy las novelas que son consideradas literatura: tratan del vaivén del entusiasmo y el decaimiento, tratan de la vergüenza, de los sentimientos de culpa, de las reservas... tratan de todo lo que los burgueses decentes utilizan en sus relaciones con el mundo para que sus vidas sean interesantes y se dificulten las vidas de los demás” (Gopegui 2008: 17).

de 1975; frente a ella, la opinión crítica ha variado: algunos han acentuado la continuidad de elementos barrocos y énfasis en los modos de expresión por encima del contenido humano representado, mientras que otros han señalado un retorno a la narrativa realista en su expresión, aunque esto no excluye la permanencia de elementos metaficticios. Al mismo tiempo, la definición de realismo ha tendido a ampliarse para hacer notar que no se ha vuelto a insistir en el compromiso primordialmente colectivo en la cuestión social. (Holloway 1999: 32)

O, siguiendo la exposición de Carmen de Uriaste (2009):

Dentro del espacio de la democracia autocrítica española (1975–1986) la sociedad estaba constreñida por las obligaciones tanto de unos individuos para con otros, como de los individuos para con ellos mismos; sin embargo, en la democracia avanzada (1986–2009) el individuo se relaciona en sociedad en base a sus derechos individuales sancionados por la sociedad de consumo. La privatización de las conductas basadas en la nueva ética posttradicional/global conduce a desarrollos de conductas narcisistas, ensimismadas, permisivas, ociosas, consumistas, alegres, adictas al juego y evasivas. (Uriaste 2009: 30)

Parece evidente, ya de entrada, que el concepto de intencionalidad de la novela –en su acepción más clásica– ha quedado diluido y solapado ante y bajo la irrupción de otros subgéneros novelescos (novela policíaca, generacional, histórica, realismo sucio, etc., entre los más representativos) que recogen y practican modelos más “adecuados” y “asimilados” de denuncia, fundamentalmente más ligados en su construcción con la noción narratológica de *narratividad*<sup>7</sup> que se adecuan mejor, en su rentabilidad comercial, por lo demás, a un supuesto lector más (in)formado y con poca o nula conciencia de estar explotado. Por eso, puede señalar Sanz Villanueva (1985: 7) que la novela policíaca “ha sido uno de los caminos de la novela de transición para hablar de la realidad” o que Pablo Gil Casado (2004) considere las cuatro novelas de José Ángel Mañas (*Tetralogía Kronen*) y el movimiento punk, por ejemplo, un fiel reflejo de la situación político–social española, ya en los años noventa. Puede sancionarse con seguridad que en la actualidad:

Si el presente es presentado como una realidad postutópica y posrevolucionaria en las que las principales metas–narrativas transformadoras de la izquierda han entrado en una fase de *impasse*, el pasado emerge como un escenario cainítico de grandes esperanzas, ambiciones y virtudes político–biográficas. (Gómez López–Quiñones 2011: 115)

---

<sup>7</sup> “La vuelta a la *narratividad* consiste en el retorno de un tipo de ficción –supuestamente– tradicional, cuya función básica es contar historias, narrar. Los nuevos narradores publican novelas que parecen volver al realismo, pero enriquecido por el tratamiento formal y psicológico, una falsa mimesis en el sentido tradicional: falsa porque la recuperación del pasado literario y la vuelta a formas tradicionales de narración remiten al procedimiento de inscripción–subversión del posmodernismo, a la parodia irónica intelectual” (Lozano Mijares 2007: 220).

Quedando, por consiguiente, dos perspectivas narrativas –fuera de cualquier análisis de proyección realista, en el sentido de aquella “ficción que adopta la mirada de un observador que observa y describe la poética con que la sociedad edifica su realidad” (Bértolo 2007: 135)– predominantes en nuestra novela más reciente:

El agotamiento de un paradigma epistemológico desde el que aplicar a la vez la realidad y la creación artística suscita en el escritor actual una respuesta que se bifurca en dos direcciones [...]. Por un lado, una mayoría se inclina por mantener a base de relatos nostálgicos la ficcional continuidad promovida por la cultura del bienestar; por otro, un grupo más reducido se afana por desmantelar la ilusión de nostalgia en la que está inmerso el sujeto contemporáneo, cultivando desde la intemperie un tipo de relato que aspira generalmente a no convertirse en *best-seller*. (Dorca 2011: 13)

Excepto la línea de continuidad que, para Mélanie Valle (2011), puede trazarse entre los novelistas del realismo social español –caso Jesús López Pacheco y Armando López Salinas (Becerra, 2013)– y los actuales Isaac Rosa, Belén Gopegui<sup>8</sup>, añadiendo, por nuestra parte, a Marta Sanz:

... los cuatro escritores se apoyan en una poética realista y social que reúne como la defensa de principios de izquierda, la consciencia del poder de las palabras (saben que ninguna ficción es inocente), el desenmascaramiento del discurso y de los relatos hegemónicos y una oposición a los mismos, la narración del presente. Como los dirigentes franquistas, los defensores del sistema capitalista también recurren a “microrrelatos de legitimación”. Los difunden para conservar y extender su legitimidad en la opinión e imaginación de todos. En sus ficciones, Gopegui y Rosa han realizado los intereses que dichas narraciones sirven. Por un lado, Gopegui ha puesto en tela de juicio lo que llama “relato de la ambición” en *Lo real* y el discurso dominante sobre Cuba en *El lado frío de la almohada*. Por otro, Rosa ha desmontado los discursos y relatos mayoritarios sobre la Guerra Civil, la dictadura franquista y la Transición en *El vano ayer* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Valle Detry 2011: 41)

Nuevos replanteamientos teórico–discursivos y praxis narrativas desideologizadas conformándose como dominantes para una literatura asimilada y construida, definitivamente, en tanto que objeto y producto de mercado y de consumo y que José Antonio Fortes (2007) desvela en su verdadero intersticio (operativo) de base: “Estas variantes de la inescritura de la realidad del capitalismo salvaje tiene un fundamento único, un pensamiento moral, la moral como trampa y coartada” (Fortes Fernández 2007: 161). En conclusión:

---

<sup>8</sup> “Como la palabra realidad remite a realismo, y este a su vez contiene demasiadas connotaciones negativas, acudiré de nuevo a Bertolt Brecht quien decía que los realistas combaten todo tipo de esquematismo porque no hace posible el dominio de la realidad. Este es el realismo que me interesa, y el único que debiera merecer ese nombre, el realismo que combate todo tipo de esquematismo” (Gopegui 2011: 282).

Si el universo aparece como un rompecabezas, si la realidad del mundo se ha manifestado esencialmente fragmentaria, la imagen de la novela como espejo firme y ordenado de la realidad es inviable. De ahí que los narradores últimos hayan vuelto al intimismo y a la individualidad –recuperación de la memoria, recreación de la infancia, incursión en el mundo de los sueños, indagación en las relaciones interpersonales, búsqueda de la identidad propia–, en un intento de indagar, a través de la escritura, en las cuestiones que más nos interesan como personas. Y la conciencia de fragmentación y desvanecimiento tiene su correlato en las técnicas y estructuras narrativas –subjetivación del narrador, polifonía relativizadora, ruptura espacio–temporal, parodia e intertextualidad irónica, ambigüedad ontológica, hibridismo genérico–, en una perfecta visión de fondo y forma. (Lozano Mijares 2007: 231)

Frente a todo este discurso ideológico dominante, Marta Sanz va a optar, de manera radical, por una escritura –junto a una actitud pública– desde la “responsabilidad” para exponer, mostrar y desvelar esa *ideología invisible* que, para ella, es la que se supura desde el neoliberalismo enraizado en nuestras vidas. Desde ese convencimiento, nuestra autora parte del axioma básico de que no es cierta la relación entre el *realismo* y la denuncia o el compromiso social y ofertará otros mecanismos estéticos, como veremos, para confeccionar una narrativa subversiva y alternativa frente a los modelos sacralizados por la novela española actual: “No podemos usar las mismas palabras para tratar de comprender o interferir en una realidad distinta: sí podemos hacerlo si partimos de la base de que esa realidad no ha cambiado sustancialmente. Las posibilidades estilísticas del compromiso son incontables” (Sanz 2015: 13).

### 3. EL DISCURSO LITERARIO EN MARTA SANZ: SU REESCRITURA DE LA NOVELA NEGRA Y LA DISOLUCIÓN CLÁSICO–CONCEPTUAL DE ESTE SUBGÉNERO NARRATIVO

La propuesta narrativa de Marta Sanz,<sup>9</sup> está íntimamente ligada a su propia concepción pública –política– de la literatura como un perfecto y adecuado instrumento de lucha que actúe como zapa frente, como expusimos, al discurso ideológico monopolista, dominante y alienante que se ha perpetuado y promovido, en las últimas décadas, desde las tribunas crítico–culturalistas del capitalismo neoliberal triunfante y su barniz pseudofilosófico –máscara de cualquier tipo de contradicciones sociales– denominado posmodernidad:

La literatura contemporánea se mueve así entre dos polos asombrosos: la negación del sentido de la literatura, tanto desde dentro de sí misma como desde el inconsciente ideológico que la sustenta. Es por eso por lo que se habla de muerte de la literatura. Pero ello solo es cierto si nos fijamos únicamente en el sentido que el sistema ofrece, no si nos fijamos en su práctica inmanente, esto es, en lo que es capaz de extenderse más allá de lo decible establecido. (Rodríguez Gómez 2002: 53)

---

<sup>9</sup> Cfr., información bibliográfica de la autora en <<http://www.catedramdelibes.com/archivos/001186.html>>.

La escritura es, pues, para Marta Sanz, y como expondremos, un discurso disidente que propone construir, desde *otro* lenguaje, una *otra* literatura alternativa que descubra las trampas del pensamiento dominante y las falacias del pasado<sup>10</sup> y que abra compuertas –la conciencia crítica/ciudadana– para la construcción de un mundo mejor, sin dominación y explotación: “se escribe desde la responsabilidad de saber que nuestra libertad está condicionada, visibilizando los espacios oscuros con la intención de operar como agente transformador” (Sanz 2015b: 12).

David Becerra (2015b), ha diferenciado tres etapas dentro de la evolución y maduración que Sanz realiza tanto de su escritura como del papel de la propia autora, en sus manifestaciones de prensa y actos públicos, en la sociedad española de los últimos años. En sus primeros textos –*El frío* (1995) y *Lenguas muertas* (1997)– intenta describir, aún de manera incipiente, las causas que desencadenan las injusticias que el capitalismo conlleva:

La afectividad –la amistad o el amor– aparece siempre como conflictivo, como si los vínculos afectivos no pudieran darse en la sociedad que retrata. [...] Se trata, pues, de una apuesta feminista donde la mujer puede labrarse su propia individualidad en el momento en que la estructura simbólica falocéntrica se derrumbra. (Becerra Mayor 2015: 115 y 119)

Tras este primer eslabón en torno a la plasmación de la problemática sobre la sentimentalidad femenina, centrada en la reinterpretación y análisis del cuerpo de la mujer, Sanz da un paso adelante –*Los mejores tiempos* (2001); *Animales domésticos* (2003) y *Susana y los viejos* (2006)– para, mediante el recurso de las técnicas realistas (la sociedad como conflicto y no como escenario), plasmar así, más dialécticamente, la instalación y la actuación de la ideología capitalista dentro de todos los resquicios que ofrece la cotidianidad del sujeto contemporáneo:

... el nuevo universo literario de Marta Sanz está ahora habitado por sujetos que ocupan un lugar específico en la estructura social capitalista. [...] Los personajes ya no representan a sujetos con problemáticas subjetivas y abstractas, sino que estas son resultado de relaciones históricas y de clase... (Becerra Mayor 2015: 119 y 121)

En su última etapa, proceso, diríamos mejor, de ajustamiento y sentido de su escritura, a partir de la publicación de *La lección de anatomía* (2008), nuestra autora ya es totalmente consciente de que una de las formas más efectivas de

---

<sup>10</sup> “Posiblemente, los dos grandes relatos de la Transición son la Constitución de 1978 y la Nueva Narrativa: el primer relato es hoy ciencia–ficción en lo que se refiere al respeto a los derechos fundamentales que recoge; el segundo sigue constituyendo el canon de nuestra literatura y, en gran medida, es la cristalización formal de las ilusiones de una socialdemocracia que nunca llegó a existir. Me parece que ahora tenemos que articular otras narraciones que, de algún modo, traten de formular otras preguntas, planteen otras tesis, reinterpreten la historia e intervengan intrépidamente en el espacio común” (Becerra Mayor 2015: 21).

enfrentarse al capitalismo no es solo, como hasta ahora había llevado a cabo, exponer sus efectos en el desequilibrio y las injusticias sociales –insuficiencia del “realismo”–:

... ahí es donde el principio del realismo más convencional me parecía una opción retórica pertinente, poco a poco, me voy acercando a otro concepto de literatura política porque me doy cuenta de que el texto realista establece a menudo con el lector un vínculo familiar y complaciente que se coloca en las antípodas del tipo de comunicación que a mí me gustaría establecer con mis lectores. La inquietud respecto al cómo se cuenta no se puede separar de la inquietud respecto al qué se está contando. La “contractura” que persigo al escribir ha de ser de orden intelectual: desconfío de la comodidad y de la comunión de las almas. (González, Larraz y Somolinos 2014: 24)

sino mirar –desvelar– los discursos y las estratagemas que aquel proyecta y que le sirven para legitimar su ideología:

La autora sitúa el foco en el lenguaje para subvertirlo, porque entiende que la subversión del relato dominante puede contribuir asimismo a la subversión del sistema que construye dicho relato. Marta Sanz utiliza las estrategias estéticas de la posmodernidad para ir contra la posmodernidad. Pero, a su vez, Sanz afianza su propósito –también presente en su narrativa anterior– de recuperar al lector por medio de un método cercano al *distanciamiento* brechtiano, retándolo intelectualmente, con el fin de marginar el papel de espectador pasivo que le consigna la literatura dominante [...] para desalienarlo y devolverle su papel activo en el ejercicio de lectura. (Becerra Mayor 2015: 108)

Partiremos, por consiguiente, de esta última estrategia discursiva –replanteamiento ideológico– tripartito:

AUTOR (comprometido/ no asimilado)	TEXTO (extrañamiento/sub- versión del género literario)	LECTOR (activo/desconcerta- do/retado intelectualmente)
---------------------------------------	--	--

para entender cuál es el ejercicio –maniobra– que Marta Sanz despliega en su escritura anti–canónica y de contrahegemonía en torno a un género tan popular, arraigado y estructurado técnica y argumentalmente como la novela negra:

... Marta Sanz ha optado por la utilización de un género tan popular como el policíaco en sus novelas *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) pero lo hace con un propósito bien distinto: se sirve de un género popular, al que puede acudir un público lector muy amplio, para que una vez que el lector se introduzca en la trama, *traicionarle* por medio de un acto de *subversión* del propio género. Sanz consigue violentar el género, romperlo, *epatar* al lector, jugar con sus expectativas, provocarle desasosiego, retarle intelectualmente. La concepción literaria de Marta Sanz parte de la convicción de que subvirtiendo el género literario –lo que provoca un efecto de extrañamiento y desconcierto en el lector– puede asimismo subvertir la propia realidad, el capitalismo. Sanz confía en que la subversión de la palabra constituya asimismo una subversión de la realidad desde donde se produce la escritura. (Becerra Mayor 2015: 17)

Pasamos, a continuación, a analizar ambas novelas y a ejercer, a la vez, un estudio comparativo entre los elementos formales y argumentales clásicos del género policíaco (que detallamos al principio) y la apuesta transformadora, alternativa y sustitutiva de una nueva arquitectura narrativa que propone Marta Sanz:

... una literatura con voluntad política –no solo ideológica– en su pretensión de fracturar los géneros dominantes de comunicación social cuestionando con ello el sistema que ha propiciado la aparición y desarrollo de dichos géneros debe integrar a la literatura desde dentro e indagar sobre sus límites... (Sanz 2012a: 107)

Uno de los principios que pone en cuestión Sanz es la enquistada convicción de la relación directa y necesaria entre la praxis realista y el compromiso o la denuncia social y que, en la novela negra, adquiere unas connotaciones muy sintomáticas. Es lugar común en la bibliografía española sobre este tema, desde la Transición hasta la actualidad, la consideración, tanto de la insuficiencia –agotamiento temático/ideológico– del realismo como ejercicio literario de denuncia social, como de la labor de sustitución que la novela policíaca/criminal realiza, en clara alternativa al anquilosamiento realista, y postulándose, así, como una de las vías claves para denunciar, en los últimos años, los nuevos desequilibrios sociales (Villanueva 1985; Colmeiro 1992):

La novela negra está traspasando fronteras y se está convirtiendo –si no lo ha hecho ya– en la novela social de nuestro tiempo. Son muchas las razones para poder afirmarlo –entre ellas, la denuncia implícita de la violencia, el compromiso con los menos poderosos o el carácter de crónica de un tiempo y un espacio concretos que conllevan las narraciones– pero quizá la más determinante sea el modo en que el género está trascendiendo sus propios límites y señas de identidad. (Sánchez y Martín 2011: 9)

O, según expone, desde una visión más diacrónica, Javier Rivero (2011):

Lo que comenzó en el siglo XIX con una finalidad lúdica, plantear misterios para entretener al lector, pronto se transformó en el siglo XX en el modelo más eficaz para exhibir los problemas sociales y difundir un discurso alternativo contrario al oficial, al emitido desde los centros de poder. (Rivero 2011: 4)

El primer movimiento de Marta Sanz va a ser intentar confeccionar *otra modalidad de narrativa policial*, alejada de la más mediática, sometida a las trampas y seducciones del mercado, y que se ha convertido en una novelística inoperante y aséptica, intentando, a su vez, confluír en esta su novedosa escritura lo ético y lo estético como basamentos diferenciadores, realizando una crítica del género desde dentro del género que faculte, al unísono, una crítica acertada y veraz de la realidad: “Hay muchas razones para escribir novela negra, pero muy pocas oportunidades de que esas novelas negras no se conviertan en un mero producto de consumo y espectáculo en un campo cultural donde el papel de la literatura se reserva al entretenimiento” (Sanz 2013a: 40).

Con lo que, y ubicando la escritura y la concepción que de la literatura tiene Sanz (como pórtico al análisis de sus dos novelas negras) su apuesta teórico-técnico-narrativa:

... parte de los postulados de una renovación narrativa que entronca con los axiomas de una auténtica novela social con libertad formal y estilística, fuera de cualquier dogmatismo artístico. [...] Renueva tradiciones heredadas removiendo conciencias y disparando hacia las zonas más sensibles o más perversas del ser humano con la finalidad de desvelar sus conductas hirientes o sus falsedades [...] generando una amplia suerte de intertextualidades desde las que se mira a la cultura pasada para proyectarla hacia las realidades de hoy. (Sánchez Dueñas 2012: 631)

*Black, black, black* (2010) se conforma narrativamente, en apariencia, si seguimos, de manera superficial, su línea argumental, de acuerdo a la estrategia clásica del relato criminal (los padres de la geriatra Cristina Esquivel contratan al detective Arturo Zarco para que descubra al asesino de su hija), para, y sirviéndose de los tópicos de este género novelesco, desde la superficie narrativa –el proceso de investigación– reflexionar a lo largo del texto de la, casi siempre solapada, violencia íntima y *cotidiana* que se segrega dentro del capitalismo:<sup>11</sup>

El componente de crítica social de la novela negra me parece muy adecuado para los escritores sobre el mundo de hoy: una crítica que se centra en lo que sucede en mi dormitorio o en la casa de al lado, y no en el lejano exotismo de las grandes corporaciones internacionales que explota otro tipo de narrativa que me parece legítima, pero que no me interesa tanto. [...] En *Black, black, black* he procurado subrayar el componente crítico del género y sacar a la luz sus trampas. (Sanz 2010 [entrevista])

Resulta, por tanto, desde el primer instante, muy extraño y desconcertante para el lector común de la novela negra el dispositivo de técnicas discursivas que la novelista despliega para la explicación, desarrollo y resolución de la trama y de los sucesos que se desarrollan. En efecto, frente al horizonte de expectativas consolidado como axial en estas historias:

En la novela criminal, el crimen o la conducta criminal ha de ser el elemento fundamental de la acción, aquel en torno al cual gira toda la trama, bien sea para averiguar quién fue el culpable, bien para investigar la gestación del delito, bien para examinar el temor o la repulsión de la conducta criminal, bien para justificar esta o incluso para reírse de ella, pero siempre como médula argumental del relato. (Vázquez de Parga 1983: 24)

Marta Sanz reconduce y reescribe dichos parámetros:

---

<sup>11</sup> "... la violencia se inscribe, en la novela, en la lógica del capitalismo avanzado: la violencia forma parte del sistema y ambos términos –violencia y capitalismo– resultan del todo indisolubles [...] no importa quién ha cometido el crimen sino bajo qué condiciones materiales –esto es: sociales y económicas– se produce" (Becerra Mayor 2015: 148).

... frente a la asepsia y a la concepción de la resolución del crimen como juego o reto intelectual [...], en *Black, black, black* los investigadores no se sienten por encima de las víctimas, ni de los criminales, sino que son muy conscientes de que forman parte de esa masa, de esa comunidad, de que todos estamos sujetos a presiones muy similares y que, en ese sentido, somos vulnerables y podemos experimentar empatía, comprensión o piedad [...] una novela que pretende ahondar en una doble faceta: la crítica de la realidad y la crítica de los moldes retóricos que nos sirvan para concretar esa realidad en el texto. (Sanz 2010 [entrevista])

Así, desplazando a la velocidad narrativa, intrínseca a todo proceso investigador; obviando el tipo de comienzo *in media res* abrupto (que conecta la historia con la estrategia del *suspense*); limitando la presencia determinante –configuradora del mero marco espacial– de las ubicaciones urbanas en tanto que huellas de un antidialéctico y empírico sociologismo burgués; utilizando las técnicas retrospectivas y de anticipación del tiempo narrativo (analepsis y prolepsis) y alterando la caracterización típica de los personajes de este tipo de relatos (principales –protagonista/antagonista–, y secundarios –ayudantes/opponentes–), como expusimos en el primer apartado, sorprende, ya de entrada, el propio funcionamiento paratextual del título de la novela (recordemos que los *títulos* de las obras, dentro del horizonte de expectativas del lector en general, se oferta como la primera conjetura narrativa y que, por lo demás, puede iniciar el contenido o presentarse como una de las llaves interpretativas del relato) por la carga connotativa que lleva implícita:

... *Black, black, black* [...] es un título que homenajea la contundencia de negro y a la vez en la repetición, ironiza un poco sobre cómo se va gastando lo que se repite mucho: black, black, black puede sonar como el balbuceo de un bla, bla, bla... [...] propone un diálogo y [...] abre preguntas en torno a nuestra posición de lectores. (Sanz 2010 [entrevista])

La velocidad narrativa habitual, decíamos, ligada a cualquier proceso de resolución del inicial acto delictivo (pistas, interrogatorios, declaraciones...etc.) es sustituida por técnicas decelerativas de la acción tan significativas como el *monólogo autocitado* (Sanz 2013b: 14) o el *relato focalizado internamente* (15) (Álamo 2013: 187 y 373), que vienen a reflejar y a exponer una muy específica lectura profunda de las miserias humanas y sociales a través, sobre todo, de sus dos personajes centrales, Arturo Zarco y su ex-mujer Paula que, también, vienen a subvertir el tratamiento tópico que de las parejas investigadoras suele hacer la novela detectivesca.

Si bien es cierto que, en las series policíacas más conocidas y comerciales en España, se sigue practicando la combinación de una pareja protagonista –ya que proporciona más fluidez a la acción que la simple actuación de un investigador solitario– (Leo Caldas y Rafael Estévez, de Domingo Villar; Rubén Bevilacqua y Virginia Chamorro, de Lorenzo Silva, o Petra Delicado y Fermín Garzón, de Alicia Giménez Bartlett, entre las de mayor éxito), en *Black, black, black*, dicha pareja desmolda la actuación unívoca y corporativa de las anteriores. Y es que Arturo

Zarco ofrece una contra-imagen del detective al uso (son de destacar, por otro lado, las ironías que desgrana el texto acerca de esos tópicos; cfr. 16–17): cuarentón, gay –enamorado de un joven– (17–18 y 68–76), indeciso, poco resolutivo y, en todo momento, dependiente de su ex–mujer (una especie de voz de la realidad) con la que mantiene un continuo y desconcertante juego de contacto/seducción<sup>12</sup> telefónico a lo largo del relato:

Arturo Zarco, por su opción sexual, se aparta del modelo del detective clásico [...], pero comparte con él muchas otras cosas: el dandismo de detectives como Philo Vance, incluso Poirot; la mirada insegura, incluso un poco desencantada, compasiva, de un Maigret, el aura de perdedor y la vulnerabilidad de un Marlowe... Es un detective que se enamora y ese amor es un filtro, una telaraña, que emborriona su visión y no le permite ver la realidad. (Sanz 2010 [entrevista])

Sin duda, una de las estrategias narrativas fundamentales de esta novela es la utilización, como instrumento o infraestructura ideológica, del *diario*<sup>13</sup> (por parte del personaje llamado Luz) para arrojar sobre la narración una honda, plena de desequilibrio intencionado, reflexión acerca de lo que significa la *verdad* en la literatura, esto es: según de quien sea la presencia de la palabra se construirá un relato distinto al otro de la realidad: “La realidad adquiere una forma lingüística cuando las cosas no son como han sucedido, sino como se han contado” (Becerra Mayor 2015: 149).

De donde se desprende que, en el primer capítulo, Zarco manipule el discurso –introduciendo cuestiones irrelevantes y datos poco significativos e, incluso, innecesarios para la investigación– buscando únicamente hacerle daño a su ex–mujer, en tanto que ya, en el tercer capítulo, sea, ahora, Paula quien altere ese discurso como venganza al comportamiento y al dolor que Zarco le causa al principio, en un juego ambivalente de *verdades*.

Como consecuencia de esta reescritura del subjetivismo del *yo*, resulta que al final de la novela lo que menos ha interesado, alterando y desviando, por consiguiente, la misma matriz del género criminal es quién ha sido el asesino de Cristina Esquivel, ya que el objetivo de Marta Sanz ha sido exponer cómo es (puede ser) el significado, insistimos, de la *verdad* en el discurso literario y, a la vez, el hecho de que la utilización del lenguaje funciona como un efectivo instru-

<sup>12</sup> “La seducción se entiende como un juego de dominación que se concreta en las conversaciones telefónicas –esa es la base estructural de la novela: una serie de conversaciones telefónicas– que mantiene el detective Arturo Zarco y su ex mujer, Paula” (Sanz 2010 [entrevista]).

<sup>13</sup> “El Diario, decíamos, reproduce literalmente esa ideología burguesa del *sujeto*: porque se piensa que la única realidad a conocer (el único elemento a producir) es el propio ‘yo’ que se vacía, que se evacua, las páginas íntimas y secretas del diario personal. [...] El Diario está, en suma, en la base de toda la producción literaria actual en tanto que la obra literaria se sigue concibiendo como un ‘objeto’ producido por un ‘yo’ o un ‘sujeto individual’ que cuenta sus propias ideas, sus sentimientos... y los vuelca –o evacua sobre un ‘objeto’ llamado poema o novela– al que a la vez constituye– etc. El Diario es, pues, la formulación esquemática y más pura de esa problemática ideológica. Y ello ante todo por una razón muy sencilla: porque parece que en el Diario no hay nada que se interponga aparentemente entre el *yo* del *sujeto* y lo que ese *yo* cuenta. En las páginas del *Diario* se transparenta (de nuevo: aparentemente) la verdad misma y sin velos del sujeto que escribe” (Rodríguez Gómez 1984: 253–255).

mento de dominio ideológico, larvado, ya, en los intersticios de la cotidianeidad. De ahí que:

Los enfoques conjuntos o las omnisciencias han sido sustituidos por las ópticas parciales, las miradas individuales, el relativismo y las preocupaciones personales y privadas donde el sujeto aparece como un ser aislado y vacío atormentado por sus dudas e inestabilidad, inseguro de todo, impotente ante el desbordamiento de lo (des)conocido y lanzado en solitario a un precipicio abismal donde se encuentra solo con su ser, sus dudas, sus temores, su incomprensión y su tragedia personal sin saber cómo ni por qué ha llegado a ella. (Sánchez Dueñas 2012: 638)

Este proyecto crítico–subversivo centrado en la disolución del modelo clásico policíaco y en la introducción en el texto de otras técnicas alternativas o poco comunes a sus códigos motores constitutivos y diferenciadores, tiene su continuación en una especie de, por decirlo de esta manera, segunda parte de la relación Zarco/Paula y que Marta Sanz culmina con *Un buen detective no se casa jamás* (2012), novela cuyo título, como el anterior, reconstruye y reconduce, en este caso, la cita de Raymond Chandler,<sup>14</sup> ya que ambas narraciones las considera su autora como un discurso de *anti–seducción*:

Creo que esa pequeña rebeldía frente a las convenciones y a las fórmulas es la mejor manera de rescatar el espíritu de denuncia del género negro, y el virtuosismo, el arte de prestidigitación, el innegable componente moral de las primeras novelas enigma. Escribo en términos generales y también esta novela en particular porque me inquieta el mundo, su estado de salud, y las palabras que sirven para contarlo. (Sanz 2012b: 43)

Ahora, efectivamente, rompiendo con el discurso dominante de lo erótico–sentimental impuesto en la nueva microfísica del poder:

En el interclasicismo global, en el mercado del cuerpo erótico, se lucha solo por el matiz, como en la moda. Todo se convierte, decimos, en estrategias o estereotipos de competencia. Demostrarse que uno es competente significa en definitiva entrar en competencia con los otros. Lo que supone estar atentos al cambio de los modos y las modas del cuerpo erotizante [...]. Porque podríamos hablar de que hay un capital constante (lo invisible que no cambia) y un capital variable (lo visible) que necesita el mercado de cuerpos para funcionar como cualquier otro mercado. Cuando las variables se convierten en constante, el mercado nos conduce a una nueva variación, a un nuevo cambio. Así por ejemplo en el mercado literario se llevan hoy la moda joven y las literaturas temáticas (las escritas por negros, homosexuales, feministas, etc.). Una muestra más de que el capitalismo se aprovecha de cualquier insurrección. (Rodríguez Gómez 2003: 18)

---

<sup>14</sup> “*Un buen detective no se casa jamás* es el epifonema con que Raymond Chandler pretende resumir las estrategias que deben vincular sentimentalmente a los personajes en las novelas de detectives” (Sanz 2012b: 44).

Arturo Zarco aparece descrito, en esta ocasión, como un enamorado patético y despedido que huye, de sus propias frustraciones e incapacidades, a casa de una amiga adinerada (Marina Frankel) para ayudarla a resolver, ya iniciada la trama, otro asesinato. En esta ocasión:

El amor subvierte el género y desde esta subversión de lo literario Sanz se permite –mediante la mirada ácida de su protagonista– describir la vulgaridad de una burguesía levantina (en cuyo riurau) el detective encuentra cobijo, enriquecida por medio de la especulación inmobiliaria y la urbanización del paisaje. (Becerra Mayor 2015: 152)

A través de estas páginas, Marta Sanz dinamita otro pilar estructural diégetico de lo policíaco. La autora demora, conscientemente, la aparición del crimen y su móvil a lo que antepone un despliegue de actos, observaciones de todo tipo, impresiones varias, acontecimientos dispares y alteraciones de la línea cronológico–temporal (analepsis y prolepsis, fundamentalmente) de la historia, persiguiendo la desorientación y la sorpresa del lector: “quien se ve obligado a realizar un esfuerzo para poder ir encajando los distintos planos temporales y relaciones biográficas del texto” (Sánchez Dueñas 2012: 636). Veamos, como ejemplo, el comienzo de una novela de Carlos Pérez Merinero y esta de Marta Sanz para observar la diferente concepción de los inicios en ambos textos (el primero, paradigmático de lo criminal, y el propuesto –alejado de los clichés– por nuestra autora):

<i>Desgracias personales</i> , de C. Pérez Merinero	<i>Un buen detective no se casa jamás</i> , de M. Sanz
<p>Me digo una y otra vez que es mentira, pero sé que es verdad: soy una asesina. Sí, como suena: una asesina. ¿Qué otro nombre reciben si no las mujeres que han matado a una persona? El hecho de que él se lo mereciese no cambia las cosas. Ningún atenuante podría hacerme creer que no soy lo que soy: alguien que ha quitado la vida a un hombre al que hace apenas unas horas ni siquiera conocía. Tampoco en estos momentos, cuando ya todo ha pasado, sé nada sobre él. Ni su nombre, ni dónde vivía, ni si tenía familia... Nada. (Pérez Merinero 1992: 11)</p>	<p>Tengo el corazón roto y no sé conducir. He comprado un billete de autobús. He desconectado el móvil y me he hecho la promesa de no encenderlo más que por las noches para comprobar las llamadas perdidas y los mensajes. Todo el día será como un dolor extendido hacia ese momento negro como el agujero del culo. Retención que acaba en espasmo de placer. O quizá el corazón se me pulverice cuando, tras escuchar la señal de encendido del teléfono, compruebe que nadie me ha buscado. Que a nadie puedo castigar con mi desaparición. –Tómame esta botella conmigo; en el último trago me besas...-. Con el volumen excesivamente alto, mi compañera de asiento escucha una canción, como pensada para mí, a través de unos auriculares. Ahora y durante los próximos meses, casi todas las canciones estarán como pensadas para mí. Mi compañera de viaje le pega un traguito a su cola light. (Sanz 2014: 13)</p>

Como anotábamos líneas arriba, en esta novela el crimen deja de ser el eje operativo de la narración: “El crimen es banal. Yo escribo sobre el crimen que tiene una raíz económica. En *Un buen detective no se casa jamás* hay otra forma de crimen: la inhibición, la imposibilidad, el exceso de pulcritud. El miedo a mancharnos las manos. A la metamorfosis social e íntima (Sanz 2012b: 47). El dispositivo investigador, de nuevo, en esta segunda novela es alterado, subsumido o sustituido por una exposición pseudo–perversa de lo amoroso, por una puesta en escena de ciertos arquetipos de los cuentos de hadas, por un tratamiento privilegiado del lenguaje –otra vez, la ironía sobre la labor detectivesca (2014: 78, 95, 104, 209); polifonía de voces narrativas; intertextualidades, en especial las cinematográficas (79, 84, 86, 122, 123, 212); personajes desterritorializados; microcosmos familiares...etc.– al que desentraña de su ubicación habitual (“Iluminando facetas de la realidad desapercibidas y desatendidas” (Sanz 2003 [entrevista]) para situarlo en lugares imprevisibles para el lector, producto de una estrategia –desvelar la realidad y conectar la experiencia del lector con la del escritor– muy estudiada y calculada:

[Marta Sanz] ha tratado de hurgar en las acomodaticias tendencias narrativas y de agujiar con sus mundos de ficción las continuas faltas de referentes de compromiso y/o elusiones de los discursos novelescos en el periodo que encabalga el siglo xx y el xxi [...] y que por medio de sus personajes y de su descarnado lenguaje el lector repare en esa realidad circundante e inmediata que le rodea y que día a día pasa desapercibida sin querer verla o sin detenerse a contemplarla. (Sánchez Dueñas 2012: 630)

## EPÍLOGO

Estas dos novelas *negras* de Marta Sanz responden a parte de su proceso personal (político) y literario de rebelarse contra la estética subjetiva, intimista y complaciente de la posmodernidad con una doble finalidad. En primer lugar, sirviéndose de las estrategias estéticas de aquella para subvertirlas, intentando, de esta manera, arañar en el sistema ideológico que ha instaurado esos relatos y, en segundo lugar, recuperar, frente al lector pasivo de la literatura actual, y retándolo intelectualmente, en sus propias palabras, una lectura activa y co–participativa, poniendo en práctica en su novelística métodos y técnicas emparentadas con el distanciamiento brechtiano:

De cualquier modo la “apuesta realista” hoy (a la manera, diríamos, de Brecht pero también de Raymond Carver o Michael Heir) supone sacar a la luz las contradicciones del inconsciente que nos habita y que objetivamente “engrasa” a las relaciones sociales. Esto que se podría llamar el intento de producir el “efecto–verdad”, hacer visible lo invisible, más que la tradicional descripción de “lo que se ve” o “se oye”. (Rodríguez Gómez 2002: 272–273)

A pesar de que nuestra autora comparte con el género negro más comprometido en la actualidad su denuncia de las injusticias sociales, políticas y judiciales y su reflexión acerca de a qué responde la nueva composición geopo-

lítica neoliberal contemporánea, opta, como hemos expuesto, por oponer la diferencia entre ese mundo y sus palabras, entre la realidad y las representaciones que nos imponen de ella, diseccionando, de manera dialéctica y materialista, la consigna postmoderna de que lo único importante es el *lenguaje*.

De ahí que el despliegue amplio y radicalizado que de lo estético realiza en estas novelas— puntos de vista del asesino y de la víctima / juego intertextual / parodia / cinefilia / polifonía textual / presencia de lo metaficcional / reelaboración del lenguaje / rechazo de las identidades unívocas / hibridismo del género—, responda, como ella subraya, a la siguiente meta: “Quizá el futuro consista en hacer la crítica al género desde dentro del género y, en esa apuesta retórica, estar haciendo a la vez crítica de la realidad” (Sanz 2013a: 42).

#### OBRAS CITADAS

- Álamo Felices, Francisco (2013): “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”, *Lingüística y Literatura*, n.º 64, pp. 179–201.
- Becerra Mayor, David (2013): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid, Tierradenadie ediciones.
- (2015a): “Entrevista a Marta Sanz”, *Buen salvaje*, n.º 2, pp. 20–23.
- (coord.) (2015b): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid, Tierradenadie ediciones.
- Bértolo, Constantino (2007): “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves*”. En Matías Escalera Cordero (coord.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie ediciones, pp. 129–146.
- Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas (1968): *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Colmeiro, José (1992): “Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca”, *España Contemporánea*, n.º 2, pp. 27–39.
- (1994): *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- De Vicente, César (2011): “El realismo social en las revistas culturales comunistas de posguerra (una lectura sin conclusiones)”, *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 5, pp. 21–29.
- Dorca, Toni (2011): “Contornos de la narrativa española actual (2000–2010): Presentación”. En Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 13–18.
- Dotrás, Ana M<sup>a</sup>. (1994): *La novela española de la metaficción*. Madrid, Júcar.
- Escalera Cordero, Matías (2007): “El vacío abisal de una literatura sin realidad presente (ni pasado)”. En Matías Escalera Cordero (ed.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenadie ediciones, pp. 7–16.
- Fortes Fernández, José Antonio (2003): *La guerra literaria*. Madrid, Tierradenadie ediciones.

- (2007): "Escribir la lucha de clases". En Matías Escalera Cordero (ed.): *La (Re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid, Tierradenedie ediciones, pp. 157–166.
- (2010): *Intelectuales de consumo. Literatura y cultura de Estado en España (1982–2009)*. Jaén, Almuzara.
- Gil, Antonio J. (2009): "Postnovela versus la vieja historia de la nueva narrativa", *Quimera (Revista de Literatura)* (Dosier "Novela española de la década"), n.º 313, pp. 31–34.
- Gil Casado, Pablo (2004): "Tetralogía Kronen: realismo, dimensión crítico social y posmodernidad (I)", *Ojácana*, n.º 26, pp. 77–102.
- Gómez López–Quiñones, Antonio (2011): "La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la guerra civil". En Palmar Álvarez–Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 111–119.
- González, Sofía; Larraz, Fernando; y Somolinos, Cristina (2014): "Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante", *Contrapunto*, n.º 10, p. 24.
- Gopegui, Belén (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid, Universidad Complutense.
- (2011): "Tres condiciones necesarias, aunque no suficientes, para una literatura de izquierdas". En Palmar Álvarez–Blanco y Toni Dorca (coords.): *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 281–283.
- Holloway, Vance R. (1999): *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española*. Madrid, Fundamentos.
- Hoveyda, Fereydoun (1967): *Historia de la novela policial*. Madrid, Alianza.
- López Salinas, Armando (2013): *La mina*. Ed. de David Becerra Mayor. Madrid, Akal.
- Lozano Mijares, María Pilar (2007): *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco Libros.
- Pérez Merinero, Carlos (1992): *Desgracias personales*. Madrid, Grupo Libro 88.
- Pozuelo Yvancos, José María (2005): "Narrativa y Posmodernidad", *Cuadernos de Mangana*, n.º 30, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.
- Ricoeur, Paul (1999): *Historia y narratividad*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Paidós.
- Rivero Grandoso, Javier (2011): "Disecionando el género negro", *La página* (Dosier "Anatomía de la novela policial"), n.º 89/90, pp. 3–6.
- (2014): "La novela criminal española: del desencanto al boom editorial", *Miscelánea. Assís*, n.º 16, pp. 153–170.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1984): "Poesía de la miseria, miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)". En *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Granada, Diputación Provincial, pp. 234–271.
- (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada, Comares.
- (2003): *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada, Investigación&Crítica Ideología Literaria en España.
- (2011): *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada, Universidad de Granada.

- (2013): *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid, Akal.
- Rodríguez Joulia, Carlos (1970): *La novela de intriga*. Madrid, ANABA.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1975): "Democracia, literatura y poder". En VV.AA.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975–1990*. Madrid, Akal, pp. 267–277.
- Sánchez Dueñas, Blas (2012): "Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz", *Signa*, n.º 21, pp. 625–649.
- Sánchez Zapatero, Javier (2011): "El género negro: entre la convención y la transformación". *La página* (Dosier "Anatomía de la novela policial"), n.º 89/90, pp. 7–24.
- y Martín Escribà, Àlex (eds.) (2011): *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona, Laertes.
- Sanz, Marta (2003): "Entrevista a Marta Sanz. Marta Sanz, en 5 minutos", <[http://www.elmundo.es/elmundolibros/especiales/2003/03/la\\_novela\\_que\\_viene/e\\_marta.html](http://www.elmundo.es/elmundolibros/especiales/2003/03/la_novela_que_viene/e_marta.html)> [última visita: 1.9.2016].
- (2010) [entrevista]: <<http://www.elmundo.es/yodona/2010/03/10/actualidad/1268223635.html>> [última visita: 1.9.2016].
- (2012a): "Razones para la novela hoy", *Youkali*, n.º 12, pp. 104–109.
- (2012b): "Porqué un detective no se casa jamás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 741, pp. 43–47.
- (2013a): "El buen y el mal futuro de la novela negra". *Viento Sur*, n.º 127, pp. 31–42.
- (2013b): *Black, black, black* [2010]. Barcelona, Anagrama.
- (2014): *Un buen detective no se casa jamás* [2012]. Barcelona, Anagrama.
- (2015): "Siete apuntes sobre literatura y compromiso", *Mercurio*, n.º 175, pp. 12–13.
- Sanz Villanueva, Santos (1985): "El realismo en la nueva novela española", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 464–465, pp. 7–8.
- Uriaste Azcorra, Carmen de (2009): *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994–2009)*. Madrid, Fundamentos.
- Valle Detry, Mélanie (2011): "Pasado, presente y futuro del realismo social. Un acercamiento brechtiano", *Revista de crítica literaria marxista*, n.º 5, pp. 31–46.
- Valles Calatrava, José R. (1990): *La novela criminal*. Almería, IEA.
- (dir.) (2002) (co-autoría Francisco Álamo Felices): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia.
- Vázquez De Parga, Salvador (1983): "La novela policíaca española", *Los Cuadernos del Norte* (Novela criminal), vol. IV, n.º 19, pp. 24–37.
- White, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona / Paidós.



METABIOGRAFÍA FICCIONAL Y MOTIVOS BIOGRÁFICOS EN  
LA NOVELA GRÁFICA *LAS MENINAS*FICTIONAL METABIOGRAPHY AND BIOGRAPHICAL MOTIFS IN THE  
GRAPHIC NOVEL *LAS MENINAS*AGUSTÍN CORTI  
Universität Salzburg  
agustin.corti@sbg.ac.at

RESUMEN: En el presente artículo se analiza el género de la novela gráfica *Las meninas* (García y Olivares 2014) y el uso de ciertos motivos tradicionales de la biografía de artistas en la misma. Defiendo que la obra es una metabiografía ficcional que construye al protagonista en los márgenes entre el discurso factual de la biografía y el ficcional, integrando una estructura discursiva que se pregunta por los límites de la construcción biográfica desde la narración gráfica de ficción. Sin embargo, la obra no deja de lado el modelo heredado de la tradición biográfica referencial relacionada con los artistas, sino que utiliza algunos motivos de la misma y los explota a nivel metanarrativo a fin de plantear cuestiones sobre el estatus de la obra artística y las posibilidades narrativas de la novela gráfica como medio.

PALABRAS CLAVE: novela gráfica; (meta-)biografía; género; ficción; referencialidad

ABSTRACT: The present paper analyses the genre of the graphic novel *Las meninas* (García y Olivares 2014) and the use of motives of the artists' biography. I argue that this graphic narrative is a fictional metabiography that constructs the main character in the margins of the factual discourse of biography and the fictional discourse of the novel. As such it poses the question of the limits of biography from the point of view of a fictional graphic narrative. Nevertheless, it doesn't abandon the model of the traditional referential artists' biography, but uses some of its themes and takes advantage of them in a metanarrative to post narratological questions about the status of the work of art and the narrative possibilities of the graphic novel.

KEYWORDS: Graphic Novel; (Meta-) Biography; Genre; Fiction; Referentiality

## INTRODUCCIÓN

La biografía no ha recibido en el ámbito de los estudios sobre la novela gráfica una atención tan detallada como la autobiografía. La importancia de los relatos autobiográficos para el desarrollo y la renovación del medio, así como para el establecimiento de un público en las últimas décadas, es ciertamente indiscutible (Baetens 2004; Chute 2010; El Refaie 2012; Beaty 2013; Groensteen 2013: 98ss.; Baetens y Frey 2015: 94ss.). La autobiografía ocupa un indudable lugar privilegiado en el medio. La producción de biografías no está por su parte mal representada en el mundo de la narración gráfica. Baste mencionar las biografías de carácter didáctico dirigidas sobre todo a un público infantil publicadas en revistas, librillos o folletos o piénsese, para reducirse al mercado en español, en la ya clásica biografía del Che (Oesterheld, Breccia y Breccia 1997) o las más actuales sobre García Márquez (Pantoja, Bustos, Camargo, Córdoba y Naranjo 2013) o Billie Holiday (Muñoz y Sampayo 2015), entre otras. Aun así, la atención de la investigación especializada es netamente más reducida en comparación con la de la autobiografía (Witek 1989; Grünwald 2013; Lanzendörfer 2011). Que muchas de las biografías suelen presentar una estructura narrativa más simple que las actuales novelas gráficas de carácter autobiográfico no debería ser un motivo para no avanzar en el análisis narratológico del género en el medio. Además, algunas de las obras biográficas plantean, por su propia estructura discursiva y su finalidad pragmática, un desafío que va más allá del género para adentrarse en las posibilidades narrativas y la naturaleza misma de la novela gráfica como medio.

Para avanzar en este camino analizaré en el presente artículo la obra *Las meninas* (2014) del guionista Santiago García y del dibujante Javier Olivares. El argumento principal de *Las meninas* se extiende a nivel cronológico desde que el personaje del artista Diego Velázquez (1599–1660) se aboca a pintar su obra maestra hasta la muerte del rey Felipe IV en 1665. Se despliegan a su vez momentos clave de la recepción posterior de la obra maestra hasta nuestros días que ilustran la canonización paralela de la obra y el personaje. Caracterizaré esta novela gráfica como una “metabiografía ficcional”, a fin de demostrar cómo la obra despliega por medio de una estructura metanarrativa un proceso de construcción de significado que opera en dos planos. En primer lugar, como acentuación de una identidad biográfica construida por medio de la utilización metadiscursiva de motivos canónicos del género. En segundo lugar, dicho proceso hermenéutico expande el horizonte de la idea de obra artística y su indisoluble unidad con la vida del artista por medio de una variada recontextualización diacrónica de la gran obra de Velázquez. La misma puesta al descubierto de estos mecanismos de significación funciona de manera autorreferencial a nivel discursivo y plantea con ello a nivel narratológico la pregunta por la posibilidad misma del género biográfico en la narración gráfica.

A nivel genérico, la biografía y la autobiografía se encuentran emparentadas en diversos aspectos, fundamentalmente en el hecho de narrar una vida (Lejeune 1975; Holdenried 2009). Dicha característica implica la necesidad común de dar algún tipo de respuesta a la paradoja de narrar hechos asociados

a una persona o, en ciertos casos, a un grupo u objeto, y a las dificultades que plantea captar la experiencia vivida a través de un lenguaje, en este caso el del medio de la narración gráfica. Ya sea en el modo autodiegético propio de la autobiografía o en el heterodiegético de la biografía, la relación entre narración y experiencia vital es análoga. La pretensión de verdad del discurso narrativo es igual en ambos casos; los dos géneros comparten asimismo los problemas que se plantean respecto a la veracidad de su discurso. Por otra parte, la tendencia a la ficcionalización de la realidad y a la experimentación con los límites del discurso como construcción veraz de una vida está presente en ambos géneros en el cómic tanto como en la autoficción literaria o en las biografías ficticias.<sup>1</sup> Justamente, en los límites del discurso veraz y la ficción se encuentra la novela gráfica de García y Olivares.

La obra *Las meninas* logró un gran eco en los medios de comunicación y en blogs especializados en el cómic desde su publicación y obtuvo, entre otros, el galardón del Premio Nacional del Cómic de 2015 en España por “ser una obra que asume un riesgo en la estructura narrativa y en el planteamiento gráfico que se resuelve con brillantez, y por constituir un buen acercamiento a la figura de Velázquez, su época y su influencia en otros artistas” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2015). El mensaje de prensa ministerial señala escuetamente los dos componentes centrales de *Las meninas*, a saber, una estructura narrativa compleja que se pregunta por el propio acto de narrar, y un uso de los motivos biográficos tradicionales para acercarse no solo a la figura del artista Velázquez en cuanto personaje de la novela gráfica, sino a la cristalización posterior de dicha figura a través de la recepción de su cuadro más emblemático, conocido hoy en día como *Las meninas* (1656). Esta complejidad narrativa y el hecho de tener una recepción que gira en torno a lo factual y lo ficcional permite de manera ejemplar un análisis que se centre en características no solo narratológicas, sino también genéricas. En el presente artículo me referiré a ambos aspectos; si bien pueden tratarse por separado, están evidentemente relacionados entre sí. Primero analizaré la obra desde el punto de vista genérico y argumentaré a favor de considerarla una “metabiografía ficcional” (Nünning 2005; Nünning 2009b). Demostraré por qué cumple con las condiciones de este género y cómo se presentan dichas características en la novela gráfica. Posteriormente me centraré en dos de los motivos tradicionales –el genio y el poder, el artista como mediador de lo real– con los que el género biográfico ha construido tradicionalmente las vidas de los artistas, así como la particular representación que obtienen ambos en *Las meninas*.

## 1. LAS MENINAS, UNA METABIOGRAFÍA FICCIONAL

El periodista Valentín Vañó (2014) titulaba su cobertura de *Las meninas* para el diario *El País* (Madrid) “Biografía posmoderna de un español ilustre”. El

---

<sup>1</sup> Cfr. por ejemplo para la literatura autoficcional la compilación de artículos en Casas (2012), sobre todo su introducción. Respecto a la autoficción en la novela gráfica cfr. Trabado Cabado (2015).

título es acertado si se comprende por posmoderna una biografía que juega con los límites del género y los pone en cuestión, pero incorrecto si uno se atiene a la indicación de los propios autores, que sostienen a modo de aclaración en los agradecimientos: "Aunque *Las meninas* es una obra de ficción, se basa en datos, hechos e informaciones históricas" (García y Olivares 2014: 188). Es decir, en el paratexto de la obra los autores no se comprometen con una de las características de la biografía, que es el de exponer las *res factae*, sino más bien con las *res fictae*. Como indica el término "pacto referencial", tanto la biografía como la autobiografía son textos referenciales comprometidos con una realidad exterior, es decir, deben contener datos verificables (Lejeune 1975: 36). La novela gráfica *Las meninas* opta, por el contrario, por un pacto ficcional.

La discusión podría darse aquí por terminada y el análisis debería reducirse a tratar la obra como una ficción. No obstante, existe, en primer lugar, una recepción de la obra, sobre todo en reseñas periodísticas, que la relaciona con la biografía, considerándola una "biografía detrás del cuadro" (Madueño 2015), una "original biografía" (Warletta 2015) o una obra que "trasciende la mera biografía" (Beares 2014), es decir, una narración en la cual el personaje principal se sigue asociando a la persona real Diego Velázquez y la trama a una época concreta. Como expresa Schaeffer (2013), pensar que los nombres propios pierden su referencia al entrar en el mundo de la ficción resulta anti-intuitivo (cfr. asimismo Ricoeur 1995: 325).

En segundo lugar, la obra misma propone una narrativa en torno a la puesta en cuestión de los límites entre el discurso histórico y literario, o factual y ficcional. La separación de ambos discursos, tal como lo disponía Aristóteles (1982: 28ss.) en su *Poética* (1451 a–b), ha sido puesta en duda desde diversos frentes. Para el contexto de discusión de este artículo baste con señalar que todo discurso constituye una configuración y, como ha defendido entre otros White (1992: 12), la Historia recurre a la estructura y a los tropos de la narración ficcional, es decir, se trata de una configuración de los hechos históricos bajo una estructura narrativa (cfr. asimismo Ricoeur 1995: 169ss. y Genette 2004: 116). Como señala no obstante Nünning (2009a: 24) respecto a la biografía, una estructuración narrativa a nivel del discurso no alcanza para convertir el mensaje biográfico en una enunciación ficcional. No toda configuración narrativa a nivel del discurso se vuelve de por sí ficción. Existen otros indicadores relevantes de carácter contextual, paratextual y textual que señalan si se trata de una obra de ficción (ibid: 25; Cohn 1990; Fludernik 2015). En el caso de la de García y Olivares es claro que tanto el contexto, por ejemplo, la forma en que se presenta la obra a través de la editorial en las librerías, como sus características paratextuales, por ejemplo, la indicación de los autores mencionada antes, refieren al carácter ficticio de la obra. A nivel textual, si bien se acude a elementos referenciales, se hace uso de un repertorio narrativo que acerca la obra a los textos de ficción, a saber, la diferencia entre autores y narradores o la representación de estados de conciencia, entre otros. En este sentido la obra sería homóloga a una novela histórica de carácter biográfico. Por otro lado, la estructura narrativa autorreferencial de la novela gráfica constituye una marca más de su naturaleza ficcional (Nünning 2009a; Fludernik 2015).

En efecto, *Las meninas* presenta la historia de una manera compleja al nivel del discurso. La historia narrada comienza con el personaje Diego Velázquez que reflexiona, a sus cincuenta y siete años, sobre la obra maestra que habrá de pintar, hasta el momento posterior a la muerte del rey Felipe IV en 1665, cuando Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, realiza el inventario de los cuadros del difunto monarca.<sup>2</sup> En este nivel diegético un representante de la Orden de Santiago entrevista a diversos personajes allegados a Velázquez –Alonso Cano, Gaspar de Fuensalida, Bartolomé Esteban Murillo, Don Juan de Pareja– para comprobar la hidalguía de Velázquez y autorizar su ingreso a dicha orden. Estos entrevistados son los encargados de narrar los aspectos propiamente biográficos de la vida de Velázquez. A través de este antagonista representante de la nobleza se introduce así la otra línea argumental de la obra, a saber, el intento de ingreso a la Orden de Santiago, es decir, la búsqueda del ascenso social. De las narraciones biográficas se desgajan a su vez historias relativamente independientes sobre hechos puntuales de las vidas de otros personajes, por ejemplo, de Felipe IV o de la liberación del esclavo Juan de Pareja, o una biografía del pintor italiano Rafael (1483–1520) inspirada en el relato de Giorgio Vasari, entre otras.

Además de la historia principal, hay diez digresiones que ilustran la recepción posterior del cuadro *Las meninas* y la canonización de la figura de Velázquez como pintor, que hacen referencia a Michel Foucault, Salvador Dalí, Pablo Picasso, en dos ocasiones, Francisco de Goya, William Merritt Chase, Antonio Buero Vallejo, el Equipo Crónica, el incendio del Real Alcázar de Madrid bajo Felipe V y la presencia del cuadro en la renovación del museo del Prado bajo su director José de Madrazo. Dichas historias intercaladas se diferencian por el uso característico del color, en menor medida por una ligera variación del estilo del dibujo. Todas tienen como meta recoger el proceso de construcción de significado en torno al cuadro y al autor del mismo, la historia de sus efectos (su *Wirkungsgeschichte*), para decirlo con el término acuñado por Hans-Georg Gadamer (1990: 305).

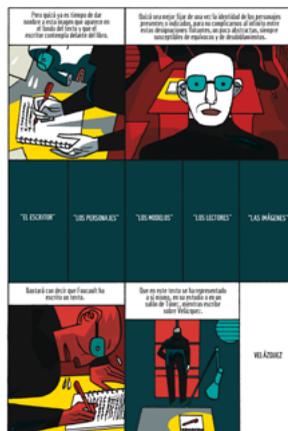
La plétora de historias, que podría resultar ciertamente caótica, presenta una unidad muy cuidada al nivel del discurso narrativo. Las funciones de las mismas difieren desde la proposición de una clave de lectura hasta la ilustración de la influencia del pintor y su obra. Todas las historias poseen un cierto grado de referencialidad, es decir, los hechos narrados a nivel temático pueden retrotraerse a hechos comprobables. Ahora bien, la configuración narrativa de las mismas, debido a la propia naturaleza icónico-lingüística de la novela gráfica, posee marcas de ficción que atraviesan las fronteras del discurso biográfico y plantean ciertas cuestiones de carácter genérico y narratológico. Por un lado, el carácter gráfico-visual del medio implica siempre una manera personal de configurar el discurso; lo que se ha dado en llamar *graphiation* (Baetens y Frey 2015: 137) implica una marca que no debe mezclarse con la referencialidad del discurso. Cohn (1990) Schaeffer (2013) y Fludernik (2015) han mostrado que, si bien existen a

<sup>2</sup> Cfr. una relación del hecho por ejemplo en Stratton-Pruit (2003: 1).

nivel narratológico diversos criterios que pueden determinar la factualidad o ficcionalidad de una narración, la ficcionalización de toda narrativa (*panfictionality*) es insostenible (cfr. al respecto Ryan 1997 y Lamarque 2014: 69ss.). No obstante, la obra *Las meninas* se sitúa en los márgenes entre referencialidad y factualidad y, por otra parte, como una construcción genérica que sobrepasa los límites de la biografía. Sin embargo, mantiene una referencialidad que obedece a la narración factual. Para dar cuenta de esta referencialidad latente y no diluirla completamente dentro de la ficción, considero que una caracterización genérica adecuada para la obra es la de “metabiografía ficcional” (Nünning 2005: 199; Nünning 2009b). Se trata de una variante de la biografía de ficción (*biofiction*) que pone en cuestión las propias posibilidades de representación de una vida y opera en las fronteras entre discurso de ficción y discurso histórico. Es decir, no se trata de una configuración narrativa que opte solamente por la ficción, sino que se coloca en el límite entre biografía y ficción, centrando la atención en ambos discursos. El narratólogo alemán Ansgar Nünning (2009b: 134) señala tres características particulares de la metabiografía ficcional que la distinguen de otros tipos de biografías y de obras de ficción: autorreferencialidad, desplazamiento del centro de atención de la vida narrada hacia el nivel metadieгético de la reconstrucción biográfica y la voluntad de exponer los mecanismos de representación (ficcional) en lugar de ocultarlos en aras de una supuesta transparencia biográfica.

El primer aspecto, la autorreferencialidad, está presente tanto al nivel de la historia como del discurso. En el primer nivel resalta la batalla en torno al estatus de la pintura como arte o como trabajo manual, incluyendo la producción de la obra gráfica misma en la serie de las influencias del cuadro de Velázquez. En el segundo nivel se encuentra la propia construcción discursiva de la narración gráfica. Este aspecto se despliega claramente en la primera digresión a doble página (García y Olivares 2014: 14–15) en la que el personaje de Michel Foucault escribe su capítulo del libro *Las palabras y las cosas* (1968) sobre el cuadro de Velázquez. El capítulo lleva el título “La llave”, representado a su vez con el dibujo de una llave a doble página. La llave cumplirá como significante diversas funciones dentro del relato, pero el hecho de que esta secuencia a doble página sobre el conocido texto de Foucault abra el capítulo indica que se trata de una clave para acceder al sentido del texto. La secuencia utiliza el color –dominan el rojo, el cian y el amarillo– para representar un escenario interior, donde resalta la figura de un personaje que, esquematizado en sus líneas, puede reconocerse como referente de la persona real Michel Foucault. La voz narradora parafrasea, con variaciones mínimas, pasajes de *Las palabras y las cosas*, que describen el acto de escritura que se representa en el dibujo, tal como Foucault lo hacía con el acto de pintar en el cuadro de Velázquez (1968: 13ss.). Si en el texto de Foucault el autor utilizaba un plural que incluía al latente espectador del cuadro y lector de su libro, aquí la voz narradora utiliza también el nosotros a modo de apóstrofe al lector. Foucault dice sobre el lugar desde el que se observa el cuadro: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor” (1968: 14). La voz de *Las meninas* expresa: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: leemos un texto desde el cual, a su vez, nos lee un escritor” (García y Olivares

2014: 14). Los discursos de la pintura, la escritura y la propia producción de la novela gráfica se muestran como circulares: Velázquez pinta –en el cuadro– un cuadro que versa sobre el acto de pintar, Foucault –personaje– escribe un texto sobre el cuadro de Velázquez que trata sobre el modo de representación en el cuadro. La narración gráfica que construye la vida de Velázquez integra así no solo al lector–observador en la conformación de la identidad del personaje, sino que lo obliga a hacerlo atendiendo a los mecanismos de la representación puestos al descubierto por los parámetros que impone Velázquez según la lectura que realiza Foucault. Así como Foucault encuentra en el cuadro de Velázquez la pura representación (1968: 25), porque se trata de la representación del proceso de representación, la novela gráfica construye a su personaje principal de manera visual y lingüística partiendo de este conflicto entre regímenes de representación –observador que es observado– instaurado por el cuadro de Velázquez (Brown 2001: 153; De Diego 2003: 157). La obra propone desde esta clave: el personaje biográfico no puede estar dado previamente, sino que se construye en el proceso de representación visual y lingüístico de la narración gráfica, así como en la recepción del observador–lector.



[Figura 1: García y Olivares, Astiberri, 2014]

No sorprende por ello que *Las meninas* recoja también la crítica de Foucault a la identidad de los personajes basada en los nombres propios [Fig. 1]. Foucault enumera al “pintor, los personajes, los modelos, los espectadores, las imágenes” como términos descriptivos que si bien son “susceptibles de equívocos y desdoblamientos” (Foucault 1968: 18), no pueden ser sustituidos por los nombres propios, ya que estos tampoco pueden ser más que un índice que señala la imagen. Nombrar los personajes del cuadro, hacer referencia a la persona real, es la contrapartida lingüística de un orden visual que no puede atraparse a través del lenguaje; brindando el nombre propio de los personajes representados se mira a través del cuadro, es decir, la historia detrás del cuadro, pero no la historia en el cuadro, como ha señalado De Diego (2003: 158).

Así como Foucault resalta la brecha entre lenguaje e imagen,<sup>3</sup> en la novela gráfica se subraya el carácter paulatinamente construido del personaje biográfico Velázquez, solo señalado en la última viñeta mediante la escritura despojada, negro sobre blanco, del nombre propio. El mismo cuadro de Velázquez inaugura, según Foucault, una conciencia que la novela gráfica no puede más que seguir construyendo. En esta doble página se brinda la clave autorreferencial de lectura de la obra y se continúa de esta manera por el camino de una tradición que, si bien no niega del todo la posibilidad de dar cuenta de una vida a través del discurso, resalta el carácter selectivo y constructivo de dicho proceso.<sup>4</sup>

Esta autorreferencialidad se cierra sobre el final de la obra (García y Olivares 2014: 180–181) en una doble página donde aparecen representados junto a Velázquez todos los protagonistas de las digresiones narrativas que se han confrontado y visto influenciados por el cuadro.<sup>5</sup> En el fondo de la imagen están representados también guionista y dibujante de *Las Meninas*; los autores, en un claro caso de metalepsis, se representan a sí mismos en la narración biográfica como receptores de la influencia de su biografiado, colocando a la obra misma como referencia del mundo intradieético.<sup>6</sup>

El segundo aspecto que resalta Nünning (2009b: 134) corresponde al abandono de la transparencia frente a la vida narrada para centrar mayormente la atención en el proceso de reconstrucción biográfica. La atención pasa de la historia al discurso. *Las meninas* está ensamblada en base a múltiples voces que narran la historia: en las tres historias biográficas más extensas se trata del testimonio de los encuestados respecto a las actividades de Velázquez, lo que permite por un lado integrar la subjetividad del relato de los personajes mismos, pero por otro lado el hecho de que están brindando un testimonio que, como tal, debe ser verdadero; en otras ocasiones es el mismo personaje el que toma la

<sup>3</sup> Nótese que la novela gráfica constituye uno de los medios que superan la brecha entre ambos regímenes compartimentados por Foucault. Si bien la arqueología del filósofo francés llama la atención sobre las diferencias en la significación de los regímenes, una semántica multimodal (Kress y Van Leeuwen 2001) demuestra que es posible un acceso que coordine, más que separe, los diferentes regímenes comunicativos.

<sup>4</sup> Esta sospecha es común a la biografía y la autobiografía. La crisis no se reduce sin embargo al régimen discursivo, sino que implica también elementos que tienen que ver con las dudas sobre la memoria en la formación de la identidad, la subjetividad en la selección de los hechos, etc. El tema ha sido analizado a menudo respecto al cómic (cfr., entre otros, García 2010: 234ss.; El Refaie 2012: 12; Groensteen 2013: 98ss.; Trabado Cabado 2013: 18ss.; Pedri 2013).

<sup>5</sup> Santiago García y Pepo Pérez habían firmado en 2009 una tapa de la revista *El Manglar* que reconstruye el cuadro de Velázquez con algunos de sus personajes y los mismos autores. Se lee allí una didascalía: “Cuando el cómic es arte” (Gasca y Mensuro 2009: 168–69). No es de extrañar que en la misma revista aparezca por primera vez una página biográfica sobre el pintor Rafael (García y Olivares 2009: 44) que formará luego parte de *Las meninas*. Agradezco a uno de los evaluadores anónimos de este artículo la referencia a dicho volumen.

<sup>6</sup> Tanto este como otros recursos discursivos poseen una impronta barroca que no solo se encuentra en el mismo cuadro tematizado, sino en otras líneas temáticas de la obra tales como el espejo, con una referencia literaria a Francisco de Quevedo (García y Olivares 2014: 80–81), o la vida como un sueño engañoso en alusión a Calderón de la Barca (122–124). Sobre la metalepsis en el cómic cfr. Kukkonen (2011).

voz, y en algunos pasajes es una voz heterodiegética la que presenta los hechos, sobre todo en las digresiones.

En el plano temporal se establece así una cierta continuidad cronológica, ya que los hechos introducidos en retrospectiva por los testigos se corresponden con etapas sucesivas de la vida del personaje: Alonso Cano (García y Olivares 2014: 20–35) narra la infancia y juventud de Velázquez en Sevilla hasta su llegada a la corte de Felipe IV en Madrid; Gaspar de Fuensalida (40–71) el establecimiento del protagonista en la corte y su primer viaje a Italia (1629–1631); Bartolomé Esteban Murillo (74–89) su época de gloria en la corte; Don Juan de Pareja (96–135) el segundo viaje a Italia (1649–1651) hasta su vuelta a Madrid. Esta presentación de hechos coincide cronológica y temáticamente con otras biografías de Velázquez (cfr. por ejemplo Justi 1953; Zelger 1994; en formato de narración gráfica Macotela y Cardoso 1965).

Otra estrategia para dar cuenta del carácter construido de la vida de Velázquez es el uso variable del color y de la estructura de las viñetas en la página. Mientras que en las historias principales predominan el negro y el gris, a veces un gris azulado, los recuerdos narrados por los personajes usan tonos ocres. Estas analepsis introducen a su vez nuevas analepsis o narraciones independientes, generalmente anécdotas, que varían el marco o la forma de la viñeta y, si bien mantienen el color ocre, se distinguen por eliminar el negro, presente en el resto de las viñetas. El recurso crea un efecto de indeterminación que borra los contornos de los hechos que se alejan en el tiempo. Las digresiones sobre la recepción de la obra de Velázquez utilizan, como en el ejemplo sobre Michel Foucault antes analizado, una paleta de colores que se destaca en todos los casos del resto de la historia, ya sea por el uso de diversos colores, ya sea por el uso de diferentes tonalidades en torno a un color. En una biografía de Velázquez en formato de cómic de 1965, de la serie titulada “Vidas ilustres” publicada en México, por ejemplo, la narración utiliza los mismos colores de principio a fin y no se utilizan recursos gráficos o narrativos que rompan con la transparencia que se pretende para el relato biográfico (Macotela y Cardoso 1965). No existe ningún llamado de atención sobre el carácter reconstructivo de la biografía a nivel discursivo –gráfico y verbal o meramente gráfico–. Gasca y Mensuro (2014: 170) resaltan justamente el “espíritu de fidelidad” de dicha obra respecto a los contenidos biográficos. La obra *Las meninas*, por el contrario, está construida en base a esta sospecha sobre la transparencia.<sup>7</sup>

La tercera característica de las metabiografías ficcionales corresponde a la referencia explícita a los mecanismos de construcción biográfica, además de la utilización de diversas técnicas, incluso no narrativas, a fin de producir una conciencia de las convenciones genéricas y sus técnicas, así como de sus límites (Nünning 2009b: 134). La metabiografía se coloca a sí misma en el terreno de la ficción con la función de poner en duda la posibilidad misma de la biografía como discurso referencial veraz. Además de los aspectos señalados respecto a

---

<sup>7</sup> Esta sospecha ha llevado a una gran experimentación en la novela gráfica a través de la autobiografía (cfr., entre otros, Baetens 2004; Carrier 2004; Arroyo Redondo 2012; El Refaie 2012; Beaty 2013), pero su eco, a mi entender, ha sido menor en el género biográfico.

la conformación del discurso en *Las meninas*, que rompen con las convenciones más tradicionales del género biográfico y su calidad de discurso transparente, la obra utiliza una herramienta propia de la novela gráfica, los diálogos, de una forma que remarca la ficcionalidad de la misma. El uso del discurso directo en la novela gráfica a través de los bocadillos rompe, por otro lado, las convenciones de la biografía de incluir solo aspectos verificables. Un diálogo puede justificarse bajo condiciones de plausibilidad, pero difícilmente por fuentes directas. Si bien el diálogo fingido forma parte del discurso histórico tradicional, puede funcionar como una propuesta reconstructiva o como un mecanismo discursivo de legitimación, pero no como aspecto mimético (Cohn 1990; Fludernik 2015). Prescindir de los diálogos en forma de bocadillos significaría, por el contrario, atentar contra las propias características del medio o limitarlo a usos muy restringidos del género biográfico.

En la obra aquí analizada, por ejemplo, los diálogos introducen humor e ironía, resaltando el carácter metabiográfico, es decir, ficcional de la obra. En una secuencia de *Las meninas* (García y Olivares 2014: 119–120) se ve al protagonista manteniendo un diálogo con una joven de nombre Flaminia. Se trata de su futura amante y madre de su hijo extramatrimonial, hechos verificables en la vida del pintor (Zelger 1994: 91). Ambos discuten sobre pintura frente a un cuadro y se produce un equívoco debido a que Velázquez critica una pintura que, sin que el protagonista lo sepa, ha sido realizada por ella. La discusión escala y Flaminia termina abandonando la sala con insultos y llena de ira. En la última viñeta de la secuencia [Fig. 2] un primer plano muestra al personaje asombrado, con una gota que remarca su esfuerzo y asombro, que expresa en un bocadillo: “Creo que nos hemos enamorado”.



[Fig 2: García y Olivares Astiberri, 2014]

Este contrapunto humorístico no es una excepción de la secuencia analizada, sino que se repite en buena parte de la obra. Si bien no rompe con la verosimilitud de las escenas –quizás la aumente–, les insufla un grado de constructividad propio de la ficción; se ve un distanciamiento producido por el narrador. El cierre humorístico de la secuencia prepara la secuencia posterior, en la cual se ve al protagonista revitalizado, ya en convivencia con su amante y con un nuevo ímpetu hacia la pintura. El narrador responsable de estas secuencias no presenta los hechos al representante de la Orden de Santiago, que solo percibe las afirmaciones positivas sobre Velázquez. El lector sabe así más que el antagonista a través de una voz narradora que a su vez desvela –a los lectores– y oculta –al personaje–. Esta puesta al descubierto de los mecanismos de construcción del personaje refleja el carácter metabiográfico de la obra y la independencia entre narradores y autores.<sup>8</sup>

*Las meninas* cumple según lo hasta aquí analizado con los tres criterios establecidos por Nünning (2005; 2009b) respecto a la metabiografía ficcional. Pero lo decisivo no radica en categorizar genéricamente de manera más precisa la obra, sino en que la categorización genérica permite comprender de forma más clara los alcances de la obra en el linde de los discursos biográfico y de ficción. Es sobre todo la estructura metanarrativa, en sus variadas configuraciones y con diversas consecuencias sobre la historia, la que la acerca a la ficción. Aun así, gracias a esta misma estructura, dialoga con el género biográfico y sus posibilidades desde la libertad frente al referente que le otorga la ficción. El grado de referencialidad que acerca la obra a la biografía resulta básico para lograr otra de las metas del texto, a saber, la de recoger hitos de la recepción del cuadro y, por ende, del pintor, a través de la historia. Este nivel de la historia sería ilusorio si no se apoyara en una cierta referencialidad y se pretendiera restringirlo al mundo de la ficción. Las metas pragmáticas del texto narrativo exceden las pretensiones nulas de referencialidad que caracterizan a la ficción pura.

## 2. VELÁZQUEZ Y LA FIGURA DEL ARTISTA

El género biográfico restringe la selección de las personas que son dignas de ser biografiadas a aquellas que han realizado algo singular. La amplitud y el relativismo de este criterio no son un impedimento para que el género acote de esta forma los sujetos biografiados y determine de manera concomitante tanto las estrategias de justificación como los motivos que utiliza. Instaura una relación entre la persona individual y sus logros en un campo determinado, con la obligación de seleccionar y crear una cierta continuidad narrativa. El presupuesto implícito es que la vida y lo alcanzado por esta persona están unidas de alguna forma, que la materialidad de la vida constituye la condición de posibilidad de la obra y que la vida, en este binomio, obtiene un significado particular.

---

<sup>8</sup> Una de las características fundamentales de la definición de biografía es la de identidad entre autor y narrador. Cfr. por ejemplo Zymmer (2009: 10).

La biografía de artistas, por su parte, ocupa un lugar particular dentro del género biográfico. Kris y Kurz muestran en su clásica obra *Die Legende vom Künstler* (1995) que la asociación del artista plástico con ciertas cualidades excepcionales de la persona (1995: 20) son constantes, aunque varíen en su forma de acuerdo con situaciones históricas y culturales. La condición *sine qua non* radica en la asociación del nombre del artista a la obra, en que esta pueda retrotraerse a una persona existente. La aparición de una persona detrás de la obra no es ni universal ni se corresponde con la calidad de la obra, sino con el sentido que se le otorga a la obra y la relación de este sentido con su creador (ibid: 24; Hellwig 2009). Así como hay grandes obras de creadores desconocidos, existen, por decirlo de alguna manera, artistas sin obra.<sup>9</sup>

El catálogo de expectativas creadas en torno a los artistas va desde el talento temprano a una sensibilidad extrema que lo distingue del resto de las personas, del virtuosismo a una personalidad particular o extravagante. Como han indicado Laferl y Tippner (2011: 9), estas características derivan en el siglo xx en un ensalzamiento del artista al estatus de 'estrella'. Los atributos otorgados al artista se independizan en cierta medida de la persona real y su vida cotidiana. La biografía se centra en el terreno visible de la vida, fuertemente determinada a su vez por las expectativas sociales y, en su representación biográfica, por los parámetros genéricos.

*Las meninas*, si bien se aparta de la forma tradicional de la biografía por su pacto de ficción y su discurso metanarrativo, no deja de recoger, en su narración gráfica, motivos que se repiten históricamente en el género. La utilización de estos motivos canónicos para el desarrollo del protagonista se enriquece paralelamente con la integración de gran parte de las anécdotas que constituyen la base de esta tradición legendaria del artista. Logra crear así un contexto temático complejo e integrar en la vida narrada, fuertemente canonizada en cuanto a la elección de los sucesos, una serie de coordenadas artísticas, filosóficas y sociales sobre la obra de arte y su estatus. La trama se ve de esta forma notoriamente enriquecida. Dos de los motivos tradicionales sobresalen en la obra: la relación del artista con el poder y, ligado a este, el estatus de la obra artística.

Que la relación del personaje principal con el poder es un tema fundamental de la historia lo establece la propia apertura de la obra, que se inicia con la muerte del monarca Felipe IV en 1665 (García y Olivares 2014: 8–9). El contexto de la relación con el monarca se establece en *Las meninas* en torno a la discusión sobre el estatus del arte como oficio manual o arte liberal en el siglo xvii español y en la función del arte para la gloria de un monarca.

Discusiones todas de las que Velázquez tenía conocimiento y que en la novela gráfica están introducidas acorde a la vida del pintor en el entorno de su maestro Antonio Pacheco en la ciudad de Sevilla (García y Olivares 2014, 29; cfr.

<sup>9</sup> En este sentido valga recordar la referencia de Enrique Vila-Matas a la obra de Roberto –Bobi en la novela– Bazlen a través de la obra de Roberto di Giudicce, *Lo stadio di Wimbledon*, en *Bartleby y Compañía* (Vila-Matas 2004: 36ss.). No es casual que este libro, en el cual el tema es la relación de la obra –o la imposibilidad de la misma– con la vida, recoja en su diégesis el motivo del artista sin obra.

Justi 1953: 65; Zelger 1994: 12). García y Olivares retoman en su obra el motivo, desarrollado a partir de la antigua Grecia, de la relación del artista experto con el noble profano. Kris y Kurz (1995: 66ss.) explican que en la biografía de artistas se pasa en la Antigüedad del menosprecio del trabajo del artista debido a su naturaleza manual, por un lado, y por ser una copia degradada de la realidad, por otro, a un paulatino reconocimiento del artista individual, que entra de esta manera en la historia con un nombre propio. Luego desaparecerá nuevamente para volver a obtener visibilidad en el Renacimiento. El artista aparece en este motivo como el conecedor frente a los demás, logrando en el terreno del arte algo que otros no pueden alcanzar. En *Las meninas* se recoge, de principio a fin, una serie de estas anécdotas. Una de ellas [Fig. 3] (García y Olivares 2014: 30) se puede ver en la reconstrucción de la conocida historia de Plinio el Viejo (23–79 D.C.) sobre Alejandro Magno, que renuncia a su concubina en favor de Apeles.



[Fig. 3: García y Olivares Astiberri, 2014]

La primera viñeta muestra a Apeles en el frente pintando y a Alejandro observando detrás, mientras que en la segunda Alejandro observa delante y con asombro la pintura ante un Apeles que espera cabizbajo detrás. La voz de las didascalias se atribuye al personaje del maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, que cuenta la anécdota de la Antigüedad a través del relato de Plinio –el carácter de relato está marcado por el uso del color suavizado y la ausencia del negro, recurso estilístico que he mencionado anteriormente–. Pero en la didascalia de la primera viñeta la voz narradora agrega una información que se independiza de la escena retratada en el dibujo: “Tiziano fue para el emperador Carlos como el gran Apeles para Alejandro Magno”. Una variación de la misma anécdota de la Antigüedad, a través del relato de la voz narradora, sirve para trazar una línea en la que el monarca ennoblece al pintor a través de las épocas: así como Alejandro Magno reconoce a Apeles, Carlos V (1500–1558) admira tanto a Tiziano que incluso se agacha a recoger un pincel cuando al pintor se le cae al suelo. La anécdota, que entra de esta manera en la corte española de los Habsburgo, se

hace eco de la tradición antigua que resalta la igualdad entre el monarca y el artista (Kris y Kurz 1995: 67).

Como el cuadro de Velázquez, la narración gráfica *Las meninas* también introduce de forma explícita una última variación de la anécdota, sumándole otra leyenda. Según esta última habría sido el propio Felipe IV el encargado de pintar la cruz de Santiago que lleva el pintor en su pecho en el cuadro de 'Las meninas' (Justi 1953: 736; Zelger 1994: 121).



[Fig. 4, 5 y 6: García y Olivares Astiberri, 2014]

Como se observa en las tres viñetas correspondientes, que utilizan la unidad de la doble página, el monarca toma él mismo el pincel para pintar la cruz de la Orden de Santiago tras pedirle al antiguo esclavo Juan de Pareja que le mezcle la pintura (García y Olivares 2014: 172–73) [Fig. 4]. Un primer plano lo retrata de perfil pintando sobre el cuadro con un pincel bañado en pintura roja, el color de la cruz en el cuadro, aunque no se ve lo que pinta. La viñeta inter-

media (García y Olivares 2014: 174–75) [Fig. 5] la abarca un plano detalle de una mano con un pincel pintando una línea roja, que se funde en la siguiente viñeta (García y Olivares 2014: 176–77) [Fig. 6] con un primer plano de Velázquez en la misma posición de Felipe IV, que también pinta sobre el cuadro con un pincel empapado de pintura roja. Los dos personajes se entrelazan de esta manera a través del símbolo icónico de la mano, indefinida y común, que marca la transición de un personaje a otro. El monarca y el pintor se igualan en poder, salvando las diferencias de clase, a través del poder del arte: no solo se establece un acercamiento a nivel social, sino que también el arte manual se ennoblece. La obra interpreta a través de la narración visual el motivo biográfico clásico en dos niveles: primero, en referencia a la anécdota de la Antigüedad y, segundo, poniéndola en escena en la diégesis de la obra. Es importante subrayar que este motivo forma parte del acervo de la biografía de artistas, de una tradición con la que la novela gráfica de García y Olivares dialoga de manera muy productiva.

Se puede constatar a su vez que aquí se produce una cierta cesura entre la vida privada y la vida pública del artista. Los detalles que se recogen de la vida privada giran en torno a las características y aspectos que de alguna manera se esperan de un artista y que cristalizan en ciertas fórmulas. Laferl y Tippner (2011: 12) señalan que la relación de la vida con la obra se puede dividir entre una vida pública, determinada por expectativas sobre el comportamiento que se espera de un artista, y una vida privada, que puede ser a su vez o tan banal que carezca de interés o demasiado privada como para formar parte de una biografía seria. En ambos casos, resaltan los autores, continúa existiendo una cierta cesura en el nexo entre la obra y la vida privada. La biografía, paradójicamente, se independiza de la vida vivida. Sobre *Las meninas*, Olivares señala en una entrevista:

Me encontré con muchas dificultades, sobre todo con la representación de la vida cotidiana. Porque hay que tener en cuenta que la mayoría de los cuadros de la época (y anteriores) en general lo que reflejaban era más bien la vida de los ricos, de la corte, de los nobles. El pueblo no aparecía por ningún sitio. No se sabe cómo vestían, cómo vivían. (Monje 2014)

Este peritexto de uno de los autores es relevante porque brinda una clave del grado de abstracción que utiliza el narrador gráfico, sobre todo en lo que respecta a la información gráfica de los escenarios cotidianos. A nivel de la trama, complementariamente, dicha abstracción se refleja en la reelaboración de motivos canónicos de la biografía de artistas.

El siguiente motivo que analizaré aquí corresponde con el arte, en este caso la pintura, como reflejo de la realidad. Paralelamente el artista, en este caso el pintor, se transforma en un dios (*divino artista*) capaz de mostrarla. En la novela gráfica se recogen las dos tradiciones principales de esta divinización del artista, la de la obra tan parecida al modelo que las personas confunden el cuadro con la realidad y la de que el cuadro presenta aspectos reales que no se pueden encontrar en la naturaleza.



[Fig. 7: García y Olivares Astiberri, 2014]

Las tres viñetas inferiores de la página 75 (García y Olivares 2014: 75) [Fig. 7] recogen la anécdota a través de la obra de Velázquez, atribuyéndole al rey haber confundido un retrato de cuerpo entero del almirante Adrián Pulido con la persona real. Eso lleva al narrador, en este caso el personaje Esteban Murillo, a contar una anécdota similar de Tiziano presente en la obra de Giorgio Vasari (1511–1574) y otra de Zeuxis relatada por Plinio el Viejo (cfr. Justi 1953: 510). Lo mismo repite otro narrador, Juan de Pareja, respecto al cuadro de Velázquez del papa Inocencio x que Velázquez pinta en su segundo viaje a Italia. El personaje acota: “Algunos envidiosos dijeron que a su santidad no le gustó mucho su retrato porque era demasiado verdadero” (García y Olivares 2014: 111).

Estas anécdotas tienen como meta ensalzar la maestría del artista; en el caso de la novela gráfica forman parte de las estrategias narrativas para construir al personaje a nivel discursivo. La relación de la pintura con lo real, ya sea mejorándolo, o representándolo de manera fiel, sirve como juicio del valor del artista (Kris y Kurz 1995: 94ss.) y, en la trama, proyecta al personaje como héroe indiscutido de la novela gráfica.

El motivo se profundiza en la secuencia que marca el punto culminante del segundo viaje a Italia del protagonista. Velázquez discute allí con la figura imaginaria del monarca, que recrimina al artista su retraso y lo reclama en la corte de Madrid. Este desafío entre ambos personajes parte de una situación cotidiana en la narración: el personaje vive con su amante y su hijo en Roma, pinta con un frenesí renovado, es feliz, no quiere evidentemente abandonar la situación en la que se encuentra. Ante la presión del monarca, que solicita la presencia de Velázquez en Madrid a través de diversos mensajeros, la secuencia deriva en un diálogo imaginario en el cual el personaje increpa a la figura fantasmagórica del monarca:

Volveré, sí. Volveré a tu infecta y ridícula corte. Volveré y os enseñaré lo que es el auténtico arte. Tienes miedo de que te retrate porque eres viejo y te has casado con una niña 30 años menor que tú, y no quieres ver la verdad, porque yo solo revelo la verdad. Pero te volveré a retratar, lo quieras o no. Y a cambio tú me harás caballero. (García y Olivares 2014: 131)

La secuencia, marcada gráficamente por un uso libre de la página, la eliminación de los marcos de la viñeta y la repetición del personaje en diferentes posiciones dentro de un mismo espacio, alarga por un lado el tiempo de la narración y, por otro, lo acelera hasta alcanzar un clímax en la doble página siguiente (García y Olivares 2014: 132-133) [Fig. 8].



[Fig. 8: García y Olivares Astiberri, 2014]

La perspectiva de la misma y el ángulo ligeramente contrapicado agigantan al personaje, que con furia y seguridad expresa: “Y por fin todos veréis la verdad”. El clímax se apoya en dos pilares. El primero es de carácter temático y recoge el acervo biográfico del *divino artista*, mientras que el segundo es de naturaleza narrativa y responde a la construcción del protagonista en el plano del discurso. Es justamente este uso de los motivos de la biografía de artistas el que vuelve reconocible al héroe y lo enmarca en una tradición contrastable. En este sentido la obra se apoya decididamente en la biografía, porque utiliza los recursos que han sedimentado históricamente respecto a los artistas. Pero paradójicamente, por esta misma razón no lo es, ya que el uso de los motivos heredados crea una brecha –¿insalvable?– con la vida privada y la construcción identitaria del personaje Velázquez. Por otra parte, el uso mismo de este acervo biográfico en torno al personaje y el cuadro permite presentar a Velázquez de manera diacrónica como un sedimento de las diversas capas de las que se construye la historia (cfr., por ejemplo, Koselleck 1993; Ricoeur 1995), no como una figura que existe previamente a esta reconstrucción que pone en juego la obra. La estructura narrativa precisa, tanto a nivel del guion como del dibujo, no solo vuelve plausible la construcción, sino que la expone como un relato sobre una vida –y sus productos– que solo puede existir narrativamente si es construida

y reconocida por el lector como un constructo discursivo de mayor o menor verosimilitud.

En la última secuencia analizada se accede además a la conciencia del personaje. Como es propio de la novela gráfica respecto a la presentación de estados de conciencia, la secuencia está focalizada en el personaje (Muro Muñilla 2004: 213; Mikkonen 2008; Schüwer 2008: 392ss; Varillas 2009: 143). Las escenas, si bien no coinciden con el campo de visión del personaje, ya que este se ve de cuerpo entero, está determinada por su estado de ánimo. El ángulo que agiganta al personaje, el tamaño de su puño cerrado que indica decisión y tensión, así como los símbolos icónicos que resaltan su esfuerzo, participan de este estado mental. La didascalia expresa también un pensamiento. Si tenemos en cuenta que la focalización interna que representa estados mentales es una tradicional marca de ficción (Genette 2004: 151; Bal 1990: 115; Fludernik 2009: 78ss.), se puede ver cómo la obra fluctúa entre las convenciones temáticas de la biografía de artistas, para violar a su vez, a nivel discursivo, las normas de la misma. Pero, y este punto tiene consecuencias narratológicas decisivas, algunas de estas violaciones resultan características del medio de la narración gráfica. Lo que lleva a preguntarse si algunas de las marcas de ficción a nivel discursivo, sobre todo en lo referente a los diálogos o a la representación de los estados de conciencia, no requieren de un análisis especial dentro de una narratología que tenga seriamente en cuenta la narración gráfica.

## CONCLUSIÓN

En los dos aspectos analizados, la estructura metanarrativa de la obra *Las meninas* respecto a su naturaleza genérica y el uso de motivos tradicionales de la biografía de artistas, se ha podido observar cómo se construye el personaje Velázquez en el linde entre discurso factual y ficcional. Se ha visto además que gran parte de los hechos que se narran en la obra son referenciables, pero se estructuran en base a un modelo heredado de la tradición biográfica que los aleja de la vida vivida. La elección de la estructura metabiográfica ficcional para la obra produce una riqueza de líneas argumentales que proyecta la obra en múltiples direcciones, expandiendo el limitado tiempo biográfico del personaje, para complejizar tanto la construcción identitaria del mismo como el significado de su obra. La adhesión a esta tradición que pregunta sobre las condiciones de representación de la obra artística, temática y discursivamente, constituye por su parte toda una declaración de intenciones por parte de los autores respecto al estatus de la novela gráfica, planteando preguntas que una narratología que pretenda incluir a la narración gráfica deberá sin duda responder.

## OBRAS CITADAS

- Aristóteles (1982): *Poetik (Griechisch/Deutsch)*. Stuttgart, Reclam.  
 Arroyo Redondo, Susana (2012): "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico", *Escritura e imagen*, vol. 8, pp. 103–124.

- Baetens, Jan (2004): "Bande dessinée et autobiographie: Problèmes, enjeux, exemples", *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4, n.º 1. Disponible en <<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689>> [última visita: 29.7.2016].
- Baetens, Jan y Frey, Hugo (2015): *The graphic novel. An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bal, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- Beares, Octavio (2014): "Dos cómics y dos discos, la recomendación de Octavio Beares como regalo navideño", *Vigoé*, 24 de diciembre. Disponible en <<https://www.vigoes.com/cultura/musica/item/2247-recomendados-dos-comics-y-dos-discos>> [última visita: 29.7.2016].
- Beaty, Bart (2013): "La autenticidad en la autobiografía". En José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 243–286.
- Brown, Jonathan (2001): "Über die Bedeutung von *Las Meninas*". En Thierry Greub (ed.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Berlín, Reimer, pp. 150–169.
- Carrier, Mélanie (2004). "*Persepolis et les révolutions de Marjane Satrapi*", *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4, n.º 1. Disponible en <<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47691>> [última visita: 1.8.2016].
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Chute, Hillary L. (2010): *Graphic women. Life narrative and contemporary comics*. Nueva York, Columbia University Press.
- Cohn, Dorrit (1990): "Signposts of Fictionality", *Poetics Today*, n.º 11, pp. 753–774.
- De Diego, Estrella (2003): "Representing Representation. Reading *Las Meninas*, Again". En Susanne Stratton–Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 150–169.
- El Refaie, Elisabeth (2012): *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Fludernik, Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. Londres, Routledge.
- (2015): "Narratologische Probleme des faktualen Erzählens". En Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner y Julia Steiner (eds.): *Faktales und fiktionales Erzählen: interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg, Ergon, pp. 115–137.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gadamer, Hans–Georg (1990): *Gesammelte Werke I. Hermeneutik 1*. Tübinga, Mohr Siebeck.
- García, Santiago (2010): *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- García, Santiago y Olivares, Javier (2009): "Las vidas de Vasari: Rafael, amante virtuoso", *El Manglar*, n.º 11, p. 44.
- (2014): *Las meninas*. Bilbao, Astiberri.
- Gasca, Luis y Mensuro, Asier (2014): *La pintura en el cómic*. Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (2004). *Fiction et diction*. París, Seuil.
- Groensteen, Thierry (2013): *Comics and Narration*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Grünewald, Dietrich (2013): "Das Rätsel des Künstlers". En Dietrich Grünewald (ed.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*. Essen, Bachmann.
- Hellwig, Karin (2009): "Kunstgeschichte". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Historiografía*. Stuttgart, Metzler. pp. 349–357.

- Holdenried, Michaela (2009): "Biographie vs. Autobiographie". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 37–43.
- Justi, Carl (1953): *Velázquez y su siglo*. Madrid, Espasa–Calpe.
- Klein, Christian (ed.) (2009): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres, Arnold.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto (1995): *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- Kukkonen, Karin (2011): "Metalepsis in Comics and Graphic Novels". En Karin Kukkonen y Sonja Klimek (ed.): *Metalepsis in Popular Culture*. Berlín, De Gruyter, pp. 213–231.
- Laferl, Christopher F. y Tippner, Anja (2011): "Vorwort". En Christopher F. Laferl y Anja Tippner: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Bielefeld, Transcript, pp. 7–28.
- Lamarque, Peter (2014): *The opacity of narrative*. Londres, Rowmann & Littlefield.
- Lanzendörfer, Tim (2011): "Biographiction: Narratological Aspects of Chester Brown's *Louis Riel*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 59, n.º 1, pp. 27–40.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.
- Macotela, Fernando y Cardoso, Antonio (1965). *Velázquez, pintor de reyes*. México D.F., Novaro.
- Madueño, Juan Diego (2015): "Velázquez en el espejo", *El Mundo*, 23 de octubre. Disponible en <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/22/5628c5d6ca47413c6f8b4617.html>> [última visita: 29.7.2016].
- Mikkonen, Kai (2008): "Presenting Minds in Graphic Narratives", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n.º 2, pp. 301–321.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015): <<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/10/20151022-comic.html>> [última visita: 29.7.2016].
- Monje, Pedro (2014): "Entrevista con Javier Olivares, hablando de *Las Meninas*", *Zona negativa*. Disponible en <<http://www.zonanegativa.com/entrevista-con-javier-olivares-co-autor-de-las-meninas/>> [última visita 30.7.2016].
- Muñoz, Jorge y Sampayo, Carlos (2015): *Billie Holiday*. Barcelona, Salamandra.
- Muro Munilla, Miguel Á. (2004): *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. La Rioja, Universidad de La Rioja.
- Nünning, Ansgar (2005): "Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres". En Werner Huber, Martin Middeke y Hubert Zapf (eds.): *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 195–209.
- (2009a): "Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Historiografía*. Stuttgart, Metzler. pp. 349–357.
- (2009b): "Fiktionale Metabiographien". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 132–136.
- Oesterheld, Héctor; Breccia, Alberto; y Breccia, Enrique (1997): *La vida del Che*. Buenos Aires, Imaginador.
- Pantoja, Óscar; Bustos, Miguel; Camargo, Felipe; y Córdoba, Tatiana y Naranjo, Julián (2013): *Gabo. Memorias de una vida mágica*. Madrid, Sins Entido.

- Pedri, Nancy (2013): "Graphic Memoir: Neither Fact nor Fiction". En Daniel Stein y Jean-Nöel Thon (eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlín, De Gruyter, pp. 127-153.
- Ricoeur, Paul (1995): *Tiempo y narración 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F.: Siglo XXI.
- Ryan, Marie-Laure (1997): "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality", *Narrative*, vol. 5, n.º 2, pp. 165-187.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013): "Fictional vs. Factual Narration". En Peter Hühn *et al.* (eds.): *The living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University. Disponible en <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>> [última visita: 2.8.2016].
- Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermediären Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Stratton-Pruitt, Susanne (2003): "Introduction". En Susanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-7.
- Trabado Cabado, José Manuel (2013): "Novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-61.
- (2015): "La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol III, n.º 2, pp. 295-323.
- Vañó, Valentín (2014): "Biografía posmoderna de un español ilustre", *El País*, 26 de diciembre. Disponible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/17/babelia/1418852448\\_186996.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/17/babelia/1418852448_186996.html)> [última visita: 29.7.2016].
- Varillas, Rubén (2009): *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla, Viaje a Bizancio.
- Vila-Matas, Enrique (2004): *Bartleby y Compañía*. Barcelona, Anagrama.
- Warletta, Violeta G. (2015): "Las Meninas gana el Premio Nacional del Cómic 2015", <<http://www.lacadeel.net/2015/10/las-meninas-gana-el-premio-nacional-del-comic-2015.html>> [última visita: 29.7.2016].
- White, Hayden (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós.
- Witek, Joseph (1989): *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Zelger, Franz (1994): *Diego Velázquez*. Reinbeck, Rowohlt.
- Zymmer, Rüdiger (2009): "Biographie als Gattung?". En Christian Klein (ed.) (2009): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 7-12.



UNA MESA FAMILIAR IMPOSIBLE.  
LA VERSIÓN FÍLMICA DE *ESPERANDO LA CARROZA*<sup>1</sup>AN IMPOSSIBLE FAMILY TABLE.  
THE FILM VERSION OF *ESPERANDO LA CARROZA*JORGE SALA  
CONICET – Universidad de Buenos Aires –  
Universidad Nacional de las Artes  
jorgesala82@hotmail.com

RESUMEN: Entre las producciones filmadas durante la transición democrática argentina (1983–1989) *Esperando la carroza* constituye un caso singular debido a su éxito alcanzado a lo largo del tiempo. A partir de los interrogantes que genera su repercusión pública, el artículo examina el lugar de la mesa familiar en esta película, asumiendo a este objeto desde una perspectiva doble: 1) como un dispositivo que funciona al mismo tiempo como *leitmotiv*, como desencadenante dramático y como factor de aglutinación de lo público y lo privado; 2) entendiendo este como un elemento clave que posibilita reconstruir una genealogía de representaciones teatrales y cinematográficas que aportan un plus de sentido a su figuración en la pantalla. A través del análisis textual, el ensayo se propone dar cuenta de ambos problemas, los que permitirán situar simultáneamente a esta película dentro de su marco epocal, viendo también sus derivaciones futuras.

PALABRAS CLAVE: cine argentino; teatro; mesa familiar; postdictadura; inversión

ABSTRACT: Among the productions filmed during the Argentinean democratic transition (1983–1989) *Esperando la carroza* is a unique case because of its success over time. Based on the questions generated by its public repercussion, the article examines the place of the family table in this film, assuming this object from a double perspective: 1) as a device that functions simultaneously as a *leitmotiv*, a dramatic form and a factor of agglutination of the public and the private; 2) understanding this as a key element that makes it possible to reconstruct

---

<sup>1</sup> Algunas ideas de este texto fueron presentadas en el marco del *xxv Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* en 2016. Agradezco a Florencia Heredia y Laura Cilento sus sugerencias y comentarios iluminadores que ayudaron a mejorar la perspectiva original.

a genealogy of theatrical and cinematographic representations that contribute a sense of their figuration on the screen. Through the textual analysis, the essay intends to give answers both problems, which will allow to place simultaneously this film within its epocal framework, also seeing its future derivations.

KEYWORDS: Argentinean Cinema; Theater; Family Table; Post-dictatorship; Investment



## 1. EL DISCRETO ENCANTO DE LAS COMIDAS EN FAMILIA

Buñuel sintetizaba los pormenores de la trama de una de sus películas más famosas –*El discreto encanto de la burguesía* (1972)– mediante una única frase: “un grupo de amigos intentan cenar juntos, sin conseguirlo” (1982: 292). A partir de esta anécdota en apariencia banal, surgida de una experiencia vivida por Serge Silberman, productor de la cinta, el director aragonés imaginó una serie de variaciones sobre el mismo tema. Con su engañosa simplicidad, dicho motivo no tenía otra función que la de desnudar los comportamientos de la alta burguesía tomando como premisa narrativa la exposición de la imposibilidad de concreción de un acto cotidiano y al mismo tiempo cargado de derivaciones propias de la clase en cuestión.

La comida y, más ampliamente, la acción de sentarse alrededor de una mesa a consumirla (o, por el contrario, de no poder hacerlo) supone un conjunto de manifestaciones a través de las cuales se aglutinan lo íntimo y lo colectivo, lo privado y lo social. Como señala el filósofo Michel Onfray, “toda cocina revela un cuerpo al mismo tiempo que un estilo, si no un mundo” (1999: 9). Revisar, entonces, los modos en que la acción de comer aparece (o bien las maneras en que en ella se atraviesa una interdicción) puede brindar unas pistas interesantes para pensar algunos problemas que determinadas ficciones plantearon a una época y, asimismo, a la propia tradición artística de la cual estas *se nutrieron*. La comida, según Roland Barthes, “no es solo una colección de productos, merecedores de estudios estadísticos o dietéticos. Es también y al mismo tiempo un sistema de comunicación, un cuerpo de imágenes, un protocolo de usos, de situaciones y de conductas” (2006 [1961]: 215). Se trata, por tanto, siguiendo los planteos de Florencia Heredia enfocados en el uso que el teatro hizo de estas acciones, de “un sistema de signos en cuyo interior funcionan códigos extremadamente bien integrados” y que, en sí mismo, “siempre condensa significación” (2011: 67). Pero además del carácter semiótico que habilita *per se* el desmontaje analítico, disponer una mesa para compartir un almuerzo o una cena (ya sea que esto aparezca en el marco de un espectáculo teatral o de un film) configura, por su mera presencia al interior de los mecanismos de puesta en escena, unos valores en la medida en que este gesto anodino y al mismo tiempo de gran poder catalizador

posee una larga trayectoria de representaciones tanto en las tablas como en las pantallas argentinas.

El título de este trabajo podría haber sido diferente. Podría haber recurrido a la cita humorística y comenzar con la ya clásica “yo hago puchero, ella hace puchero” o tal vez, recuperando otra línea de diálogo de la película que abordaré a continuación, a la igualmente graciosa y significativa “tres empanadas”. Ambos resumen uno de los *leitmotivs* de *Esperando la carroza* que no es otro que la instancia dramática en la cual los alimentos trazan un límite que separa a quienes pueden disfrutarlos de quienes están imposibilitados de hacerlo. En el caso del film de Alejandro Doria, este tema aparece bajo la forma del desmontaje a un ritual conocido dentro del discreto encanto de la clase media argentina: la mesa familiar dominical (agrupada en torno a una hipotética fuente de raviolos). En esta película, potenciando los planteos originales de la pieza teatral en la que se basó, el almuerzo en tanto protocolo litúrgico, no solo abre una vía fértil para el desarrollo de la comedia de costumbres; al mismo tiempo, la acción negada de sentarse a comer edifica toda una serie de situaciones referidas a los vínculos de poder encarnados en una familia. Un grupo que, como en un sinnúmero de obras presentadas en aquellos años inmediatamente posteriores a la última dictadura militar (1976–1983), aparece cruzado por unas marcas evidentes que apuntan a presentarlo alegóricamente como una versión en miniatura de la sociedad.

Como un caso prácticamente único dentro de las producciones de la década del ochenta, *Esperando la carroza* se convirtió en un suceso con el correr del tiempo a tal punto que varias frases o escenas son repetidas de memoria por generaciones que no pudieron haberla conocido durante su paso por las salas. Otro indicador del éxito alcanzado puede corroborarse teniendo en cuenta su reposición en 2012, un caso por otra parte atípico dentro de las producciones nacionales, que no suelen ser reestrenadas en los circuitos comerciales. De un total de 132 títulos presentados ese año, el film de Doria se ubicó en el décimo lugar entre las más vistas, con un total de 105.321 espectadores (S/F, “Cine argentino 2012”: 2012) distribuidos en varias salas en diversos puntos del país. Llama la atención este número debido a que se trata de una obra que tuvo amplia difusión tanto en formato VHS como en digital y que suele programarse con cierta asiduidad en la televisión abierta. Por lo tanto, el caudal de espectadores desde su primer fin de semana<sup>2</sup> y, no menos importante, la opción de los cines comerciales de programarla dentro de sus funciones de trasnoche, señalan evidentemente su estatus de obra de culto.

Cabría agregar a estos datos cuantitativos otros más fluctuantes como la cantidad de reproducciones dentro del portal *youtube*, superior al de varios

<sup>2</sup> En una nota breve, el diario *La Nación* destacaba el hecho de que esta película alcanzara el cuarto puesto de las más vistas en su primera ronda semanal, quedando por detrás de tres *blockbusters* provenientes de Hollywood: *Actividad paranormal 4* (*Paranormal Activity 2*, Henry Joost y Ariel Schulman, 2012) *Búsqueda implacable 2* (*Taken 2*, Olivier Megaton, 2012) y *Hotel Transylvania* (Genndy Tartakovsky, 2012). S/F: “Esperando la carroza: entre las más vistas”, *La Nación*, 30 de octubre de 2012.

filmes nacionales; los remontajes caseros difundidos en esa misma página, los cuales facilitan que cualquier persona pueda seleccionar, exhibir o volver a ver algunas escenas claves de la película compendiadas de acuerdo a su efectividad humorística o a su relevancia. Aunque pueda parecer poco llamativo, también resulta importante destacar como un indicador preclaro de la pregnancia del film el enorme abanico de “memes” aparecidos en los últimos tiempos. A partir de la recuperación en forma de cita de alguna frase o también reproduciendo exclusivamente algún fotograma para intercalarlo con otros textos, estos objetos propios de la cultura visual contemporánea se sirven de diálogos y escenas archiconocidos para resignificar sus sentidos, cuestión que redundo a su vez en un ensalzamiento del original.



¿Cómo explicar tamaña repercusión? El presente trabajo arriesgará una respuesta posible empleando para ello el análisis textual. En *Esperando la carroza*, tanto su tema, deudor de lo teatral, como su puesta en escena cinematográfica –propia, aunque abiertamente emparentada con los géneros populares del sainete y el grotesco criollos– reinventan los tópicos sobre la familia y su relación con la comida recurriendo a diversas estrategias de inversión propias de la comedia. Los Musicardi, protagonistas de este retrato coral, no pueden en ningún momento sentarse a la mesa pese a que, paradójicamente, los alimentos estén omnipresentes en los discursos e inclusive en la pantalla misma. A partir de esta tensión agonística, el film organiza un recorrido ubicado en paralelo al tema central de la desaparición de la madre y la confusión que se genera cuando sus hijos creen reconocerla en el cadáver de una anciana arrojada a las vías del tren. Más que por esta situación extraordinaria, el relato logra, mediante la remisión continua a estos elementos universales, calar hondo en la estructura de sentimiento del público. Por la capacidad de los alimentos de situarse escénicamente como signos con una gran cantidad de derivaciones significantes, pero también al asumir que “en los pactos que se entablan entre estados, políticas y población, la familia es la institución que mejor expresa las diversas alternativas de la sujeción, los múltiples trajes de la violencia” (Amado y Domínguez 2004: 19), la mesa, ese objeto facultado para la intersección de ambos campos semánticos al interior del entorno doméstico, ocupa el lugar de dispositivo ideal que facilita su despliegue escénico al lograr anclarlos velozmente dentro de un marco identificable.

Aun atendiendo a la lógica disruptiva y paródica con la que es tratado el ritual de las mesa familiar dominical en la película, su inclusión allana el camino para el acercamiento y la empatía de unos espectadores no iniciados en las referencias localistas desplegadas por el relato. En otro orden, el visible parentesco que la emergencia de estos temas guarda con respecto al pasado teatral y cinematográfico logra trascender lo meramente coyuntural, asumiendo en cambio una figuración común. A través de dichas conexiones, su forma de aparición en *Esperando la carroza* emerge como elemento integral dentro de un hipertexto mayor que atraviesa diferentes épocas.

Esta decisión de afianzarse en una práctica cotidiana y también en un *topos* habitual para avanzar en su desmontaje es lo que probablemente haya cooperado en la efectividad de la propuesta con independencia del momento puntual en que se dio a conocer. Más allá de que resulte problemático medir el impacto en los espectadores de un producto cultural invocando exclusivamente cuestiones inmanentes, revisar el modo en que estos aspectos aparecen representados en el film, al mismo tiempo que reconstruir una genealogía de los vínculos que la obra entabla con toda una tradición cinematográfica y teatral consentirá, *ceteris paribus*, sopesar algunas de las razones de su relevancia a lo largo del tiempo.

## 2. UN OBJETO CON HISTORIA

Revisar la presencia de las mesas familiares en el cine y el teatro argentino de diferentes periodos permite evaluar no solo la constancia del ritual y de su iconografía típica sino también su calidad de precipitador dramático. A través de su actualización en la pantalla y en los escenarios se ponen en juego tanto aquello que en ella se coloca (en otras palabras, la figuración sobre qué o cómo se come) al igual que las tensiones desplegadas a su alrededor. En tanto dispositivo visual sometido a diversas modalidades de representación a lo largo del tiempo esta superficie se torna porosa, plagada de aristas que definen relaciones afectivas, problemas intergeneracionales, disputas de poder abiertas o disimuladas y, en definitiva, aspectos de los que se valieron las ficciones para proporcionar claves interpretativas sobre cada momento histórico en cuestión.

Delineando una cronología somera alrededor de este tópico compartido por ambas prácticas artísticas, la primera mención ineludible conduce a *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939). Basada en una pieza teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas (1934), el film marca un punto de giro en las representaciones sociales elaboradas por el cine argentino del periodo. La frase final de la película: "¡vieja, hay que agrandar la mesa!" proferida por Enrique Muiño como metáfora de la unión familiar a partir de los rituales de alimentación condensa ambos campos semánticos en función de la mención a este objeto pregnante. Bajo la forma de un desenlace tranquilizador que presupone una vuelta al orden, la demanda del patriarca–Muiño erige un punto de referencia central dentro de la articulación teatral y cinematográfica entre los vínculos afectivos y la comida, predominantes a lo largo de todo el periodo clásico. En esos mismos años se verifican algunos ejemplos a los que podría caracterizarse como "disfuncionales": el pensionado o la barra del bar compartida por las *Mujeres que trabajan* de Manuel Romero (1939) o también, del mismo director, *Isabelita* (1940), en el que su protagonista (Paulina Singerman) descubre los placeres proletarios de la pizza servida en los mostradores de algún local del centro porteño como contrapartida a los aburridos banquetes familiares. No obstante, en líneas generales, el modelo doméstico y parental impulsado por Francisco Mugica logró imponerse como forma de representación hegemónica de un sector (la clase media urbana) que ya desde entonces comenzó a asumirse progresivamente como barómetro de la totalidad de la sociedad. En este sentido, retomando las ideas de Claudio España y Ricardo Manetti, una de las contribuciones de este film inaugural fue haber conjugado el pasaje del patio del conventillo propio del sainete a la sala de estar y el comedor en el que "se sentaban todos los argentinos" (1996: 276). Unificada la variedad cultural que había caracterizado históricamente a los géneros populares de principios de siglo, la mesa de esta familia, que el espectador conocía a través de una estructura–cabalgata de 30 años, se erigía en sinécdoque de la nación finalmente convertida en una entidad unívoca y sin fisuras.

Como contrapartida al universo idealizado (y, en consecuencia, aspiracional) gestado desde la comedia burguesa surgida a fines de los treinta, las comidas familiares de los melodramas y comedias protagonizados por sectores

subalternos, adoptaron también una fisonomía específica. Según Mario Berardi, esta corriente, a la que aún bajo el rótulo de la “mesa de los pobres”, surgió prácticamente en simultáneo a la anterior y llegó a obtener cierta constancia y a cristalizarse alrededor de los cincuenta. La mesa de los pobres detentaba su propia iconografía “siempre idéntica a sí misma: sobre un mantel sencillo se sirve la sopa, el puchero y a veces los raviolos. Tampoco falta el pan, a veces pellizcado por una mano impaciente, ni la botella de vino y el sifón” (Berardi 2006: 145).

Aún en la aparente disparidad motivada por el sesgo clasista, en ambos casos los comedores funcionaron como escenarios habilitados “para reforzar un discurso basado en la decencia familiar como la base para el progreso y la integridad ciudadana” (Turquet y Pérez Rial 2009: 6).

El cine moderno consolidado en los sesenta trajo aparejado el inicio de un cuestionamiento a estas formas de construcción de los relatos que tendieron a identificar lo hogareño con un entorno apacible al resguardo de los peligros exteriores. Tanto la versión teatral como la reescritura fílmica de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960) ordenan desde el mismo título, por ejemplo, un lugar-otro que emerge justamente cuando ya no cabe la posibilidad del encuentro al amparo de la casa paterna. María y José, los jóvenes protagonistas de esta historia basada en un texto de Osvaldo Dragún, experimentan la incompreensión de los mayores en sendas escenas en las que los rituales alimenticios funcionan como marco situacional. En el caso de José, proveniente de una familia trabajadora de recursos modestos, el conflicto se despliega durante una cena, en un comedor que emula al de los filmes de los cincuenta. En ella, hija de profesionales y de una situación social acomodada, la negativa del padre a aceptar la relación sentimental se visibiliza tras las bambalinas de un cóctel con el cual los adultos confraternizan con los de su clase. La mesa 10 aparece, entonces, como ese lugar a la vez íntimo y público, anónimo pero dotado de un número capaz de otorgar una identidad definida a sus ocupantes. En el primer episodio de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1962), otra obra clave estrenada en los prolegómenos de la modernización cinematográfica argentina, el único cruce verbal entre el hijo y su progenitor se reduce al monológico “dame más sopa” manifestado por este último. En una sintonía parecida, los restos de los bocaditos que los protagonistas de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) ingieren en su viaje a Mar del Plata aparecen para marcar un punto de enlace que recuerda el juego de canasta de la víspera con el que se representa la incomunicación con los adultos. Así, en las mesas familiares de los sesenta impera el silencio o una franca agresividad como corolario de la soterrada disputa intergeneracional que gobernó las ficciones audiovisuales en toda esta etapa.

En marzo de 1966 Ernesto Schóo publicó en la revista *Teatro xx* una dura reseña sobre *Los días de Julián Bisbal*, estrenada el año anterior. En el escrito, Schóo acusaba a la puesta de adolecer de los mismos problemas de los que, según su perspectiva, sufrían las piezas firmadas por la camada de creadores preocupados por construir desde los escenarios una realidad cercana al universo de los espectadores: “Lo malo es que este Julián Bisbal de Roberto Cossa no existe: es una entelequia inventada por el dramaturgo para justificar que en escena se

encienda una cocina de gas o se tome sopa (pues ¿qué sería de casi todos los autores del 'nuevo teatro argentino' sin las comidas en familia de la burguesía media?)" (Schóo 1966: 16). Más allá de lo discutible de esta aseveración a la luz de las producciones de los dramaturgos innovadores de los sesenta –salvo en algunos casos puntuales, estas configuraron sus relatos eludiendo la representación de lo familiar–, indudablemente esta idea pone el acento en el hecho de que el tema funcionara de manera irrefutable todavía en esta época. Formulada por un crítico que abogaba por la defensa de la experimentación formal antes que por la revalorización de los aportes del realismo costumbrista, la mesa, la comida y el poder referencial que ambas emanaban se recortan como elementos a ser desplazados.

El golpe militar de 1976 significó para el cine argentino el cese del proceso modernizador iniciado en los sesenta. No solamente se trató de una merma en la calidad de las producciones, sino también, en lo que atañe al problema tratado aquí, de un forzoso reingreso de las imágenes de reunión familiar que habían sido puestas en cuestión durante la década anterior. Aunque remanente, este motivo todavía generaba sentidos a través de las ficciones televisivas dirigidas al gran público. De este medio y también de cierta intención de revivir los sucesos del cine clásico provinieron varios títulos que tomaron a la familia como núcleo de sus tramas. Un síntoma evidente de la atmósfera de regresión experimentada en el campo cinematográfico fue el estreno del *remake* de *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1977). Como en la versión de 1939 la casa paterna y el comedor ocuparon nuevamente un lugar central como epítome idealizado de la reconciliación que el realismo del cine moderno había dejado atrás, pero en este caso resemantizados por el nuevo contexto político y social.

El retorno democrático demandó una obligada revisión sobre el pasado reciente. Como sostiene David Oubiña, "todo el cine argentino posterior a las elecciones de 1983 se encuentra marcado por las secuelas que dejó la dictadura en el cuerpo social" (1993: 69). Junto a un nutrido grupo de películas que detuvo la mirada directamente sobre diversas aristas del "proceso", otro sector de la producción de aquellos años apuntó a reconstruir los vestigios de una identidad fracturada por la violencia ejercida desde el Estado. En tanto el primero optó por una perspectiva realista afectiva o bien trabajó desde una variante reflexiva (Amado, 2009), el segundo tendió, sin dejar de dar cabida a los problemas coyunturales, a conferir a sus narraciones el estatuto de representaciones definitorias de un supuesto "ser nacional". Concebidos como relatos de totalidad, estos auscultaron la "idiosincrasia en la que comienzan a identificarse las razones que explican el pasado reciente y que es necesario revisar de cara al futuro" (Mauro, 2016: 214). *Esperando la carroza*, al igual que *Made in Lanús* (Juan José Jusid, 1987) o *Sur* (Fernando Solanas, 1987), entre otros títulos estrenados en estos años, buscaron detenerse en un imaginario visual y sonoro conocido para formular a través de estos mecanismos una evaluación general sobre los propios errores estructurales que condujeron al estado de situación actual. No es casual, entonces, que mientras en el film de Pino Solanas el tango y las referencias históricas o literarias aparezcan para pautar las marcas de reconocimiento en el

público, las restantes se apoyen en los géneros teatrales populares para obtener una idéntica visión de conjunto afincada igualmente en una tradición pretérita. De este modo, Buenos Aires y la Historia argentina operan como motores narrativos en *Sur*; la mitología barrial constituye el eje de *Made in Lanus* y, finalmente, el ritual de los almuerzos dominicales y la representación de los problemas de una familia ampliada funcionan en el film de Doria como *locus* privilegiado al momento de apelar a la memoria emotiva de los espectadores.

### 3. LA MESA TRASTORNADA

Escrita en 1962 por Jacobo Langsner, *Esperando la carroza* tuvo su estreno de la mano de la Comedia uruguaya. Posteriormente radicado en Buenos Aires, el autor volvió a montar la pieza durante la primera mitad de los setenta. A esta incursión inicial en escenarios locales se sumó su trasvase a la televisión en 1973 (dirigida por el propio Doria, que tomó contacto por primera vez con la pieza) y su posterior reposición en 1975. Finalmente, en 1985, se produjo su traslado al cine. Según Elena Goity: "cuando comenzó a trabajar en la adaptación de la obra de Langsner, Doria percibió que no podía realizar demasiadas modificaciones. Advirtió que el diálogo no podía ser reemplazado por la imagen, porque la efectividad de la obra estaba en su texto" (1993: 148).

Como ya fue señalado al principio, esta versión alcanzó una repercusión considerable al momento de su estreno,<sup>3</sup> mayor incluso a la obtenida por sus antecesoras. No debería desdeñarse, en este sentido, el papel jugado por un elenco estelar trabajando en conjunto; tampoco puede minimizarse la potencia intrínseca del medio de tornar una historia accesible a un público mayor y más diverso que cualquier representación teatral e incluso, aunque en menor medida, que aquel recogido por una emisión unitaria transmitida por la televisión. Sin embargo, más allá de estos aspectos que demandarían un estudio de otra clase, la pregunta subsiste: ¿cómo una obra pudo atravesar, solamente con unos pocos cambios, el parteaguas delimitado por la última dictadura militar? ¿Qué elementos permitieron constatar la "efectividad" mentada por el director y que lo llevaron a escoger esta pieza teatral para trasladarla a la pantalla sin intentar ocultar su procedencia?

De acuerdo con Daniel Link (2009), *Esperando la carroza* "gira alrededor de un tema, el cuerpo ausente de la Madre, que parece invertir (y, por lo tanto, abismar en espejo) el gran tema de la política argentina desde el *Martín Fierro*: la voz de la Madre reclamando por el cuerpo ausente de los hijos". Reafirmarse abiertamente en una tradición para poder desmontarla a partir de la transgresión de sus elementos constitutivos: ese es el principio central que articula el andamiaje narrativo y audiovisual del film. Al recurrir a la inversión como estrategia fundamental se busca poner en entredicho un estado de situación naturalizado haciendo que emerja lo reflexivo; a su vez, en el juego constante que

<sup>3</sup> *Esperando la carroza* fue la tercera película argentina más vista de 1985 con 730.074 espectadores. Se ubicó por debajo de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y de *Mingo y Anibal contra los fantasmas* (Enrique Carreras, 1985). Vid. España (1993: 293).

pone del revés las relaciones entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo patético, lo cotidiano y lo extraordinario, *Esperando la carroza* consigue afirmarse dentro del humorismo en el cual se inscribe su propuesta estética. Mamá Cora, al igual que la mesa familiar, está todo el tiempo demasiado cerca de sus hijos, quienes con sus múltiples desempeños e intercambios llevan adelante el punto de vista coral de la historia. Pero, como le sucede a la anciana, este mueble, así como su funcionalidad y sus implicancias simbólicas, está trastornado en sus sentidos. En consecuencia, ninguno de los personajes consigue aprehender colectivamente la comida como tampoco logra averiguar dónde se halla la mujer que, sin embargo, mira a todos desde una terraza ubicada justo en la vereda de enfrente.

Desde la escena de apertura, el film funda un itinerario en el cual el intercambio del sentido de los alimentos es utilizado como un desencadenante dramático. La mayonesa convertida en flancitos por Mamá Cora no solo inaugura el primer punto de crisis, desatando la furia de Susana y la salida de la vieja de la casa que comparte junto a su hijo Jorge, su nuera y la hija de ambos. En estos primeros minutos, los kilos de azúcar agregados por error instalan lo que, en adelante, devendrá *leitmotiv*, al invocar por primera vez la imposibilidad de alcanzar el ansiado ritual del almuerzo familiar. A partir de esta secuencia, "condimentada" a su vez por la mención a los restos de comida descompuesta escondidos en la habitación de la anciana, comenzará a desenrollarse una madeja narrativa en la que la actividad alimenticia no podrá ser nunca alcanzada grupalmente, así como tampoco esta permitirá el encuentro entre los integrantes del clan.

Si, según Antonio, el menor de los Musicardi, la visita al viejo caserón debía estar presidido bajo el mandato de disfrutar "un plácido domingo familiar. Tranquilo, pacífico, sereno y de reconciliación nacional", el desarrollo de la trama a partir de la desaparición de Mamá Cora pondrá en evidencia que esta armonía resultará una meta inalcanzable. Más allá del reconocimiento de la distancia que media entre la expresión de deseo y la realidad inexorable, la frase devela un claro trasfondo político. Al ser pronunciada por un personaje que encarna a un representante de aquellos sectores que se beneficiaron haciendo negociados amparados por el gobierno militar, la imagen de reunión alrededor de la fuente de ravioles adquiere una tonalidad sombría. Mediante esta alusión se subraya que la estampa de un comedor compartido por los parientes es en los hechos solamente un recuerdo, una figuración en cierto modo borroneada. Concebido como sede de resolución de conflictos que el cine de la dictadura había retomado de lo más adocenado de la tradición clásica, en la actualidad de los ochenta el almuerzo aparece como un tópico a deconstruir. Por el contrario, la versión de una mesa trastornada, invertida en sus valores habituales de felicidad y camaradería ocasiona que, por la vía del grotesco, se alcance de modo más efectivo la edificación de una alegoría que da cuenta de la experiencia social a la que la ficción alude transversalmente.

Tras el incidente de la mayonesa y de la ausencia de Mamá Cora los distintos componentes de la familia convergen en casa de Sergio y Elvira, lugar pensado originalmente como escenario del almuerzo. La pareja vive, junto con

Matilde, la hija adolescente, en una casa que, según se sabrá posteriormente, perteneció originalmente a la familia. Ubicados dentro de una clase media con aspiraciones –son poco instruidos pero envían a su hija a tomar lecciones de francés– Elvira y Sergio habitan un espacio que adopta el perfil de un microcosmos muy similar en sus tensiones a las expresadas en la sociedad argentina. Como fieles exponentes de ese sector social, la pareja se coloca de manera equidistante de Antonio y Nora, su mujer, que ascendieron socialmente gracias a sus vínculos con el poder pero también de Jorge, Susana y Emilia –la cuarta hermana, procedente de una villa miseria en la que casi no hay comida para poner en la mesa– que todavía no alcanzaron este estatuto y quizás no lleguen nunca.

A través de la intromisión indeseable de estos “parientes pobres” quedará demostrado que la *reconciliación nacional* o, en otras palabras, la factibilidad de pensar una totalidad, constituye una utopía que el relato se propone desarticular críticamente. El film exhibe, llevando al paroxismo los presupuestos de la pieza original, el revés de la trama en el cual la formulación de una mesa familiar como una suerte de metáfora de la sociedad está originada obligatoriamente en la exclusión de aquellos que no están invitados. “Hay que tener plata para que lo inviten a uno” exclama Susana en un tramo de la discusión, revelando las prerrogativas necesarias para acceder al banquete. Bajo esta nueva óptica, la caracterización de los distintos personajes transforma la multiplicidad cultural que albergaba el patio interno de los sainetes de principios de siglo por un policlasismo que subraya las fisuras de la representación del universo doméstico como versión en miniatura de la Argentina. Si la definición etimológica de la palabra *compañero* remite a aquellos que “comparten el pan”, en *Esperando la carroza* no cabrá lugar para esta modalidad de relación entre los sujetos.

#### 4. UN ESPACIO VEDADO

La presencia dominante de la casa deviene recurso central de la puesta en escena al momento de explicitar su filiación teatral. Esta elección queda justificada no solamente por el hecho de que la insistencia en enmarcar las situaciones en su interior permite respetar con matices una de las prerrogativas de la triple unidad aristotélica. A su vez, el tipo de construcción a la que está asociada recuerda, debido a su armazón de habitaciones contiguas comunicadas mediante un patio interno central,<sup>4</sup> a los dispositivos espaciales de los géneros cómicos populares, tanto teatrales como cinematográficos. Mediante una planificación que recorre casi la totalidad del largo pasillo que une los distintos ambientes, su articulación visual plantea un nuevo matiz dentro de la prohibición de sentarse alrededor de una mesa a la que se hizo referencia.

En el cine, apunta Pascal Bonitzer, “el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial. Aquí el cine se su-

<sup>4</sup> En Buenos Aires se conoce a esta clase de edificaciones derivadas del estilo español como “casas chorizo”. En 2011, gracias a gestiones de los vecinos de la zona, la locación en la que fue filmada *Esperando la carroza* fue reconocida como patrimonio por el Gobierno de la Ciudad. He aquí otro dato que prueba la repercusión alcanzada por la cinta (Sánchez 2011).

tiliza o se enriquece en base a un efecto que no es absolutamente específico, ya que lo encontramos también en el teatro" (2007 [1982]: 68). Esta cualidad de parcialidad inherente a toda operación de encuadramiento de una imagen tiene implicancias certeras en aquellos datos que la puesta en escena fílmica decide obliterar arbitrariamente. Pero también se da el caso contrario en el que, debido a la ostensión de esta negativa, el campo que se desea que permanezca oculto a la mirada de la platea se torna simbólicamente evidente.

En *Esperando la carroza*, una vez que fueron desplazados los elementos indeseables, expulsados aquellos parientes que no cabían dentro del esquema del ritual de la clase media, las dos parejas y la hija se disponen a compartir de una vez por todas los consabidos ravioles. No obstante, en el trabajo de planificación, sobre todo en la disposición de los cuerpos en el espacio, esta acción se verá nuevamente aplazada. En el único momento en que el comedor presidido por una larga mesa es filmado al sesgo y desde el punto de vista del patio interno –es decir, tomando partido, al igual que toda la película, por la matriz sainetera antes que por la comedia burguesa en interiores– los personajes son registrados efectuando una serie de movimientos. Aquello a lo que apunta el desempeño de los actores en esta breve escena es a impedir el acceso visual a este ámbito de la casa. Así, mientras Matilde coloca los cubiertos Nora, Antonio y Sergio se interponen de manera casual alrededor de la puerta y acercándose a la cámara. Más que un espacio *off*, el comedor familiar se presenta a los espectadores como un *lugar vedado*. En este sentido, la aparición de Elvira desde la cocina enunciando que "los ravioles salieron durísimos", que se le quemó el tuco y que, en consecuencia, la perspectiva de almuerzo fracasó, viene a subrayar mediante un parlamento puramente denotativo aquello que ya fue prefigurado por la cámara. Como una de las escasas acciones de despegue de lo teatral que posee esta película (independientemente de las salidas a exteriores que no agregan nada sustancial al ordenamiento narrativo), esta tiene lugar sintomáticamente para representar, por una vía eminentemente visual y de composición de la imagen, la deliberada prohibición de sentarse a la mesa a comer. Independizándose del predominio de lo dialógico, la organización de esta secuencia trabaja simultáneamente sobre la relación entre el campo, el fuera de campo, el reencuadre interno de la puerta y las posturas de los actores, motivadas todos ellos por un idéntico propósito. Invertiendo justamente la demanda de apertura esgrimida por el patriarca de *Así es la vida* que invitaba a todos los argentinos a compartir la mesa familiar, en *Esperando la carroza* la obturación del espacio visible produce el efecto contrario, expulsando la idea de encuentro, de oclusión de los conflictos.

Podrían mencionarse otras situaciones de gran hilaridad en las que se repite esta negativa a representar el ritual del almuerzo familiar y más ampliamente, a negarle a los personajes la posibilidad de comer: las masas que terminan en la alfombra, la escena de Nora y Susana en el bar o incluso la disparatada secuencia final en la que reaparece Mamá Cora mientras las mujeres intentan tomar café vuelven sobre el tema desde ángulos diversos. En todas estas instancias el acto de ingerir se ve sistemáticamente interrumpido. Salvo durante el

paseo de Elvira, Nora y Matilde por la calle con los helados y en la famosa escena de la empanada en el auto en la que el acto de la posesión del alimento se transforma en una representación literal del manejo del poder y de la distancia entre las clases (ver imagen más abajo), no hay otros momentos en los que se exhiba a los personajes realizando una acción que ya para estas alturas está comprobado que no es banal en modo alguno.



Como ya quedó demostrado, el comedor, y, por ende, el encuentro potencial que este espacio y su mobiliario central habilitan, ha sido objeto de una sistemática prohibición a lo largo del film. En consonancia con esta decisión, otro rasgo perteneciente a las ceremonias de las comidas familiares es dejado de lado. Si nadie puede sentarse a la mesa, entonces tampoco existe un mandato claro que permita dirimir quién debería ocupar la cabecera. En otros términos: en el film nadie logra ubicarse en una situación de ventaja con relación a los restantes personajes alcanzando un estatuto privilegiado por encima del resto. A través de este criterio, emerge un dato suplementario que materializa el punto de vista coral sostenido por la narración. Entonces, si el objetivo principal de *Esperando la carroza* fue referir a un colectivo bajo la advocación a un relato de totalidad sobre la identidad argentina, la imposibilidad manifiesta de distinguir entre héroes y villanos, víctimas o victimarios (dado que todos los personajes son, en mayor o menor medida, responsables de la situación en la que se encuentran) resulta coherente con sus pretensiones globalizadoras.

En un juego de radicalización de las inversiones, el único tramo narrativo que tornará posible la reunión familiar se producirá alrededor de los ritos funerarios. Sintomáticamente, se trata de una de las pocas actividades sociales en las que, por lo menos dentro de la cultura porteña en la que se desarrolla la historia, está prohibido comer. Empleando un recurso visual figurativamente

cercano pero antinómico en cuanto a su significación, la superficie horizontal de la mesa familiar será reemplazada por un cajón en el que yace la supuestamente difunta Mamá Cora. Trasmutando el carácter nutritivo y benéfico de la comida en su opuesto mortuario, el almuerzo familiar quedará diluido definitivamente. Al interior de esta transformación central que determina la segunda mitad del film se desplegarán la mayor parte de los elementos cómicos vinculados a algunas variantes del sainete y del grotesco criollo.



## 5. LA CONSOLIDACIÓN DE UN LINAJE

En un reportaje periodístico fechado en la época del estreno del film, Alejandro Doria ponía de manifiesto este gesto de reconciliación con las modalidades de representación que lo antecedieron:

Usted se acordará de aquel cine de los años 30 y 40, las películas de [Luis] Bayón Herrera y Manuel Romero, los inolvidables personajes de Niní Marschall y Luis Sandrini, las simpáticas creaciones de Pepe Arias y Pepe Iglesias. *Un cine desbordante de humor pero que detrás de esa máscara escondía riquísimas observaciones sobre la conducta de los argentinos.* Ese humor un poco con el tono grotesco que nos enseñaron tantas buenas comedias italianas, es el que me ha interesado recuperar en esta ocasión. Humor de inocultable tono popular. (Goity 1993: 148. Las cursivas me pertenecen)

Si bien no menciona el tema de las comidas como un significante fundamental dentro de su propuesta, el cineasta deja traslucir con estas reflexiones la importancia de adscribirse a un pasado cultural reconocido por una mayoría. Se trata, en su caso, no de recuperar exclusivamente una tendencia anterior para

homenajearla, sino también de buscar configurar un linaje que haga posible que los temas tratados en su film se comprendan para poder interpelar desde ese lugar conocido a la supuesta identidad colectiva sobre la que se concentra la narración.

Oswaldo Pellettieri argumenta que en el modelo realista intertextual con el sainete al que adscribe la pieza de Jacobo Langsner los distintos procedimientos caricaturescos retomados de la tradición teatral popular cumplen la función de otorgar sentido “a la premisa de la diáspora y la desintegración de la familia y la sociedad en pleno proceso primero y luego en sus consecuencias” (2000: 203). Una de las razones destacables de la perspectiva aplicada en su pasaje a la pantalla estriba en su capacidad de haber trasladado no solamente los temas que, como se mencionó antes, no sufrieron grandes transformaciones, sino también en haber dado cabida a distintos recursos audiovisuales que dialogaron con el teatro popular. En este sentido, el abigarramiento de los actores en el encuadre –estrategia a la que se adhiere una gestualidad excesiva– entabla una asociación directa con aquellos géneros considerados menores. Teniendo en cuenta este aspecto, resulta interesante notar cómo el director no solamente decidió revalorizar el texto prácticamente en su totalidad, sino que también apostó a reproducir los criterios escénicos trabajados por el teatro de los años veinte y treinta, extremando incluso los desempeños actorales y la organización escénica presentadas por las versiones previas de la obra.

La confusión de cuerpos en las escenas frente al teléfono cuando todos los personajes presentes se agolpan para obtener información sobre la identidad de la anciana que están velando recuerda a la proxemia típica de los espectáculos teatrales de corte popular. En la mayor parte de los tramos enmarcados en el velorio los desplazamientos y acciones de los intérpretes parecen reproducir la amarga caracterización de la vida que hacía Margarita en *Stefano*, de Armando Discépolo, una de las cumbres del grotesco criollo: “apretados, amontonados, teniendo que pedir prestado el aire cuando hace calor y robándonos las frazadas cuando hace frío” (1969 [1937]: 509). Conocedor de estos procedimientos espectaculares debido a su larga trayectoria como adaptador de obras teatrales a la televisión, Doria los incorpora a su andamiaje visual buscando establecer con ellos un explícito homenaje destinado a movilizar la risa de la platea en función de la sucesión de gags.

Si el tratamiento del espacio junto a otros componentes escénicos –la música que replica con sus acordes los sonidos de tantas *commedias all’italiana* o la velocidad con la que se encadenan las acciones– remiten innegablemente a la tradición popular, la decisión de convocar a Antonio Gasalla para el papel de Mamá Cora dialoga, por su parte, con una tendencia más próxima a la fecha de realización de la película. Mediante esta elección, la reescritura fílmica de *Esperando la carroza* funda una genealogía que tiende puentes sobre otro texto clave, en este caso perteneciente a la dramaturgia argentina moderna: *La nona* (1977) de Roberto Cossa. Aunque el cineasta pensó inicialmente en llamar a Niní Marshall para que se encargara de componer el personaje central (continuyendo con una tácita prerrogativa que indicaba que este rol fuese ocupado por

mujeres),<sup>5</sup> es interesante notar cómo con este cambio de rumbo, Doria se apartó de la idea de rendir un tributo abiertamente al cine clásico nacional a través de una de sus comediantes más encumbradas, optando en cambio por remitirse a una puesta teatral y un film posteriores a las versiones escénicas y televisivas del texto de Jacobo Langsner. En la pieza de Cossa, la idea de que fuera un hombre quien diera vida a esa mujer famélica que arrasa con todo lo que está a su paso generaba “un fuerte efecto de distanciamiento que acentúa la carnavalización de ciertos códigos del sainete y del grotesco criollo en tanto invierte los términos de la relación padres–hijos” (Trastoy y Zayas de Lima 2006: 11–12). Consecuentemente con el principio rector que guía la construcción narrativa y audiovisual del film de Doria, la trasmutación del género traduce en el propio cuerpo de la protagonista la idea de trastorno de las categorías habituales. Pero además, en esta alusión lateral a una obra de teatro local formulada no casualmente como una alegoría sobre la dictadura militar cuyos tópicos principales son justamente la alimentación, la familia y el poder, se cifran las derivaciones que asumen estos temas dentro del imaginario teatral y cinematográfico de los ochenta.

A diferencia de “la nona” construida por Ulises Dumont y Juan Carlos de Seta (en los escenarios) o por Pepe Soriano en el film de Héctor Olivera (1979), la vieja encarnada por Gasalla no provoca destrucción con su presencia voraz sino que, mediante el empleo de una nueva estrategia de inversión, su desaparición produce la reunión de esa familia imposible. He aquí un cambio sustancial, prácticamente el único, que efectúa la película con relación al texto fuente. En el texto dramático de Jacobo Langsner, Mamá Cora simplemente se ausenta de la escena sin que los espectadores conozcan los pormenores de su paradero. Esto genera necesariamente cierto sentido aterrador en función de que, para el público, la posibilidad de que esté muerta es algo efectivamente provisto por el verosímil de la trama. En la versión cinematográfica, como ya se dijo, la narración está articulada desde un paralelismo tranquilizador que confronta las acciones de este personaje con las del resto de la familia. Esta transformación, motivada con toda seguridad por el interés puesto en privilegiar los efectos cómicos en desmedro de los aspectos más truculentos asume, en el contexto de la posdictadura, otro matiz. Hablar en la Argentina de los 80 de alguien ausente, de *un desaparecido*, sin que se justifique el lugar donde este se encuentra, obtura toda intención de convocar a la humorada.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

Al principio del célebre apartado dedicado a estudiar “el carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, Karl Marx acudía en *El capital* a la mesa para delinear una metáfora. Ese objeto en apariencia trivial, en cuanto valor de uso, es decir en sus propiedades materiales y en su capacidad de satisfacer necesidades humanas, no ocultaba, según sus planteos, ningún misterio a los hombres. No

---

<sup>5</sup> En las dos versiones de los setenta, Hedy Crilla y Lucrecia Capello, dos actrices reconocidas en el medio interpretaron el personaje de Mamá Cora.

obstante, cuando se transforma en mercancía, cuando entran a jugar sus cartas las relaciones de poder, las determinaciones de la propiedad (y de apropiación) su superficie deja de ser lisa y adopta características animistas:

... no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar. (Marx, 1990 [1867]: 87)

A lo largo del trabajo pudo verificarse cómo este mueble que participa de la vida cotidiana de prácticamente todos los hogares asume en *Esperando la carroza* unos rasgos que, como la mesa marxiana, hace que se la exponga simbólicamente patas arriba. A través de su recuperación y, más específicamente, del ritual alimenticio para el que fue pensado, este objeto detenta características doblemente significativas que el film utiliza al momento de construir su relato de totalidad sobre la identidad argentina. En primer lugar, debido a su cualidad aglutinante, las mesas familiares ponen en escena el cruce entre las prácticas privadas y los sentidos públicos, las acciones compartidas y las conductas aprehendidas. Sobre este punto, Luce Giard señala que:

... bajo el sistema silencioso y repetitivo de servidumbres cotidianas que uno cumple por costumbre, con el ánimo en otra parte, en una serie de operaciones ejecutadas maquinalmente y cuyo eslabonamiento sigue un esquema tradicional disimulado bajo la máscara de la primera evidencia, se amontona en realidad un montaje de acciones, ritos y códigos, ritmos y elecciones, usos recibidos y costumbres puestas en práctica. (De Certeau, Gial *et al.* 1999: 175)

Al negar a los distintos personajes la facultad de sentarse a compartir el almuerzo en el comedor de los Musicardi, el film logra mostrar la arbitrariedad del ritual social, los vínculos de poder y las disputas encubiertas. Bajo la forma de un tema transversal que recorre variados aspectos de la trama y también de las elecciones formales de la puesta en escena, la imposibilidad de la mesa familiar se erige en símbolo de las dificultades de pensar una reconciliación entre las partes. De este modo, la mesa negada, la prohibición de comer, funcionan como la caída de la máscara en el teatro grotesco con el cual el film dialoga: su eliminación logra que salgan a la superficie los comportamientos ocultos.

En segundo lugar, por su figuración reiterada, pero no por ello menos trascendental en la historia del teatro y el cine argentino de distintos momentos, la clase de mesa invocada en la película está cargada de una tradición que la antecede y con la cual necesariamente dialoga o confronta. Trazando líneas de contacto con poéticas diversas, el film elabora su propia genealogía; en otras palabras: crea un árbol familiar que lo antecede y, en algún sentido, también lo justifica. Desde el realismo intertextual con el sainete de la obra fuente a los parentescos no reconocidos con el grotesco discepoliano; desde "La nona" de Cossa a las comedias familiares del cine de los cuarenta y cincuenta, estas

múltiples referencias se dan cita en el engranaje textual facilitando con ello la captación por parte del público.

En la intersección de ambas cuestiones debe situarse la clave del éxito de la película. Una repercusión evidenciada tanto en la época de su estreno, en la que esta buscó arriesgar una hipótesis sobre el "ser nacional" en un momento de clara crisis identitaria, como *a posteriori*, donde perduró esta "desfamiliarización grotesca de lo cotidiano" (Paladino 1993: 147) que constituye el rasgo innovador de la propuesta con relación a las representaciones fílmicas y teatrales anteriores. En la mirada a cámara final de Susana pronunciando la frase "de todos nosotros me río" y acompañada de una larga y liberadora carcajada, se condensan estos sentidos posibles. En este gesto último, lanzado por ese "personaje desmascarante" que, como la Fifina de *Don Chicho* de Alberto Novión, denuncia la inmoralidad de su familia (Pellettieri 2008: 166), se conjugan la empatía afectiva y la reflexión distanciada. Estas palabras finales interpelan a un "nosotros" que, como la mesa de Enrique Muiño en *Así es la vida*, no puede sino pensarse de manera inclusiva.

#### OBRAS CITADAS

- Amado, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004): "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción". En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, pp. 13–39.
- Barthes, Roland (2006 [1961]): "Por una psico-sociología de la alimentación contemporánea", *Empiria. Revista de metodología en las ciencias sociales*, n.º 11, pp. 205–221. Disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/1114/1027>> [última visita: 22/04/2017].
- Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933–1970*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bonitzer, Pascal (2007 [1982]): *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bruera, Matías (2001): *La argentina fermentada. Vino, alimentación y cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Buñuel, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés.
- De Certeau, Michel; Giard, Luce; y Mayol, Pierre (1999): *La invención de lo cotidiano. 2: Habitar, cocinar*. México, Universidad Iberoamericana.
- Discépolo, Armando (1969 [1937]): "Stefano". En Armando Discépolo: *Obras escogidas*, tomo 3. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- España, Claudio (coord.) (1993): *Cine argentino en democracia 1983–1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- y Manetti, Ricardo (1996): "La mesa de los argentinos". En Claudio España (coord.): *Cien años de cine*. Buenos Aires, La Nación, p. 276.

- Goity, Elena (1993): "Esperando la carroza". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 148-149.
- Heredia, Florencia (2011): "Diética y ética en *Manteca* de Pedro Alberto Torriente". En Roger Mirza (ed.): *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo, Universidad de la República, pp. 65-70.
- Langsner, Jacobo (1988): *Esperando la carroza*. Buenos Aires, Argentores.
- Link, Daniel (2009): "Loca como tu madre", *Página 12, Suplemento Soy*, 26 de junio, versión disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-833-2009-06-26.html>> [última visita: 22.1.2017].
- Marx, Karl (1990 [1867]): *El Capital. Tomo 1. El proceso de producción del capital*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mauro, Karina (2016): "El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)", *Iberoamericana*, vol. xvi, n.º 61, pp. 213-231. Disponible en <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1104/1926>> [última visita: 18.5.2017].
- Onfray, Michel (1999): *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*. Buenos Aires, Perfil.
- Oubiña, David (1993): "Exilios y regresos". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 69-81.
- Paladino, Diana (1993): "La comedia". En Claudio España (coord.): *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 139-153.
- Pellettieri, Osvaldo (2000): "Cómo leer el sainete desde la modernidad (El realismo reflexivo de intertexto sainetero)". En Osvaldo Pellettieri (ed.): *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna, pp. 203-213.
- (2008): *El sainete y el grotesco criollos: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna.
- S/F (2012): "Cine argentino 2012: El balance de la taquilla nacional", en el sitio *Taquilla nacional*, 31 de diciembre. Disponible en <<http://www.taquillanacional.com.ar/2012/12/31/cine-argentino-2012-el-balance-de-la-taquilla-nacional/>> [última visita: 3.1.2017].
- Sánchez, Nora (2011): "Arreglan una 'casa de película' por pedido de los fanáticos", *Clarín*, 29 de junio. Disponible en <[https://www.clarin.com/ciudades/Arreglan-casa-pelicula-pedido-fanaticos\\_0\\_H1uQiPeTwQl.html](https://www.clarin.com/ciudades/Arreglan-casa-pelicula-pedido-fanaticos_0_H1uQiPeTwQl.html)> [última visita: 22.1.2017].
- Schóo, Ernesto (1966): "Julián Bisbal es una entelequia", *Teatro xx*, año 2, n.º 19, p. 16.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla (2006): "Travestirse en escena: el hábito que hace al monje", *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n.º 3, pp. 1-16. Disponible en <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero3/articulo/50/travestirse-en-escena-el-habito-que-hace-al-monje.html>> [última visita: 11.1.2017].
- Turquet, Mercedes y Pérez Rial, Agustina (2009): "Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005", *Figuraciones*, n.º 6, diciembre. Disponible en <<http://www.revista-figuraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=137&idn=6&arch=1#texto>> [última visita: 8.1.2017].



INTERMEDIALIDAD Y DISIDENCIA EN  
*ÚLTIMA RUMBA EN LA HABANA*INTERMEDIALITY AND DISSIDENCE IN  
*ÚLTIMA RUMBA EN LA HABANA*

ROBERTA TENNENINI

Université de Toulouse – Jean Jaurès

robertatennenini@gmail.com

RESUMEN: En la novela *Última rumba en La Habana* (2001), Fernando Velázquez Medina explora las facetas más oscuras y miserables de la sociedad cubana del periodo especial por medio de una construcción discursiva de tipo intermedial. La obra se enmarca dentro del llamado "realismo sucio" y pone en escena el monólogo de una jinetera cuyo sueño es exiliarse. Las referencias literarias, musicales, cinematográficas y artísticas que salpican la novela y arman la narración contribuyen a deconstruir el metarrelato revolucionario que la protagonista critica. A tono con los planteamientos de Mitchell, Rajewsky y Müller sobre la intermedialidad y siguiendo las reflexiones que Foucault dedica al poder, el presente artículo analiza el alcance contrahegemónico de la intermedialidad.

PALABRAS CLAVE: Fernando Velázquez Medina; realismo sucio; intermedialidad; Cuba; exilio

ABSTRACT: In the novel *Última rumba en La Habana* (2001), Fernando Velázquez Medina explores the darkest and most miserable aspects of Cuba's special period by means of a discursive construction based on intermediality. The work belongs to the so-called "dirty realism" and it stages a prostitute's monologue whose dream is to go into exile. The novel is dotted with literary, musical, cinematographic and artistic references that contribute to deconstruct the revolutionary meta-narrative that the protagonist criticizes. According with the views of Mitchell, Rajewsky and Müller on intermediality and following Foucault's reflections on power, this article analyses the counter-hegemonic potential of intermediality.

KEYWORDS: Fernando Velázquez Medina; Dirty Realism; Intermediality; Cuba; Exile

## INTRODUCCIÓN

En la historia cubana, la caída del muro de Berlín (1989) y el sucesivo colapso de la Unión Soviética (1990–1991) marcan el comienzo de una época de grave crisis económica, conocida con el nombre de “periodo especial”.<sup>1</sup> En efecto, la disolución del régimen socialista tiene consecuencias súbitas y dramáticas para Cuba que, al perder su principal aliado político y económico, se ve confrontada a una penuria aguda y generalizada. Las medidas del gobierno castrista para hacer frente a esta crisis –la más compleja de la historia revolucionaria– imponen restricciones severas a la población y cambian tanto las circunstancias inmediatas como el horizonte ideológico de la sociedad cubana. En este sentido, la apertura al capital internacional, la legalización del dólar estadounidense y el desarrollo del turismo señalan no solo la derrota de una construcción política sino también el resquebrajamiento de la utopía marxista latinoamericana, de la que Cuba era el último baluarte. De ahí que la literatura cubana de los años 90 interpele y desarme el proyecto intelectual revolucionario, produciendo obras en las que predominan la crítica y el desencanto. Esta narrativa, definida a menudo como “postrevolucionaria”, “postutópica” o “postsoviética”, cuenta la realidad acuciante de esos años al mismo tiempo que refleja las peculiaridades del discurso postmoderno cubano.<sup>2</sup>

De acuerdo con Rogelio Rodríguez Coronel, “esta crisis ha tenido y sigue teniendo repercusiones en la producción y la difusión de la narrativa cubana, en sus alternativas temáticas, estructurales y pragmáticas” (2009: 225). En lo que atañe las alternativas temáticas, se registran el tratamiento de asuntos tabúes –como el homoerotismo y la discriminación de la mujer–, la denuncia de problemas censurados y la exhibición de circunstancias calladas, como la corrupción, la pérdida de valores, la consumición de drogas, la expansión del sida y la lucha cotidiana contra el hambre. Mientras que en lo que respecta a las características formales, la literatura del periodo especial se caracteriza por una interdiscursividad muy acentuada, numerosos prestamos literarios, una cierta ostentación de la textualidad y una constante experimentación del discurso narrativo que a menudo aboca a una indeterminación genérica (Rodríguez Coronel 2009: 233).

*Última rumba en La Habana* (2001), primera novela de Fernando Velázquez Medina,<sup>3</sup> se enmarca en esta estética y narra con una ironía cínica y despia-

---

<sup>1</sup> Es el mismo Fidel Castro quien anuncia oficialmente, el 29 de agosto de 1990, el comienzo de lo que se conoce como “periodo especial en tiempos de paz”.

<sup>2</sup> En un sugerente artículo, Margarita Mateo Palmer subraya “lo irónico que podía resultar a primera vista la discusión de una tendencia que se definía asociada a la fase postindustrial del capitalismo tardío desde una realidad en la cual se anunciaba por la radio el regreso a formas de tracción animal en la agricultura y el transporte, para no hablar de lo galácticamente remota que resultaba –y aún resulta– la idea del resto del mundo unido a través de los nuevos canales y redes electrónicos” (2007: 9).

<sup>3</sup> Fernando Velázquez Medina (Jesús María, La Habana, 1951) es escritor, periodista y crítico de cine y literatura. Sus artículos y reseñas han aparecido en periódicos como *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, *Bohemia*, *Letras Cubanas* y *Juventud Rebelde*. En 1991 lo encarcelan por haber firmado la “Declaración de los Intelectuales Cubanos”, un documento en el que los miembros

dada la historia de una jinetera culta cuyo sueño es exiliarse. La trama, aparentemente sencilla y convencional, se articula en cuadros narrativos de gran impacto visual, entrecortados por conversaciones reales e imaginadas y por comentarios políticos acerados. Así, por medio de un monólogo rememorativo, fragmentario y proteiforme, la jinetera enreda al lector en un laberinto de escenas eróticas, citas literarias, referencias históricas, cinematográficas y musicales, y episodios circunstanciales poblados por personajes reales y ficticios.<sup>4</sup>

Estas características hacen que la obra constituya un objeto de estudio valioso para la reflexión histórico-crítica sobre la intermedialidad, una noción tan polifacética como productiva para analizar las creaciones artísticas y literarias contemporáneas.<sup>5</sup> En efecto, en la producción literaria más reciente, especialmente en las publicaciones de los últimos veinte años, se rastrea una influencia determinante de los medios y las tecnologías, una influencia que, al crear una tensión constante entre significado, materialidad de los soportes y contexto sociopolítico, contribuye a explorar la complejidad del tiempo presente y a reformular su imaginario al margen de los paradigmas hermenéuticos textualistas. A esto debe añadirse que la noción de intermedialidad es objeto de una considerable dispersión polisémica que se debe no solo a la variedad de configuraciones literarias y artísticas que abarca, sino también a la multiplicidad de perspectivas disciplinarias que estudian este concepto. En el contexto de este trabajo, se adopta la postura radical de Mitchell, según el cual no hay medios “puros” puesto que cada medio es por definición plural<sup>6</sup>. Esto significa que incluso los signos monomodales, como la escritura, pueden presentar una configuración interna intermedial.

A partir de estas consideraciones, en las páginas que siguen, se analiza la construcción intermedial de *Última rumba en La Habana*, una obra cuyos rasgos dominantes definen con precisión el horizonte actual de la literatura cubana. La hipótesis que sustenta este trabajo es que la articulación intermedial desarrolla la lógica contrahegemónica que fundamenta la novela, contribuyendo de ma-

---

de la organización disidente Criterio Alternativo pedían algunos cambios políticos al gobierno castrista. En la novela se encuentra una alusión a este documento: “¡Ah, chica, sí ese hombre escribió una carta que le dicen de los intelectuales, la carta de los diez! Yo creo que está medio loco” (Velázquez Medina 2009: 158). Desde 1995, reside en Nueva Jersey (EUA). A finales de 2015, la editorial Letras Cubanas publicó su segunda novela: *El mar de los caníbales*.

<sup>4</sup> En la novela, también aparecen un artículo periodístico del autor, un cuento escrito por la protagonista y unos cuantos poemas de Velázquez Medina y otros autores.

<sup>5</sup> Se trata de una noción que puede aplicarse a cualquier obra literaria, puesto que al igual que el concepto de intertextualidad tiene una operatividad transhistórica. Sin embargo, la interacción entre sociedad, cultura y tecnología a lo largo del último siglo ha modificado sustancialmente la manera que tenemos de representar el mundo. De ahí que el concepto de intermedialidad se revele particularmente fértil para estudiar los procesos creativos contemporáneos.

<sup>6</sup> “*All media are mixed media*. That is the very notion of a medium and of a mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. [...] Media are not only extensions of the senses, calibrations of sensory ratios. They are also symbolic or semiotic operators, complexes of sign-functions. If we come at media from the standpoint of sign theory, using Peirce’s elementary triad of icon, index and symbol [...], then we also find that there is no sign that exists in a “pure” state, no pure icon, index or symbol” (Mitchell 2005: 260–261).

nera substancial a la deconstrucción del metarrelato revolucionario. De ahí que, en un primer momento, se sitúe la obra en el contexto literario que le es propio y se comente la finalidad de su trasfondo intertextual. En un segundo momento, se analiza la expansión intermedial de la novela: el tipo de intermedialidad en la que se basa y sus manifestaciones textuales. Luego, se discute la operatividad discursiva del montaje cinematográfico y su reconstrucción en el espacio literario, y finalmente se estudia la relación entre intermedialidad y disidencia política, con tal de delinear el alcance performativo de la novela.

## 1. EL REALISMO SUCIO CUBANO Y LA INTERTEXTUALIDAD: PAUTAS PARA DECONSTRUIR UNA UTOPIA

Como se ha apuntado en la introducción, durante los años 90, en un momento crucial de la historia de la isla, al realismo socialista de la literatura revolucionaria lo substituye un realismo postutópico que, al retratar ambientes sórdidos y personajes marginales, apunta a deconstruir el metarrelato castrista.<sup>7</sup> Se asiste, entonces, a una reelaboración del canon literario cubano, una reelaboración que si por un lado es indisociable de la disolución del referente ideológico oficial, por el otro también es parte integrante de las prácticas discursivas diaspóricas.<sup>8</sup>

A esta estética "desbordante de sexo y violencia" (Rodríguez Coronel 2009: 228) se le llama "realismo sucio" por asociación con el *Dirty Realism* estadounidense y con la definición que de ello dio Bill Buford en 1983, en un célebre número de la revista británica *Granta*.<sup>9</sup> En cuanto a su expresión cubana, Ena Lucía Portela propone una descripción exhaustiva de esta estética en un ensayo dedicado al cubano Pedro Juan Gutiérrez:

---

<sup>7</sup> En la literatura de lengua española la fascinación por los personajes marginales y sus circunstancias miserables es antigua, al punto que se la puede considerar como uno de los elementos que en los siglos XVI y XVII dan origen a las formas arquetípicas de la novela moderna. En ese entonces, la representación literaria de núcleos sociales al margen de la sociedad está vinculada al ocaso progresivo de la cultura cortesana y a la mirada crítica con la que los escritores deconstruyen la figura heroica del caballero ideal, los códigos expresivos de la literatura culta de la época.

<sup>8</sup> Desde este punto de vista, la obra de Velázquez Medina puede interpretarse en términos transatlánticos, como una literatura que problematiza los factores y las condiciones de la identidad dentro de la especial triangulación del español representada por América Latina, Estados Unidos y España. En las palabras de Julio Ortega, esos migrantes que reaccionan contra los dictámenes de la verdad única son "rizomas paralelos" y su escritura debe entenderse como una práctica de decodificación y reapropiación de la discursividad.

<sup>9</sup> "This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so stylized and particularized –so insistently informed by a discomfiting and sometimes elusive irony– that it makes the more traditional realistic novels of, say, Updike or Styron seem ornate, even baroque in comparison. Many [...] write in a flat, 'unsurprised' language, prod down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask to witness; it is what's not being said –the silences, the elisions, the omissions– that seems to speak most. [...] It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details, but it is a politics considered from an arm's length: they are stories not of protest but of the occasion for it" (Buford 1983: s.p.).

[Existe una] tendencia muy acentuada entre nuestros autores de todas las generaciones, en la Isla y en el exilio, a ocuparse del tema de la marginalidad, la delincuencia, la prostitución, las drogas, la cárcel, a contar historias bien espe-luznantes donde se combinan la miseria, el embrutecimiento y la violencia, con personajes canallas en ambientes sórdidos. Ya antes en Cuba se había escrito sobre el lado más “oscuro” de la sociedad, y muy bien por cierto. [...] Pero a partir de la década de los noventa lo que se desata es una especie de zafarrancho. La marginalidad, por increíble que parezca, se vuelve centro o, cuando menos, obligada referencia. (Portela 2003: s.p.)<sup>10</sup>

Proxenetes, balseros, ex presidiarios, pícaros, locos, travestis y veteranos de la guerra de África son personajes que aparecen también en *Última rumba en La Habana*, una novela en la que la transgresión y el exceso –verbal y sexual– constituyen el prisma en el que se refracta, se multiplica y se agota el discurso político de la jinetera. En este sentido, la presencia obsesiva de la marginalidad en la literatura cubana más reciente, y muy especialmente en la novela de Velázquez Medina, se debe principalmente a una intención contradiscursiva, a saber: a una voluntad implícita, pero evidente e inquebrantable, de disipar lo que el autor llama “el polvo falaz de la verdad” (2009: 152). En efecto, la mirada que el autor fija en los seres degradados y en los espacios ruinosos de la Cuba de los años noventa, es una mirada espectacularizada y politizada, cuya función es deconstruir el orden y la verdad del gobierno castrista. La cita que se propone a continuación es un ejemplo de ello:

Ya sabemos que la revolución tiene muchos logros, deportivos, médicos, educativos, todos esos cuentos bonitos. Pero nadie habla de sus tres grandes fracasos: desayuno, almuerzo y cena; desgraciadamente el hombre nuevo cubano también tiene estómago y el viejo vicio burgués de comer. Por eso las gentes se están llevando las lanchas, los barcos, las chalanas, los praos, las galeras y, cualquier día, se robarán el yate Granma.

¿Conocen ustedes estos versos?

Despertad gente tierna  
que esta tierra está enferma  
y no esperes mañana  
lo que no te dio ayer  
que no hay nada que hacer

Y entonces me despedí de Tarasia, que estaba muerta de risa, ella dice que soy loca, una asere ilustrada que mezcla la bufonada con el mester de clerecía. (Velázquez Medina 2009: 62)

<sup>10</sup> Entre las obras del “realismo sucio” latinoamericano cabe citar *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Satanás* de Mario Mendoza, *El rey de La Habana* y *La trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y la obra de ficción –novelas y cuentos– de Guillermo Fadanelli.

En este fragmento se puede apreciar como la protagonista de *Última rumba en La Habana* deconstruye el discurso oficial de un país que, a pesar de la terrible crisis económica, se empeña en la celebración de sus ideales y sus luchas. Como se desprende de esta cita, el flujo de conciencia de la jinetera acoge una notable cantidad de referencias intertextuales,<sup>11</sup> cuya función es extender el alcance crítico de la obra. En efecto, las numerosas referencias a Donoso,<sup>12</sup> Alegría,<sup>13</sup> Paz<sup>14</sup> y Puig<sup>15</sup> –entre muchísimos otros– insertan la novela en una discursividad más amplia que excede los límites del texto y propone una confrontación crítica con otras realidades, otras literaturas y otros discursos.<sup>16</sup> Estas referencias intertextuales deben entenderse entonces como una manera de integrar la historia de Cuba y la literatura del “periodo especial” en una dimensión dialéctica ajena a la verdad revolucionaria.

Desde un punto de vista teórico, esta estrategia narrativa coincide con el dialogismo bajtiniano y con la idea de que la práctica enunciativa es el resultado de la interacción entre el sujeto y los entramados colectivos abstractos. En efecto, en *Última rumba en La Habana* la vinculación incesante entre el mundo externo a la novela y el interno, entre el nivel diacrónico y sincrónico y entre el monólogo de la jinetera y la trama de discursos que evoca, sitúan la significación de la obra en la interacción, en el intervalo en el que todos estos “textos” se encuentran e interfieren los unos con los otros. Asimismo, Velázquez Medina parece asumir el principio bajtiniano según el cual la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia, el lugar en el que lo sintagmático puede subvertir lo paradigmático. Es en virtud de este planteamiento –que marca el pasaje de una concepción epistemológica a una concepción performativa de la literatura– que las referencias intertextuales abren el camino a la expansión intermedial de la novela.

---

<sup>11</sup> El poema que aparece en la cita es “Pueblo blanco” de Joan Manuel Serrat.

<sup>12</sup> “Camino por el malecón oscurecido y llevo en mis oídos a Carlitos Embale, como aquella noche en que cantó con Delfín, cuyo nombre también me habla, como esta tarde desde las páginas de un Donoso, Cuatro para Delfina, en el que encontré, diluida por el tiempo y la memoria, una de mis propias historias” (Velázquez Medina 2009: 14).

<sup>13</sup> “Corro entre militantes de incógnita y delincuentes, inclinados todos hacia el futuro, deseando viajar, ver el peligroso mundo ancho y ajeno” (Velázquez Medina 2009: 33).

<sup>14</sup> “... mis amigos gruñen entre los cerdos o se pudren, comidos por el sol, en un barranco me resuena fugazmente el fragmento del poema Piedra de Sol, quizás porque se refiere a navegantes infortunados, como mis conocidos muertos en el mar o fusilados mientras pasaban la frontera a la base naval de Guantánamo-. Regreso, que siempre me estoy trasladando al pasado, al limbo, al carajo” (Velázquez Medina 2009: 32).

<sup>15</sup> “Descruzo y vuelvo a cruzar en sentido contrario y los ojos se le desorbitan: estoy mucho más flaca, más estilizada, con menos culo, dice, parezco Miss Venezuela, pero me queda bien, seguro ahora estoy muy ágil, los espejuelos se le empañan y yo me paso la punta de la lengua por los labios pintados de *rouge*, boquitas pintadas, como Norma Jean cuando andaba por Nueva York con Truman, el alcohólico, el drogadicto, el homosexual... el genio” (Velázquez Medina 2009: 47). Como se desprende de esta cita, las referencias intertextuales son tan abundantes que llegan a interferir las unas con las otras.

<sup>16</sup> En efecto, la intertextualidad de *Última rumba en La Habana* no se limita a la producción literaria sino que se extiende a la escritura ensayística y al discurso histórico.

## 2. LA EXPANSIÓN INTERMEDIAL DE LA LITERATURA POSTREVOLUCIONARIA

En un artículo sugerente intitulado “Ficciones cubanas de fin de siglo”, Josefina Ludmer describe elocuentemente las manifestaciones intermediales que caracterizan la narrativa cubana más reciente:

La categoría actual de ficción [...] se pone en presente y en presencia de la imagen, y produce todo el tiempo operaciones de desdiferenciación. Practica una negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de desdiferenciar la realidad de la ficción, y esa es una de sus políticas: todo es realidad. Una realidad que no es la del pensamiento empirista, correspondiente al sujeto centrado del racionalismo, sino un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, interiores–exteriores al sujeto, producidas por los medios, las tecnologías y la ciencia. Una realidad que no quiere ser “representada” sino “reproducida”, o una realidad a la que corresponde otra categoría de representación. (Ludmer 2004: 360–361)

La idea de una ficción que “se pone [...] en presencia de la imagen” se revela particularmente acertada en el caso de *Última rumba en la Habana* donde la interacción intermedial entre literatura, cine y artes visuales es muy marcada:

Los edificios de Galiano, cuando dejamos atrás el hotel Deauville con su falsa alegría, se alinean tenebrosos como un muro de piedad que formara para evitarnos la vista de los estragos: derrumbes, solares yermos desbordados de basura, ratas en las paredes y los parques y la de por sí invisible sarna merodeando por todo el paraíso. El parque del Boulevard se encuentra en penumbras. Fue allí donde se filmó el final de la película *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega y Daisy Granados: Teresa se aleja de Adolfo Llauradó por entre la muchedumbre que aplasta el parque mientras el difunto Pancho Alonso canta, desde una tarima, *sácale brillo al piso Teresa / sácale, sácale... Teresa*, en tanto Adolfo, el marido machista, se va quedando solo entre la gente hasta convertirse, fundido y confundido, en un rostro en la muchedumbre. Paso la mirada por San Rafael, por las tiendas que siempre estuvieron moribundas pero hoy son momias devastadas por los nuevos tiempos, y me entran ganas de llorar.

En este pasaje, la descripción pormenorizada de un plano filmico se inserta dentro de la narración principal, que detalla un recorrido en taxi de la protagonista. Como lo demuestra esta cita, la novela procede por cuadros yuxtapuestos que se suceden sin transición, a veces de manera más difuminada, como en este caso, y otras veces de manera más abrupta. Es así que Velázquez Medina combina “palabras e imágenes [...] interiores–exteriores al sujeto” y practica la “negación sistemática de fronteras” de la que habla Ludmer. En cuanto al concepto de “desdiferenciación” con el que la crítica argentina define las estrategias de ficcionalización de lo real y documentalización de la ficción, en *Última rumba en La Habana* esta característica se realiza por medio de la autoficción. En efecto, en algún momento, tras una alusión al periodista disidente Raúl Rivero y una referencia a Ezequiel Martínez Estrada (otro signatario de la “Carta de los Diez”), la protagonista encuentra al autor:

Mira, este es Fernando, tú lo conocías ya, ¿no? Entonces caigo en cuenta. Este espectro fantasmal es el que hizo una carta pidiendo cambios y se metió dos años en una cárcel del campo, Managua o Macagua... Manacas, creo. Me da la mano con una timidez repugnante y trata de seguir con su tema, que si va a escribir una novela con título de tango: *Memoria personal de la infamia*, dice, cuando llegue allá. Entonces despierta mi interés este tipo al que conocí, de vista, en la redacción del *Caimán Barbudo*, creía yo que haciéndose pasar por escritor. Si mi memoria no me falla, hace años leí un artículo de él, fotocopiado de un periódico extranjero. *Réquiem por el Caimán* era el título de este oscuro texto, que debo tener en algún sitio. El hombre continúa, le pide libros a Alnardo, pregunta por el mexicano Pablo Ignacio Taibo, que es de izquierda y escribió un libro sobre el Che, mientras Fernando, según el periódico Granma, es agente de la CIA. [...] Ya se levanta y se va, cargado de libros, con el horroroso hueco en la dentadura. ¿Se lo habrán hecho cuando la golpiza de Alamar? (Velázquez Medina 2009: 86–87)

En esta cita se ve como la estrategia de la autoficción se conjuga con la ficcionalización de lo real de la que habla Josefina Ludmer. En efecto, las referencias a la biografía del autor son explícitas y aparecen en el texto con tal de ofrecer un testimonio de la represión que sufren los escritores disidentes bajo el régimen castrista. En particular, la referencia a la "Carta de los diez" y al artículo *Réquiem por el Caimán* –que aparece pocas páginas después– puede interpretarse como una manera de suspender la representación literaria para incluir lo real en el texto en forma de indicio o de huella. Con respecto a la alusión a una "novela con título de tango" que estaría escribiendo Fernando, se la puede considerar una suerte de puesta en abismo, un guiño al lector que contribuye a extender la dialéctica entre lo real y lo simbólico.

Volviendo a las manifestaciones intermediales que se encuentran en la novela de Velázquez Medina, parece pertinente precisar que, en el contexto de este trabajo, dentro del marco trazado por Mitchell, se adopta el enfoque sincrónico que propone Irina Rajewsky, quien distingue entre tres tipos de configuración intermedial: la transposición medial,<sup>17</sup> la combinación de medios<sup>18</sup> y la referencialidad intermedial. En *Última rumba en la Habana* aparece este último tipo de configuración que la misma Rajewsky define como sigue:

Intermedial referencies are thus to be understood as meaning–constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media–specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem [...], or to another medium *qua* system. [...] The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system or subsystem

---

<sup>17</sup> La transposición intermedial consiste en la transformación de un medio en otro medio y coincide con una concepción genética de la intermedialidad. Un ejemplo de transposición intermedial es la adaptación fílmica de una novela.

<sup>18</sup> La combinación de medios consiste en la articulación de al menos dos medios distintos, como en el caso de cualquier instalación artística multimedia o de la proyección de vídeos durante un espectáculo de danza en vivo.

to which it refers. In this third category, [...] intermediality designates a communicative–semiotic concept, but here it is by definition just one medium —the referencing medium (as opposed to the referred medium)— that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media–product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media–specific means. (Rajewsky 2005: 52–53)

Como sugiere la autora, en las obras que presentan referencias intermediales un solo medio tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio convencionalmente distinto mediante el uso de sus propias estrategias expresivas y posibilidades técnicas. En la novela de Velázquez Medina, se encuentran referencias a la pintura, la arquitectura, la música y, sobre todo, al cine. A continuación, se proponen unas citas que permiten entender como la escritura del cubano construye las referencias intermediales de la novela:

En el cuarto, puerta frente a puerta del baño, me recibe una reproducción de Floras, pintadas por Portocarrero. [...] Las Floras se levantan graves, pero condescendientes, se empinan con sus tocados llenos de frutas, de flores, plantas enredaderas que tejen y destejen sus peinados: versiones del óleo de mujer con sombrero, muchachas de Avignon meridionales que aguardan, adormiladas, una vista del habanecer, en el trópico estropeado que nos ha tocado heredar.

No puedo dejar de comparar los colores de René con las paletas de Amelia Peláez, esos tonos crema y pastel confrontados de improviso con el sol del Cerro, las suntuosidades interiores de las quintas ahora ruinosas, pero fijadas en sus intimidades, recovecos alegres y luces cambiantes bajo el habanescente sol de las siete de la noche, en otras edades ingenuas, con un concepto erróneo de la maldad. Miro los perfiles de mujer y pienso en la canción de Silvio: *una mujer con sombrero / como un cuadro del viejo Chagall / corrompiéndose al centro del miedo / y yo que no soy bueno, me puse a llorar...* (Velázquez Medina 2009: 137)

Aquí, se ve como las referencias a dos grandes pintores cubanos, René Portocarrero y Amelia Peláez, le sirven al autor para comparar la realidad “suntuosa” del pasado con la situación “ruinosa” del presente —el “trópico estropeado”. Como en otras múltiples ocasiones, la referencia musical viene a añadirse a otras alusiones intermediales, una característica que contribuye a crear una ilusión intermedial multisensorial. Como lo subraya Rajewsky, este tipo de intermedialidad debe entenderse como una estrategia de construcción del significado, una estrategia que en el caso de Velázquez Medina es contradiscursiva y contrahegemónica. El fragmento que sigue, donde la referencia intermedial atañe a la arquitectura, parece confirmar esta interpretación:

Escrueto la cara del durmiente y no logro encontrar los rasgos que una vez me fascinaban en Delfín; el rostro de fastigio, alto y afilado, la silueta delicada que, tiempo después de su pérdida, yo asociaba con algunas construcciones vistas en un libro del italiano Argan: la casa en la cascada, un templo corbuseriano o

algunos edificios del Bauhaus que llevan en su seno inquietante parecido con los cajones de vivienda de La Habana del Este. De algún modo, este rostro es más un bronce de orador cuyas facciones delatan el vicio sistemático y, de traducirse en estilo arquitectónico, equivaldría al mentido barroco habanero, ése que la profesora Eliana Cárdenas solía presentar con cautela en sus clases, poniendo en duda las afirmaciones del Dr. Weiss. (Velázquez Medina 2009: 18)

El durmiente al que se refiere la jinetera es un turista sexual italiano, que la protagonista apoda Vassari [sic].<sup>19</sup> También en este caso, la referencia intermedial parece ser una manera para corroborar la argumentación anticastro. En efecto, la alusión al Bauhaus le sirve al autor para criticar los “cajones de vivienda de La Habana del Este”, mientras que la descripción arquitectónica de las facciones del hombre, en las que se transparenta su “vicio sistemático”, le recuerda al “mentido barroco habanero”. Como en el caso de la referencia pictórica, la comparación con las imágenes de los libros de Argan –otro gran historiador del arte italiano– es una manera para expandir las fronteras del “realismo sucio” cubano y desarrollar su alcance crítico.

Entre las muchas referencias intermediales relacionadas con la música, la que se propone a continuación es tal vez la que manifiesta su intención crítica de manera más explícita:

Tocaba con belleza que entonces no pude apreciar, deslumbrada por la voz premonitoria de Carlos que decía una canción de los Matamoros: *Que aparezcan la piña y los melones también, las naranjas de china que me robaron ayer / que aparezcan la piña y los mameyes también y el melón de castilla que me robaron aquí / que aparezca la piña y los ladrones también, porque a mí me dijeron que el ladrón fue Fidel*, y después el coro risueño: *que aparezca aquí la piña mía y ese blanco grande que se la robó; y de colofón: se la llevó, se la comió..., ¡ladrón!* Pero eso fue en los lejanos tiempos de la niñez, cuando todavía se podían hacer esos chistes. (Velázquez Medina 2009: 13)

La versión original de la canción de los Matamoros dice: “porque a mí me dijeron que el ladrón fue Miguel... ese negro grande que me la robó”. La sustitución del nombre “Miguel” con el de “Fidel” y de la palabra “negro” con “blanco” no deja dudas sobre la intención contradiscursiva que subyace a la reescritura de la letra. En múltiples ocasiones, la jinetera subraya como la situación dramática en la que se encuentra Cuba se debe a un extranjero, a un “Comediante en jefe” (Velázquez Medina 2009: 43) que “vio mucho cine cuando era niño” y obliga a todo un pueblo a actuar en su película: “y ahora nos está obligando a hacer películas de guerra, de espionaje, de gánsteres y el diablo colorado” (Velázquez Medina 2009: 172).

Como se ha afirmado con anterioridad, el cine es el medio al que Velázquez Medina alude más a menudo, al punto que –como se verá en el apartado siguiente– se puede considerar el montaje cinematográfico como el régimen

---

<sup>19</sup> Se trata de otra referencia a la arquitectura, ya que a Giorgio Vasari (1511–74) se le considera uno de los primeros historiadores del arte.

discursivo que rige la novela. En tanto referencia intermedial, la cita que se propone a continuación es otra prueba de como la expansión polimodal de la novela le sirva al autor para deconstruir el metarrelato revolucionario:

En la mañana las calles están llenas de gente expectante, que se reúne en las esquinas para comentar el desvío, hacia el norte, de una lancha de pasajeros, aquella que viaja de Regla a La Habana. En principio creo que es un chiste: desde niña ésa era la broma suprema: hasta las lanchas de la bahía van a irse y el último, que apague el Morro. Pero no, en serio. ¡Se están llevando las barcasas que viajan por la bahía! Quien vea esas embarcaciones en la película *Fresa y chocolate*, y a Mirtha Ibarra, sentada en el parque del Anfiteatro de La Habana, alegre [...] señala hacia el mar y grita: ¡La lanchita de Regla! ¡Vamos a cogerla!, no imagina que ahora ese parlamento de Senel Paz se torna subversivo, terrorista, odioso y reaccionario, una nota escéptica dentro de la historia histórica que nos envuelve, agravada por el hambre y la nebulosa creencia en los altos destinos, como se cree en los números de la lotería o en la predestinación: con obstinación y renuncia. (Velázquez Medina 2009: 19–20)

La lanchita de Regla es un medio de transporte imprescindible para los cubanos que tengan que desplazarse entre La Habana y zonas como Regla y Casablanca. En el fragmento citado, la jinetera alude a ese transporte emblemático de la Bahía de La Habana no solo para evocar en términos generales la cuestión de los balseros, los cubanos que intentan alcanzar los Estados Unidos en embarcaciones improvisadas, sino también, para recordar los secuestros de las lanchitas que se producen en 1994, cuando millares de cubanos intentan alcanzar los Estados Unidos de este modo. De ahí el comentario sobre la réplica de Senel Paz en la película *Fresa y Chocolate*: “ahora ese parlamento de Senel Paz se torna subversivo, terrorista, odioso y reaccionario”.

Como se desprende de los ejemplos comentados, las referencias intermediales que salpican *Última rumba en La Habana*, apuntan a crear una ilusión intermedial capaz de reproducir en el espacio literario las cualidades sensoriales del cine, de la música y de las artes visuales.<sup>20</sup> En la obra de Velázquez Medina esta expansión intermedial de la literatura está vinculada al contexto socio-histórico de la Cuba de finales del siglo xx y al un esfuerzo contradiscursivo de su realismo sucio. El resultado es una “*textualidad ampliada*” (Montoya Juárez, 2008: 56) y espectacularizada.

## 2.1. El montaje cinematográfico como régimen discursivo

Desde sus comienzos, la narrativa latinoamericana se ha constituido como un espacio experimental, al punto que algunos investigadores, entre ellos, el brasileño Silviano Santiago, consideran que “la mayor contribución de América

<sup>20</sup> “An intermedial reference can only generate an illusion of another medium’s specific practices. And yet it is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities or –more generally speaking– a sense of a visual or acoustic presence” (Rajewsky 2003: 55).

Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y pureza" (2000: 16). Sin embargo, es en el siglo xx que emerge una estética del fragmento y que la novela, por influencia del cine, adopta lógicas inéditas y modos de significación que le eran ajenos.

Siguiendo la tipología que Vincent Amiel propone en el libro *Esthétique du montage* (2010), la peculiar construcción de *Última rumba en la Habana* correspondería a un montaje discursivo, es decir a una disposición argumentativa de las escenas, de los significados y de las relaciones entre las unas y los otros. Sin embargo, el autor renuncia solo en parte a la secuencialidad narrativa, una elección que crea una tensión dialéctica constante entre la lógica de la cronología y la lógica del significado. En este sentido, se puede afirmar que en la obra de Velázquez Medina existe una complementaridad entre la articulación discursiva de los fragmentos y el orden diegético. Así, regida por un "presente discursivo", la novela oscila entre analepsis, prolepsis y elipsis. El primer capítulo de la novela constituye el mejor ejemplo de ello y merecería ser citado por completo, pero por razones de espacio, se cita solo su conclusión:

Sonámbula, salgo del cuarto al pasillo y nada se oye. Restriego los zapatos en una tela raída, llena de antiguos residuos terrosos; tomo el lienzo y lo lanzo al techo de seculares tejas catalanas. Regreso sobre mis huellas invisibles y me detengo ante la escalera de Cuca, subo despacio, escalón por escalón, tratando de no hacer ruido. Cuando asomo la cabeza las mujeres están a cierta distancia una de otra y vuelven los rostros, como en una lámina de un cuadro que todavía no conozco, pero veré reproducido en las páginas de cualquier texto de arte: testas femeninas en escorzo, mirando con sorpresa e inquietud algo o alguien fuera del cuadro, un nuncio de peligro, quizás un niño indiscreto. Una de ellas se interroga con la mano, la piel color canela como la limeña de Chabuca Granda, quizá solo un efecto de la piel bañada por luces artificiales en este ámbito –para mí irreal: Delfín no lo ha visto– detenidas en el espacio y el tiempo por un pintor que se recrea, se refocila, en los sentimientos inquietantes; así quedan ellas, graciosas, plásticamente hermosas, la de cuerpo pesado, Cuca, no desmerecería a una modelo de Rubens, Delfina madre, esbelta como un violín, aristocrática e inconsútil sería un Greco; pero no, yo ignoro aún esos pintores, sus paletas. Lo que en verdad estoy pensando mientras sonrío, las saludos y me acerco a ellas, lo recuerdo aquí y ahora, en este New York delirante –un animal llevando en sí todos los sexos transcurre ante mí, en la Cuarenta y tres y la Octava, con la chaqueta abierta, exhibiendo sus senos perfectos, rodeada de viciosos amorales, capaces de ayuntar con un sidoso por una piedra de crack– donde he visto jóvenes de aspecto viril, bajo su macilenta piel, dar un beso francés, a la salida de la marqueta, a un gordo mugriento cuyos bolsillos revientan de dólares. (Velázquez Medina 2009: 12)

Aquí la jinetera viene de matar a Juan<sup>21</sup> y mientras se aleja de su cuarto describe a dos mujeres amándose, como si las estuviera observando en ese

---

<sup>21</sup> Lo mata porque Delfín, el chico del que estaba enamorada se suicida. Pero el lector se entera de las razones de ese asesinato solo en la página 142, mientras que el motivo del suicidio tal vez sea la sodomía a la que Juan obligaba a Delfín cuando niño (Velázquez Medina 2009: 26).

mismo momento. Sin embargo, algunas páginas antes, al acercarse al cuarto de Juan el Muerto, afirma estar recordando el día en que descubrió a la madre de Delfín con Cuca, la querida de su tío,<sup>22</sup> así que la descripción pictórica que propone en esta última cita posiblemente sea fruto de su imaginación y no de un real encuentro con las mujeres. A esto debe añadirse que en el momento en que asesina a Juan, Delfín ya se ha suicidado y que, a parte de esta breve alusión a las coordenadas enunciativas de su monólogo, a lo largo de toda la novela, no hay ninguna otra referencia a Nueva York y las circunstancias en las que cuenta esta historia. De esta manera, pasado y presente se expanden en un espacio inminente e intemporal en el que lo que importa no es la coherencia diegética de la novela sino las fisuras, las tensiones y las relaciones complejas que se tejen entre las escenas. El resultado de este procedimiento es la creación de una dialéctica, abierta e irresuelta, entre discontinuidades e ilusión de secuencia. En este sentido, podría decirse que, dentro del flujo de conciencia de la protagonista, las escenas se encadenan según la técnica cinematográfica del *jump-cut*, un tipo de montaje que se caracteriza por saltos visibles en la continuidad de la acción y cambios apreciables de situaciones y/o personajes. Es una técnica que el autor utiliza a lo largo de toda la novela y que justifica la hipótesis avanzada en este artículo según la cual el montaje cinematográfico constituye el régimen discursivo –la armazón narrativa y argumentativa– de la novela. Tanto es así que, a veces, es la misma protagonista quien sugiere la analogía cinematográfica, como en el pasaje siguiente:

Sonrí ahora ante la imagen y la palabra que logré descifrar con el tiempo: virgen intocada. Inusual retórica para una niña de Jesús María, la pregunta quedó en el aire, tras de mí que escapaba rauda como rayo, aunque entonces me pareció una carrera en ralenti, una infinita cámara lenta con un *close up* en mi rostro demudado de rabia y vergüenza; tal vez mezclado con deleite. (Velázquez Medina 2009: 164–165)

Se puede afirmar, entonces, que la fragmentación, la discontinuidad y la expansión intermedial de *Última rumba en La Habana* son los instrumentos que Velázquez Medina emplea para deconstruir el metarrelato revolucionario y para construir un retrato de lo contemporáneo que dé cuenta del carácter intermedial de nuestras experiencias, nuestro saber y nuestra memoria. Esto se debe no solo a la naturaleza cambiante de nuestras contingencias, sino también a la renovación constante intrínseca al concepto mismo de realismo: si el presente y el orden de lo real cambian, también deben cambiar los modos de percibir y representar la realidad. Por esto, tal vez sea posible afirmar que la intermedialidad constituye una de las expresiones más significativas del realismo contemporá-

<sup>22</sup> “Saqué de los bolsillos de mi viejo pantalón la cuchara que había estado afilando, durante días, contra el liso suelo de cemento. La excitación me hizo pensar en las dos mujeres que, seguramente, se besaban, desnudas, sobre la misma cama en que las sorprendimos, sorprendidos, avergonzados, Delfín y yo [...] Miro la habitación de paredes desconchadas, impresa en la retina una falsa imagen de las mujeres que encima de mi cabeza tiemblan mientras se aman” (Velázquez Medina 2009: 10).

neo, un realismo en el que la verdad se construye por medio del simulacro. De acuerdo con Montoya Juárez, este realismo del simulacro se debe a la proliferación massmediática de los últimos años, a la que corresponde una literatura que busca apropiarse del modo de acceso a lo real propio de la tecnología.

### 3. INTERMEDIALIDAD Y DISIDENCIA POLÍTICA

En las páginas anteriores, se ha demostrado como las referencias intermediales permiten extender las fronteras expresivas que impone el espacio literario y ofrecer al lector una narración espectacularizada. De manera parecida, se ha constatado que la ilusión intermedial que rige la novela está vinculada tanto a la estética del realismo sucio como a las prácticas discursivas contrahegemónicas de la diáspora cubana. A este propósito, parece pertinente recordar con Jürgen Müller (2006) que la intermedialidad no se limita a la simple interacción entre literatura, artes y tecnologías ni a la influencia que estas últimas ejercen sobre los procedimientos de producción del sentido. Una obra intermedial –sostiene el investigador alemán– está vinculada a las prácticas sociales e institucionales de su producción, por lo tanto, es fundamental analizar la función histórica de las relaciones que teje. En otros términos, es esencial considerar el poder performativo de su interacción y el rol catalizador del sujeto. Inmerso en una red de relaciones complejas y transitorias, el sujeto participa de la organización estratégica y contingente de los materiales y de las ideas, contribuyendo así, de manera substancial, a la construcción de su significado. En el caso de *Última rumba en La Habana*, este papel catalizador lo desempeña la jinetera protagonista de la novela, cuya identidad marginal y obscena es lo que le permite armar el contradiscurso anticastrista.

En el libro *Los anormales* (1999), Michel Foucault asocia el ser marginal a la monstruosidad, un concepto que define como la capacidad de “combinar lo imposible con lo prohibido” (1999: 61). Según el filósofo francés, el monstruo es un ser que oscila entre la violación de la leyes de la naturaleza y la infracción del derecho y por eso, en cuanto individuo “disfuncional”, es un sujeto esencialmente subversivo y transgresor. El personaje de la jinetera, protagonista de la novela, podría bien interpretarse a la luz de esta genealogía, puesto que a un detalle físico teratológico asocia una identidad deseante y disidente. De ahí que en la novela se registre una espectacularización de su cuerpo “monstruoso”:

Ahora puedo acariciarme, disfrutar la distinción que Venus o la Naturaleza me dieron. Hoy conozco el valor de mi vagina, saboreo el asombro que produce, la fascinación teratológica que mi cerradura produce en hombres y mujeres, una pelvis agresiva rasgada por una exótica hendidura me convierte en pieza de coleccionista, joya rara por la que hubiesen pagado en la antigua edad, pero en estos tiempos me sirve como pasaporte para salir de este infierno. (Velázquez Medina 2009: 25)

En ese entonces yo me tocaba la pepita, el clítoris pequeñajo y la rara hendija donde se alojaba, distinta a las de todas mis amiguitas y compañeras de es-

cuela. Se abría, contraria a la norma, antinatural, disforme pero exigente desde entonces. Una amiga, al verme desnuda, me había dicho que yo era un monstruo, solo porque mi raja se asemejaba a una boca verdadera. Craso error de su parte y la mía, que desde entonces sufrí, durante un tiempo, con la idea de que ningún macho como Alain Delon o Robert Redford o Imanol Arias –el gallego de *Cecilia Tal vez*, la versión para cine dirigida por Humberto Solá(z) y Esparcimiento–; ningún macho digo, se iba a atrever a hacer conmigo lo que hacía mi tío Julio con Cuca o lo que, más tarde, se harían ella y la madre de Delfín a quien todavía no conocía, faltan unos minutos para que entre en mi vida, por eso me masturbo pensando en actores y cantantes y, a veces, en el profesor jorobado de Historia. (Velázquez Medina 2009: 63–64)

Por medio de la monstruosidad –física, social y política– de la jinetera, el autor pone en escena la tentativa de transgresión del “estado de excepción” en el que vive la Cuba de los años noventa. De acuerdo con Giorgio Agamben, el “estado de excepción” es la estructura política fundamental, a saber: el dispositivo de poder que marca el límite entre el orden socio–político establecido y su trastorn.<sup>23</sup> Al ejercer un control disciplinario sobre algunos aspectos de la ζωή, la “nuda vida”, el régimen castrista se acerca a los modos operacionales del paradigma biopolítico que la jinetera, en la ficción de la novela, subvierte con su largo monólogo. Un monólogo que no es sino una reapropiación discursiva de la identidad. En otros términos, la monstruosidad foucaultiana de la jinetera contribuye a la construcción de un contradiscurso del poder, que dispersa la verdad oficial del discurso revolucionario.

En la literatura cubana de los años noventa, frente al desvanecimiento del horizonte utópico abierto por el socialismo, la introducción en el imaginario colectivo de seres marginales, “derrotados heroicos” (López 2015) y experiencias indecibles se configura como una manera de subvertir el orden social y epistémico del metarrelato castrista. En *Última rumba en la Habana*, esta estrategia contradiscursiva se realiza por medio de una estética de la abyección, en la que se multiplican los episodios de violencia, los sórdidos encuentros sexuales y la puesta en escena de una moralidad contingente y mercantilizada. En particular, la perversión del lenguaje, la pornomiseria y la visión distópica de la ciudad son los rasgos con los que Velázquez Medina define el “fracaso de la teleología socialista” (López 2015: 33) y la alteridad post–letrada de la época del desencanto. Así, al panopticon del régimen castrista, el autor opone un dispositivo crítico intermedial y postidentitario, es decir un conjunto de elementos heterogéneos, discursivos y no–discursivos –institucionales, ficcionales, documentales y mediáticos– con los que captura y orienta las opiniones de sus lectores y por medio de los cuales construye su propia verdad.<sup>24</sup> Así, a través de la desdiferenciación

<sup>23</sup> “En un estado de excepción que ha pasado a ser normal, la vida es la nuda vida que separa en todos los ámbitos las formas de vida de su cohesión en una forma–de–vida. La escisión marxiana entre el hombre y el ciudadano es, pues, sustituida por la escisión entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples formas de vida abstractamente recodificadas en identidades jurídico–sociales [...] que reposan todas sobre aquella” (Agamben 2001: 16).

<sup>24</sup> Un último fragmento de la novela permitirá comprender la pertinencia de la metáfora foucaulti-

constante entre realidad y ficción y por medio de un realismo sucio intermedial, Velázquez Medina crea una novela cuyo valor radica precisamente en la creación de un espacio literario dialéctico y excéntrico. En este sentido, la intermedialidad puede considerarse una estrategia de producción del sentido con un fuerte potencial contrahegemónico. En efecto, como lo demuestra *Última rumba en La Habana*, la articulación de distintas y numerosas referencias intermediales determina no solo una expansión formal y discursiva de sus contenidos, sino también una valorización (politización) del proceso creativo que la sustenta y que debe entenderse como una práctica que perturba, cuestiona y significa al igual que los argumentos que expone y dispone.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, en *Última rumba en La Habana*, la difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción se realiza por medio de la interacción dinámica y cambiante entre la tradición literaria, las artes visuales, el cine, la estética mediática y la inclusión indicial del mundo extraliterario en el texto. La mezcla de estos materiales heterogéneos resulta en un realismo espectacularizado, obscuro y despiadado, que oscila constantemente entre la diseminación de los discursos y de las referencias intermediales que articula y la consolidación de la crítica política que lo fundamenta. De esta dialéctica entre una instancia articuladora y una instancia deconstruccionista emerge el poder performativo de la novela. Finalmente, el análisis de *Última rumba en La Habana* pone el acento sobre el potencial contrahegemónico de la intermedialidad y demuestra como la lectura de una novela cuyo único soporte es el papel, puede transformarse en una experiencia intermedial y reconstruir en el espacio del texto el simulacro de la realidad que nombra y cuestiona.

## OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.

— (2001): *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.

Amiel, Vincent (2010): *Esthétique du montage*. París, Armand Colin.

Buford, Bill (1983): <<https://granta.com/dirtyrealism/>> [última visita: 11.6.2017]

Díaz-Infante, Duanel (2014): "'Visión sobre los escombros' ruina y melancolía en la narrativa cubana del 'periodo especial'", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n.º 247, pp. 511–531.

---

ana: "Así, disfrazada de pantera rosa, voy al teléfono, uno raro, con un millón de teclitas, parecido a los de las películas francesas y americanas. Bueno, salen en las películas de todas partes del mundo, hasta en Swazilandia, menos en las de Cuba, a no ser una de ciencia ficción: en silencio ha tenido que ser. A lo mejor, pusieron estos en los hoteles para filmar y yo estoy actuando sin saberlo. Este pensamiento me desagrada, miro alrededor y casi oigo el ruido del equipo grabando nuestros actos y me da vergüenza ajena por la negrita, por su magistral acto de amor figoneado por los cineastas del ICAIC o de la policía, que no es lo mismo pero es igual" (Velázquez Medina 2009: 64–65)

- Didi-Huberman, Georges (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. París, Les Éditions de Minuit.
- Esteban, Ángel (2011): *Madrid habanece: Cuba y España en el punto de mira transatlántico*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Fornet, Jorge (2006): *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana, Letras Cubanas.
- Foucault, Michel (1999): *Los anormales. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- López, Magdalena (2015): *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid, Verbum.
- Ludmer, Josefina (2004): "Ficciones cubanas de fin de siglo". En Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (eds.): *Cuba, un siglo de literatura (1902–2002)*. Madrid, Colibrí, pp. 357–371.
- Mateo Palmer, Margarita (2007): "Postmodernismo y Criterios: prólogo para una antología y para un aniversario". En Desiderio Navarro (ed.): *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 7–18. Disponible en <<http://www.criterios.es/pdf/mateopost.pdf>> [última visita: 10.6.2017].
- Mitchell, William J.T. (2005): "There Are No Visual Media", *Journal of Visual Culture*, vol. 4, n.º 2, pp. 257–266.
- Montoya Suárez, Jesús (2013): *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia, Editum / Ediciones de la Universidad de Murcia.
- y Esteban, Ángel (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa global en el cambio de siglo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Müller, Jürgen (2006): "Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence", <[http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006\\_16\\_99.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf)> [última visita: 14.6.2017].
- Oosterling, Henk Oosterling y Plonowska-Ziarek, Ewa (2011): *Intermedialities. Philosophy, Arts, Politics*. Lexington Books, Lanham.
- Ortega, Julio (2003): "Post-teoría y estudios transatlánticos", *Revista Iberoamericana*, vol. III, n.º 9, pp. 109–117, <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/591/275>> [última visita: 10.6.2017]
- Portela, Ena Lucía (2003): "Con hambre y sin dinero", <[http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos\\_ensayos\\_Ena-Portela.htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm)> [última visita: 15.6.2017]
- Rajewsky, Irina O. (2005): "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n.º 6 ("Remédier/Remediation"), pp. 43–64. Disponible en <<http://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n6/1005505ar.pdf>> [última visita: 18.6.2017].
- Rodríguez Coronel, Rogelio (2009): "Avatares de la narrativa cubana más reciente". En Jesús Montoya Suárez y Ángel Esteban (eds.): *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- Sánchez Becerril, Ivonne (2012): "Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del periodo especial", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, n.º 2, pp. 83-112.
- Santiago, Silviano (2000): "O entre-lugar do discurso latino-americano". En *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Río de Janeiro, Rocco, pp. 9-26.
- Velázquez Medina, Fernando (2009): *Última rumba en La Habana*. 2ª ed. Tenerife, Baile del Sol.

# RESEÑAS





María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.): *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*. Madrid/Zaragoza, Visor libros/Prensas de la UZ, 2016, 256 pp.

El libro que vamos a tratar surge de la colaboración entre dos proyectos de investigación: *Les espaces-temps de la contestation dans la péninsule Ibérique: Espagne et Portugal (1926–2014)*, de la Université Paris Lumières, y el grupo de investigación *Literatura y medios de comunicación de masas durante la Transición (1973–1982)*, de la Universidad de Zaragoza. El volumen reúne los materiales presentados durante las jornadas celebradas el 9 de junio de 2015 en el Instituto Cervantes de París, y es editados por dos de las investigadoras responsables de los proyectos, Zoraida Carandell y María Ángeles Naval.

La obra como conjunto busca revalorizar el análisis sentimental de los procesos históricos que afectaron a la transición política. El volumen no presenta homogeneidad en cuanto a los conceptos teóricos que manejan los autores y autoras de las contribuciones (por ejemplo, la manera en que se entienden categorías como “sentimental”, “emocional” o “afecto”), pero –tal y como indica María Ángeles Naval en la introducción– esa indecisión metodológica resulta a la postre una ventaja, al ofrecer a la lectora o lector un amplio abanico de posibilidades interpretativas.

El libro se inicia con un primer apartado dedicado al cuestionamiento historiográfico del periodo transicional titulado “La transición sentimental: política, literatura e historiografía”, e incluye los siguientes artículos:

1) “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros (la historia de las emociones después de la posmodernidad)” de Ignacio Peiró Martín, de la Universidad de Zaragoza, donde se repasa con detalle la transición historiográfica que se ha producido en los últimos tiempos. Peiró revisa desde la teoría de la historia el giro afectivo que se ha llevado a cabo en las Humanidades y su consecuente cuestionamiento de la razón ilustrada como fuente principal de conocimiento. El autor del texto explica cómo la teoría de las emociones ha entrado de lleno en la historia como disciplina, abriendo novedosas posibilidades: así, los historiadores han pasado a reflexionar acerca de las pasiones y los actores históricos, están dando una importancia cada vez mayor a la escritura del yo y han llegado a la conclusión de que las propias emociones tienen su historia. Han surgido conceptos como el de “régimen emocional”, “sistemas emocionales” o “comunidades emocionales”. Todo ello tiene que ver –en opinión de Peiró Martín– con los acontecimientos de 2001. A partir de entonces, las emociones se han convertido en un elemento central de análisis político, cuya cuestión fundamental es preguntarnos acerca del modo en que los seres humanos nos relacionamos con

nuestro pasado. Sin embargo, como destaca el investigador, este planteamiento teórico no es en realidad nada nuevo en el ámbito de la Historia: la presencia de las emociones en la historiografía tiene una larga tradición, y explica su retorno y centralidad en el siglo xx y xxi en base al contexto cultural y social de este periodo. Paradójicamente, la era de la técnica y la racionalización es asimismo la de las emociones, como señala Peiró Martín. Este termina su brillante recorrido teórico con una reflexión final sobre la historiografía española, cuya práctica e institucionalización durante la dictadura estuvieron caracterizadas por el miedo. Podemos incluso afirmar que esta emoción era la base del contrato social en el que se sustentaba el régimen franquista, y ha condicionado y dejado su huella en la generación posterior de historiadores.

2) "Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico" de Julio Pérez Serrano, de la Universidad de Cádiz. Este esclarecedor artículo plantea cuáles son los modelos que se generalizan en la práctica historiográfica a la hora de interpretar el pasado. Así, el *paradigma* sería el "universo de discurso que delimitaría qué ideas son o no concebibles en una determinada época y de qué estrategias y referentes intelectuales dispone en cada momento el historiador" (67). El autor indica que con el cambio de siglo se ha producido un cambio de paradigma en la historiografía española, pues ha caído en desuso la categoría *revolución* para explicar el cambio social. Esta fue sustituida por el paradigma de *transición a la democracia*, que a partir del modelo español se ha generalizado a gran escala para explicar procesos tan dispares y complejos como los cambios políticos en las repúblicas ex-socialistas de Europa del Este o el Cono Sur, por ejemplo. Como subraya Pérez Serrano, lo más interesante resulta que dicho paradigma supone el "alejamiento, al mismo tiempo y en igual medida, de la dictadura y la revolución" (72), presentando a ambas como igualmente no deseables. La consecuencia de esta "tercera vía" pacífica, por tanto, ha sido por un lado su mitificación y por otro el silenciamiento de otras opciones (tales como –en el caso español– republicanism, antifascismo o exilio, por ejemplo). Julio Pérez Serrano presenta en su estudio los límites de este discurso hegemónico. Evidencia que este mito ha sido promovido desde las instancias de poder institucional de diversa índole para asentar el *estatus quo* establecido, desdeñando toda crítica. El estudioso presenta y analiza los dos tipos de relatos míticos sobre la transición española que han venido dominando la esfera pública, poniendo en entredicho la idealización generalizada de los resultados del proceso transicional.

En todo caso, a estas alturas del siglo xxi resulta evidente que tal paradigma lleva ya tiempo puesto en entredicho por algunos sectores de la sociedad, sobre todo a raíz de la crisis de 2007 y de la abdicación de Juan Carlos I. Como ideología, la Transición empieza a verse como un modelo agotado. Para Pérez Serrano se trataría más bien de "una vía ya conocida para restablecer la Monarquía parlamentaria" (89).

3) "La crítica sentimental de la transición española. Retóricas literarias para el disenso democrático" de María Ángeles Naval, de la Universidad de Zaragoza. La literatura se ha centrado siempre en la sentimentalidad de cada época.

El saber cómo esta se ha constituido es para María Ángeles Naval un aspecto clave para comprender mejor la conformación de nuestra identidad. Desde esta perspectiva teórica la estudiosa reflexiona acerca del consenso democrático, el cual en su opinión ha bloqueado el conflicto –sano, necesario– entre distintos actores sociales. De ahí que podamos afirmar que, a fin de cuentas, el consenso transicional fue un fraude. Sin embargo, en los últimos tiempos la política “de centro” que se ha llevado a cabo en España desde 1977 está siendo sometida a crítica, revisión o reescritura entre otros desde los textos de ficción. Estos en muchos casos ponen de relieve la importancia de los movimientos sociales (como el del 15M) y la existencia de una importante –aunque invisibilizada en los medios de comunicación– represión. Para Naval en dicha revisión del periodo transicional (y de la democracia por extensión) el componente sentimental resulta fundamental, pues permite la búsqueda de espacios críticos que no puedan ser fácilmente banalizados por los medios de comunicación o por las políticas hegemónicas. Lo íntimo se transforma así en espacio para la crítica. En este aspecto se centran precisamente las obras narrativas que analiza Naval, como *La habitación oscura* (2013) de Isaac Rosa, *El día del Watusi* (2002–2003) de Francisco Casavella y *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo. Desde la ficción ponen en evidencia el *disenso* democrático, recurriendo –paradójicamente– a la *desrealización* para dar cuenta de una verdad histórica.

La segunda parte del libro lleva por título “Del poder y de la contestación”, e incluye los apartados:

1) “Informe sobre el alba. De algunas autoras en la poesía de 1970” de Zoraida Carandell, de la Université Paris Ouest Nanterre, quien lleva a cabo un recorrido por los posibles significados que adquiere el motivo del alba en la poesía del periodo transicional y su vinculación a una clara ilusión de cambio de régimen político, en un momento en que poesía, canción y teatro reforzaban los movimientos sociales de protesta. Así, como demuestra la autora del artículo, el alba en la *nova cançó* de los años 70, puede vincularse a elementos tan dispares como la violencia policial y la sangre, la hora de la ejecución capital, o la amenaza del mañana a punto de comenzar. Es un símbolo en tensión en el paradigma lingüístico de la pre transición que permitió la edificación de un consenso, “una concordia cuyas bases hoy se cuestionan” (129).

2) “*Nouvellage* sentimental: Hacia la construcción de la memoria en la Transición” de Teresa García–Abad García de ILLA, CSIC, en el que la autora reflexiona acerca de la representación teatral *Se vive solamente una vez*, realizada en 1980 por el grupo Tábano, y basada en una fusión de fragmentos de diversas obras de Manuel Vázquez Montalbán: *Crónica sentimental de España* (1970), *Una educación sentimental* (1967) y *Manifiesto subnormal* (1970). Este conjunto de obras constituyen una crónica irónica de la España de la dictadura. En ellas Vázquez Montalbán realiza un intento de exploración de las “bases culturales, sentimentales e ideológicas que han marcado a su generación” (135). Para García–Abad, la “falsificación de la historia, del lenguaje, de la memoria de los vendidos impuesta por el régimen franquista, hunde a los españoles en el abismo de la conciencia subnormal” (136). A partir de fragmentos de estas obras –con

forma de *collage*— se montó el espectáculo teatral con la misma intención crítica, pero malogrado al parecer. La transición es presentada, a fin de cuentas, como “un intervalo entre un antes imaginado y un después no realizado” (142).

3) “La ficción de poder en el teatro vanguardista de José Ruibal al principio de la Transición” de Anne Laure Feuillastre, de la Université Paris Ouest Nanterre–La Défense, donde se recupera la actividad del movimiento de vanguardia denominado *Nuevo Teatro*, surgido en los sesenta. Se trata de una corriente subterránea que se aleja del realismo de autores como Buero Vallejo o Alfonso Sastre y que propone formas artísticas novedosas, que se vieron sin embargo fuertemente limitadas por la actividad de los censores del régimen. Los directos tuvieron en consecuencia que recurrir a alegorías, dobles sentidos y símbolos para poder presentar una visión crítica de la sociedad y el sistema político imperante. Según Feuillastre, el proceso transicional se empieza ya a gestar una década antes de la muerte del dictador, cuando algunos autores teatrales pretenden acelerar su proceso mediante la ficción del poder. La investigadora analiza los recursos utilizados por José Ruibal (1925–1999) en dos de sus obras. En primer lugar, se refiere a *Los mendigos*, cuya publicación se secuestró en 1969. En ella el autor recurre al género de la fábula con animales que vienen a representar distintos aspectos del régimen franquista (cada animal ocupa un alto cargo administrativo) frente a los mendigos (que representan al pueblo oprimido y pobre) y a los turistas (quienes invaden el país pero no se interesan para nada por las penurias de sus habitantes). Por su parte, *Su majestad la Sota* (1970) fue prohibida en 1970 y hasta ahora es una obra desconocida para la crítica. El poder franquista es en ella ficcionalizado mediante una alegoría original: el rey de Espadas simboliza el militarismo; el de Bastos el inmovilismo político, la ineficacia y la represión policial; el de Oros, la corrupción; y el de Copas representa la política pseudo–apertura del tardofranquismo. La Sota, que simboliza a Franco, no es capaz de decidirse por un sucesor entre los reyes “disponibles”. La obra supone una fuerte sátira de la dictadura y a la vez ridiculiza la monarquía.

4) “De *Salvador* de Manuel Huerga a *Ejecución Sumaria* de Lidia Falcón: culturalización y resemantización de la figura [de] Salvador Puig Antich” de Canela Llecha Llop. El artículo reflexiona acerca de la resemantización que ha sufrido la figura de Salvador Puig Antich a lo largo de los años, para sacar conclusiones acerca de la sentimentalidad presente en los relatos sobre la transición y el papel político de dicha sentimentalidad en estas narraciones. Para ello, analiza dos productos culturales, una película y una novela. En el largometraje *Salvador* (2006) Manuel Huerga busca recuperar la figura de Salvador Puig Antich mediante la dramatización de la “fuente”: recurre a un uso no científico del material documental aunque con la clara intención de erigirse con la “palabra verdadera”. Además, el director adopta una visión biográfica del personaje, pero centrándose en su ámbito familiar y personal: deja voluntariamente fuera de cámara las cuestiones políticas, que pasan a constituir tan solo el telón de fondo de la “tragedia”. En este caso, como destaca la autora del artículo, “la memoria individual tiene por vocación el erigirse en paradigma de la memoria colectiva” (162). En la trama el compromiso político del personaje tiene como única función dinamizar

la acción. El grupo y su actividad clandestina desaparecen tras el protagonista. De este modo, la "historia sentimental, familiar e individual acaba de nuevo por ahogar lo político y lo *conflictual*" (163), en una obra cuyos paratextos buscan apuntalar el vínculo sentimental del espectador con la época representada (los 70). En conclusión, en el film "se equiparan revolución y democracia, luchas de emancipación y pacto transicional, siendo el uno presentado como el fin natural del otro" (166). En contraste con la obra cinematográfica, en la novela de Lidia Falcón *Ejecución Sumaria* (2013) la protagonista de la historia narrada es un pretexto para poner en primera línea lo colectivo y su implicación política. En esta obra narrativa el foco de mira se concentra en el proceso experimentado por la protagonista (no lo es el personaje real mitificado, o sea, Puig Antich). Marcela/Natalia experimenta un proceso de transformación tanto político como sentimental que la hace rechazar la ortodoxia de partido y su eminente carácter patriarcal. En la prosa de Falcón lo subjetivo no se desvincula en ningún momento de lo político en el personaje femenino, sino que ambas facetas van imbricadas, al igual que lo individual y lo colectivo. La escritora se sirve por tanto de un relato emancipador. La obra, en síntesis, busca desmitificar los relatos existentes sobre la transición (en oposición a la película de Huerga) al evidenciar en la izquiera el paso de un paradigma revolucionario a un paradigma reformista.

La tercera parte del volumen se titula "Cuerpos para el consumo democrático", e incluye dos artículos y dos textos literarios que se complementan a la perfección (en concreto, emparejando por un lado el artículo de Claudia Jareño y "Fantaterror español" de Marta Sanz; y por otro, el artículo de Brice Chamouveau y "El sádico de la Moncloa" de Kiko Herrero).

1) "Una democracia sexual: Destape, liberación sexual y feminismo: ¿Una combinación imposible?", de Claudia Jareño, repasa los planteamientos teóricos sobre el cuerpo femenino y su representación (en concreto a la omnipresencia del desnudo durante el periodo del Destape), a los movimientos feministas de la Segundo Ola en el mundo y los de los años 70 en España, poniendo en evidencia las múltiples contradicciones sociales, culturales y sobre todo de género a las que tuvo que enfrentarse toda una generación de mujeres que en aquel entonces se estaban abriendo camino en el mundo laboral y en la esfera pública. La investigadora pone en evidencia que en aquel entonces, tras una máscara de progreso, los medios de comunicación de masas (revistas, películas, publicidad...) continuaron la tradición patriarcal de cosificación del cuerpo femenino y su sexualización extrema. Se plantea de este modo un cuestionamiento de la cultura del Destape así como "las limitaciones del proceso democrático en términos de ciudadanía e igualdad" (198), ya que en el caso de las mujeres la "libertad" (sobre todo sexual) llegada con el cambio político tuvo un significado bien distinto que en el caso de los varones.

2) "Las empatías consensuales. Afectos *queer* tras la Transición" de Brice Chamouveau, de la Université Paris 8. En lo que se refiere a las minorías sexuales, el concepto de "transición" resulta asimismo vertebrante de las memorias *queer* de las que se disponen en España hasta la actualidad, ya que –como afirma en su estudio Brice Chamouveau– "postula un individualismo teórico que no se

aplica históricamente y obvia la capacidad del orden moral que forja el 'consenso' postfranquista para disciplinar, desde políticas del Estado *ya no dictatorial*, cuerpos y deseos" (201). En este relato –como destaca el autor– las emociones surgen para descalificar a lxs no razonables, o sea, a lxs no consensuadxs, en un reparto entre violentos apasionados y razonables apacibles. En palabras de Chamouveau, desde los márgenes es posible poner en evidencia lo uniforme y hegemónico –es decir, lo violento para con la otredad– de la comunidad "democrática" surgida de la cultura del consenso. Una comunidad con un régimen afectivo, emotivo, que marca claramente los límites entre el "dentro" y el "afuera" de lo colectivo: una disciplina democrática que silencia los cuerpos desantes y exige cuerpos públicos castos. El investigador apuesta, en cambio, por un acercamiento a cuerpos y deseos del posfranquismo que permita historizarlos y sacar a la luz el proceso en el que el sujeto es al mismo tiempo subordinado a las normas de la disciplina social e históricamente producido por ellas.

El volumen se cierra con dos textos literarios que ilustran a la perfección y cuestionan desde la creación artística la disciplina y configuración corporal–emotiva del género en el periodo transicional: "El sádico de la Moncloa" de Kiko Herrero; y "Fantaterror español", un fragmento de la excelente novela *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz.

En resumen, *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70* supone un brillante recorrido por reflexiones que, partiendo desde el marco histórico, repasan los discursos actuales presentes en los productos culturales sobre el *disenso* democrático, destacando en especial el papel que la disciplina del género, de los cuerpos y de las emociones han tenido en conformar la política del *consenso* y su paradigma social y cultural. Un modelo por largo tiempo invisibilizado, pero poderoso, uniforme y hegemónico, excluyente a fin de cuentas para con la crítica al *status quo* o la diferencia entendida en el sentido más amplio.

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA  
 Uniwersytet Warszawski  
 a.calderon@uw.edu.pl

Ottmar Ette: *Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Traducido por Vera M. Kutzinski. Berlín/Boston, Walter de Gruyter, 2016, 339 pp.

La obra de Ottmar Ette, profesor de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam (Alemania), se caracteriza sobre todo por un nomadismo constante tanto en su temática –desde Alexander von Humboldt a las relaciones fútbol–literatura, pasando por las vanguardias y Roland Barthes– como en las herramientas utilizadas, basadas no solo en una gran variedad de enfoques teóricos y comparatistas sino también en la biología, las matemáticas o la física cuántica.

*Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode* reúne por primera vez en inglés una serie de capítulos, la mayoría ya contenidos en el segundo libro de la trilogía *ÜberLebenswissen, ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. (2005), unidos por el mismo hilo de movimiento que caracteriza tanto la metodología como el objeto de estudio del romanista alemán. Movimiento que se extiende también a la lectura, que podrá realizarse a saltos a través de los capítulos y apartados dedicados a la literatura del holocausto, al Caribe como cruce de caminos, así como a la traducción o al translingüismo literario.

En la introducción, ampliada con respecto al capítulo inicial de *Zwischen-WeltenSchreiben* de hace una década, Ette define la “literatura sin domicilio fijo” como un concepto que vas más allá de la oposición simplista entre los límites de la literatura nacional y la tendencia homogeneizadora de la literatura mundial al enfatizar el movimiento, el intercambio y los procesos de transformación dinámica. La literatura sin domicilio fijo no se identifica con un tercer espacio à la Homi K. Bhabha ni con una negación ilusa de las fronteras, sino más bien al contrario: la literatura sin domicilio fijo hace referencia a un concepto pasador de fronteras, alimentado por un contrabandismo literario que, siguiendo vectores de flujos migratorios repetidos a lo largo de la historia, atraviesa los confines de distintas áreas (Europa, el Caribe, Norte América, Oriente Medio, etc.), cuyas fronteras se encuentran a su vez en constante movimiento, multiplicándose y haciéndose a la vez más permeables.

Pese a contar con una introducción teórica al concepto de “TransÁrea” y de “literatura sin domicilio fijo”, el núcleo de estas ideas reaparece explícitamente en cada capítulo, de manera que *Writing-between-Worlds* se presenta como un archipiélago formado por islas bien delimitadas pero en constante comunicación. Precisamente, Ette dedica un capítulo al archipiélago caribeño como ejemplo de paso de fronteras y de movimientos. La elección no es casual,

puesto que el Caribe ha sido el espacio dinamizador de distintos momentos de la globalización que han acelerado los contactos entre diversas áreas del mundo desde la época de los descubrimientos y el comercio triangular entre Europa, África, América hasta la prisión de Guantánamo y sus movimientos entre Oriente Medio, Europa y Estados Unidos. Utilizando conceptos de las matemáticas y las ciencias naturales, Ette también describe el Caribe como un espacio fractal donde los mismos esquemas de aislamiento y movimiento se repiten. La isla de Cuba constituye a este respecto un ejemplo palmario, ya que los campos que se repiten constantemente a lo largo de su historia (campos de trabajo de indios y africanos, campos de concentración de rebeldes independentistas, campos de reeducación para anticomunistas y campos de detención en Guantánamo) forman una serie de islas dentro de la propia isla. A través de la obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz, Ette realiza un ejemplar ejercicio de oscilación entre los ámbitos científicos y literarios al presentar a Cuba como un espacio en el que resulta posible alcanzar lo universal a través de lo local. Este círculo que va de lo local a lo universal y viceversa completa su trayectoria en el análisis de la obra de diversos autores cubanos como José Martí, Juana Borrero y Reinaldo Arenas, en el que Ette destaca el papel de la isla como centro dinámico que no excluye la categoría de literatura nacional sino que la integra en su propio movimiento.

Además de su extenso tratamiento de la isla de Cuba, los lectores españoles y latinoamericanos, encontrarán especialmente útiles sus reflexiones en torno a la obra de Max Aub y las literaturas de la inmigración árabe a Latinoamérica. Ette utiliza el *Manuscrito cuervo* de Max Aub junto a la obra de autores que reflexionan en torno al holocausto (Albert Cohen, Emma Kann y Cécile Wajsbrot) para ilustrar su idea del campo de concentración como paradigma biopolítico y literario del movimiento. El universo concentracionario aparece en el centro de vectores de migraciones forzadas que se repiten a lo largo de la historia, lo que lo convierte en un lugar privilegiado para el estudio de las literaturas sin domicilio fijo. Por otra parte, el extenso tratamiento de los procesos de migración desde Oriente Medio a Latinoamérica constituye un importante vector de movimientos transÁrea que atraviesa los siglos XIX, XX y XXI. En su análisis de la novela de Luis Fayad *La caída de los puntos cardinales*, Ette recorre la desterritorialización y retererritorialización de la inmigración procedente del Líbano en Colombia mediante la transposición espacial y temporal de las recurrentes guerras civiles que han azotado ambas áreas geográficas a lo largo de los dos últimos siglos. Por otra parte, *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, al alertar del peligro del llamado "choque de civilizaciones" a pequeña escala entre familias de origen árabe y colombiano, nos recuerda que los conflictos transÁrea tienen uno de sus puntos calientes en el ámbito caribeño, tal y como se ha podido observar en el caso de Guantánamo. En esta atmósfera de guerras civiles y conflictos étnicos, la literatura se convierte en un repositorio de "saber sobrevivir".

El "saber sobrevivir" se difracta a su vez en vectores de memoria en los autores migrantes de la segunda generación. Autores como Cécile Wajsbrot, Sherko Fatah o José F. A. Oliver no representan el retorno hacia sus países de ori-

gen (Polonia, Irak y España, respectivamente) ni tampoco ocupan un espacio de arraigo en sus países de nacimiento (Francia en el caso de Wajsbrot y Alemania en el caso de Fatah y Oliver), sino que más bien dan testimonio del movimiento de una migración acumulada de manera transgeneracional en el que se fusionan pasado y presente así como área de origen y área de acogida. La literatura de estos movimientos de memoria transgeneracional y transÁrea es la encargada de transformar los saberes de supervivencia de las generaciones pasadas en el saber vivir y convivir del presente.

La traducción de este volumen, a cargo de Vera M. Kutzinski, posee la virtud de conservar acertadamente el extrañamiento que produce la idiosincrática terminología empleada por Ette mediante el uso no convencional de mayúsculas, guiones y paréntesis. De este modo, *fremdschreiben* se convierte en "writing–other(wise)" o *ZwischenWeltenSchreiben*, título de la obra alemana de 2005, se vierte en el título de la versión inglesa de 2016 como "Writing–between–Worlds". Sin embargo, junto a estas decisiones, convenientemente razonadas y justificadas por la traductora, aparecen numerosos descuidos y expresiones farraosas demasiado próximas al alemán, lengua nativa también de la traductora, como "Important was, for one, that..." (15) o incluso peligrosos contrasentidos: mientras que en el capítulo dedicado precisamente a la traducción en *Zwischen-WeltenSchreiben* se nos sugería que "in gewisser Weise ist der Übersetzer ein Geschöpf seines Autor, des Anderen" (112),<sup>1</sup> en *Writing–between–Worlds* se nos informa de que "in a certain way the translator creates the Author, the Other".<sup>2</sup> Irónicamente, parece que realmente la traductora esté creando el discurso de Ette al dar un giro de 180 grados a sus palabras.

Para Ette, la traducción, además de un vehículo que transita a través de las divisiones entre artesanía y arte por un lado y ciencias y letras por otro, se constituye como un vector entre diversos mundos culturales, entre la producción y la recepción así como entre la literatura nacional y las literaturas extranjeras, en definitiva entre lo propio y el Otro. El translingüismo literario constituye otro ejemplo de vectorización del movimiento entre idiomas, culturas y saberes de vida que se repite a lo largo del tiempo. Principalmente mediante el ejemplo de las escritoras en lengua alemana Emine Sevgi Özdamar, de origen turco y de Yoko Tawada, de origen japonés, Ette traza la dinámica de cruce constante y cuestionamiento del monolingüismo oficial que caracteriza este tipo de obras, que cada vez suscitan más interés en los estudios literarios dentro y fuera de Alemania.

El volumen se cierra con un alegato biopolítico a favor de las humanidades, en el que Ette reclama la recuperación del ámbito de la "vida" en los estudios literarios, un territorio considerado actualmente como el coto vedado de las ciencias de la vida y la biotecnología. Obviamente, este retorno a la "vida" no se debería confundir con las teorías del reflejo del marxismo clásico ni con el biografismo positivista: Ette, siguiendo sobre todo a Erich Auerbach y Roland

1 "En cierto sentido, el traductor es una criatura de su autor, del Otro". La traducción es nuestra.

2 "En cierto sentido, el traductor crea al Autor, al Otro". La traducción es nuestra.

Barthes e insistiendo en la capacidad única de la literatura de imaginar diversos modos de vida y de convivencia, aboga por unos estudios literarios contruidos como un repositorio abierto de distintos “saberes de vivir”. En un mundo hipertecnificado y caracterizado por la aceleración de los flujos migratorios y frente a la amenaza de diversos tipos de muros (tanto disciplinares como físicos), solo unos estudios literarios entendidos como “saber vivir y convivir” pueden tener posibilidades de supervivencia.

Mediante una exposición que alcanza el equilibrio entre el rigor teórico y el análisis pormenorizado de numerosas obras literarias mayormente contemporáneas, Ottmar Ette se enfrenta a algunos de los retos más complejos que se presentan a los estudios literarios en la actualidad: cómo dar cuenta de la diversidad cultural y lingüística del mundo actual así como de las fluctuantes relaciones de poder entre diferentes partes del mundo, cuál es su lugar en un panorama dominado por la ciencia y la tecnología y, sobre todo, cómo hacer de los estudios literarios un saber relevante y útil para la vida. La respuesta es igualmente compleja y, sin embargo, fascinante: conceptos e ideas basados en el movimiento constante y el intercambio en lugar de categorías rígidas y totalizadoras.

TOMÁS ESPINO BARRERA  
Universidad de Granada  
tespino@ugr.es

Julio Prieto: *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid–Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, 372 pp.

Este libro ambicioso y original de Julio Prieto se propone examinar las visiones poéticas y políticas asociadas al acto de escribir “mal” en las modernidades periféricas de Latinoamérica. Con este objetivo en mente, el estudioso español de respetada trayectoria, actualmente *Research Fellow* en la Universidad de Potsdam, continúa una línea de investigación en la que lleva muchos años indagando. Ya en *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata* (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández) (Beatriz Viterbo, 2002), Prieto comienza su proyecto sobre “malas escrituras” centrándose en el Río de la Plata como uno de los focos de más intensa producción y circulación de lo que él llama “prácticas de ilegibilidad”. En este punto, es importante ponerse de acuerdo sobre las definiciones: por “ilegibilidad”, Prieto no entiende en primer lugar un modelo de densidad textual, tal como lo propone el modernismo europeo o angloamericano (“la ilegibilidad por acumulación y multiplicidad combinatoria” presente en el paradigma joyceano, 24), sino una “ilegibilidad por sustracción y rarefacción” (24), que caracteriza sobre todo obras vinculadas a las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo xx, así como textos que pertenecen a la oleada neo-vanguardista que se produjo en la década de los sesenta del mismo siglo. Aquí se trata de escrituras o películas que activan imaginarios culturales disidentes, cuyo gesto principal consiste en hacer productiva la negatividad que llevan dentro.

En *La escritura errante*, Prieto ahonda en la noción de agramaticalidad, al tiempo que la reformula en términos más amplios de *errancia*. Como explica en la introducción, donde presenta los delineamientos teóricos que van a guiar su estudio, considera la escritura errante “lo que denota un *yerro* o una falta”, en el sentido de “un error” (13) –es decir, lo que es “puesto a la deriva o implica el abandono de una determinada lógica de propiedad” porque rechaza la apropiación de la voz del otro. Tal ensanchamiento conceptual le permite al autor reunir en su corpus proyectos de artistas alejados entre sí a primera vista (como José María Arguedas y Néstor Perlongher), pero que, al no dejarse leer según los códigos de la tradición letrada, pertenecen, a pesar de sus divergencias a veces abismales, a una misma constelación alternativa, una constelación que tiene como rasgo distintivo el hecho de poner en escena un déficit de sentido. Dado que el gesto de “escribir mal” o de “devenir iletrado” atraviesa distintas tradiciones y disciplinas, la categoría central de la errancia le lleva al autor a estudiar con gran perspicacia la vertiente intermedial e intersemiótica en la que se inscribe esta producción artística. Las poéticas de la errancia hacen posible explorar las

múltiples zonas de pasaje entre la literatura y otras artes; en primer lugar, los modos en que el registro literario se relaciona con el registro visual. Por otra parte, Prieto subraya una y otra vez que las prácticas latinoamericanas de escritura errante tienden a adquirir una dimensión ética que implica un movimiento hacia un otro sociopolítico, hacia la cultura popular y hacia los márgenes sociales, motivo por el que esa tradición entra en diálogo con imaginarios de emancipación de los sujetos migrantes, marginales y subalternos. En realidad, lo que más le interesa al autor es la exploración de este entre-lugar de la conflictividad tanto estética como política, que en varios casos va acompañado de un escribir entre lenguas basado en una concepción de la traducción como inscripción de una otredad o "traducción errante".

En el primer capítulo, "Una gramática del desarraigo: visiones urbanas y técnicas de salvación en Roberto Arlt", Prieto identifica en la producción narrativa del autor argentino dos tipos de distorsión con respecto al realismo tradicional, tal como ha quedado sintetizado en la metáfora stendhaliana del "espejo a lo largo del camino": por un lado, una distorsión imaginaria y la deriva hacia lo fantástico, a la que tiende la expresión de la experiencia urbana, y por otro una distorsión lingüística que da cuenta de un estado de extranjerización de las lenguas en la metrópoli moderna y que lleva al borde de la ilegibilidad ciertos pasajes de las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Al mismo tiempo, llama la atención en estas obras la articulación de toda una maquinaria de la visión, que apunta a un cruce del discurso literario con otros medios y otros modos de articular lo visual (cine, teatro, fotografía). Aquí ya está en ciernes el proyecto de "salida de sí" de un medio determinado (en el caso de Arlt, el discurso literario) que volveremos a encontrar en los otros autores seleccionados, y, particularmente pero en un gesto contrario de "exteriorización" de lo literario en el cine, en el *cinema novo* del director brasileño Glauber Rocha, analizado en el capítulo iv del libro.

Pese a la ruptura con el régimen de transparencia realista que se plasma en una experimentación discursiva con lo bajo, emergen en los textos arltianos asimismo ecos místicos. Según Prieto, estos ecos ponen en juego "un realismo mesiánico", que opera como un vector de ascensión que coexiste con lo que llama un vector de abandono. Esta encrucijada de lo real y de lo fantástico produce una constante fricción que expresa la sensación de desarraigo, de falta de fundamento, de erosión de la capacidad de dar sentido que se vivió en aquella época de aguda modernización. En el universo de Arlt, la pregunta por lo real —"¿cómo es posible que este mundo sea así?"— alterna con otra igualmente insistente, de índole mesiánica: "¿y si fuera posible?, es decir, ¿y si otro mundo fuera posible?" (81). De este modo, se lleva el discurso literario hacia un límite de fricción que, en última instancia, implica el abandono de las operaciones estéticas para inscribirse en un horizonte de intervención política: un salto a la acción radical. Arlt oscila entre dos "técnicas de salvación" frente al desarraigo: la apuesta por el poder de redención de la ficción y la superación estética versus el abandono de la literatura por la acción histórica de la política.

Lo que está muy bien, y es una constante que aparece también en los otros capítulos, es que Prieto relaciona su interpretación de la obra de Arlt con elementos textuales muy específicos, más en concreto con dos invenciones (es sabido que el autor también era inventor): por un lado, la invención de la media irrompible, de la que se puede derivar una poética textual (“una media a través de la cual *se podría leer*” [54]); por otro lado, la potencialidad destructiva de la fábrica de fosgeno, que apela a la inmediatez de la acción política. Entre estos dos extremos irreconciliables se desarrolla esta obra rebelde.

El segundo autor al que Prieto revisita es el peruano César Vallejo. En el capítulo “Ascender a la pobreza: temporalidad y utopía en la poesía de César Vallejo”, argumenta que, leída desde el prisma de lo errante y la agramaticalidad, la singularidad de un poemario como *Trilce* radica menos en la expresión de un “espíritu indígena”, tal como sostuvo Mariátegui, que en su tendencia al despojamiento retórico y a la tachadura como modos de plasmar las disonancias de lo real que atraviesan el mundo andino: un real caracterizado por la desigualdad, la explotación y la miseria que el orden letrado, importado por los colonizadores, solo contribuyó a perpetuar. Según Prieto, esa manifestación de lo bajo tendría en Vallejo dos vertientes dignas de explorar: la inscripción existencial de la temporalidad y el cuerpo que se anuda en torno a la noción de caída, y la emergencia de una “voz de la pobreza” (94), que refleja un principio de fractura lingüística y de perspectivismo discursivo por el que resuena la dimensión de la falla social. Los dos movimientos confluyen en “una trayectoria de transfiguración de la caída en el canto y un movimiento de apertura de la poesía al otro” (94). Contrariamente a otras interpretaciones, la de Prieto no obliga, pues, a considerar el realismo de la poesía de Vallejo como algo circunscrito a su etapa tardía. Si los poemas póstumos se orientan hacia un discurso de la acción revolucionaria, no hacen sino intensificar una vertiente anti-letrada que ya recorría *Trilce*.

Por su parte, la tercera sección del libro, “De las lenguas peregrinas: la escritura de la falta en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, se enlaza con la poesía de Vallejo al centrarse en el último experimento narrativo muy peculiar de otro escritor peruano, a saber: José María Arguedas. Este texto cobró una pregnancia especial porque su redacción se vio interrumpida por el suicidio del autor. Es un lugar común de la crítica existente leer esta novela a partir del fracaso del proyecto literario y antropológico de Arguedas. Prieto prefiere, en cambio, invertir la lógica; a su modo de ver, el suicidio de Arguedas estaría íntimamente ligado a lo logrado de la escritura, si bien cabe tomar “logrado” en un sentido paradójico: como un modo de hacer productivo un cierto “fracaso” de lo literario (175).

Para Prieto, los *Zorros* se originan ante todo en una “crisis de traducción”. De acuerdo con esta hipótesis, Arguedas habría abandonado al final de su vida una de las dos líneas de traducción visibles en su narrativa anterior: la línea “armónica” (134), a través de la cual aspiraba a transmitir la plenitud y la musicalidad del quechua como expresión de una relación de armonía entre lengua, cultura y naturaleza. Solo quedaría en pie el segundo *modus operandi* de la traducción, el heteroglósico, con el que antes había coexistido –siempre en un juego de tensiones– el primero. Esa otra línea heteroglósica confronta al lector con la

otredad lingüística y la heterogeneidad sociocultural de la comunidad quechua-hablante. Pero el contexto de la modernización, que obligaba a tantos andinos a migrar a las ciudades de la costa, puso en marcha un proceso de homogeneización de las diferencias que dio al traste con ese proyecto de mediación cultural, volviendo superflua y anacrónica la figura del "transculturador" que siempre había deseado ser Arguedas. Los *Zorros* escenificarían, por tanto, otro proyecto de escritura, un proyecto radicalmente descolonizador, en el que Arguedas explora la productividad estética y política de un "devenir iletrado" y de una traducción fallida o "errante". Con este fin, el nuevo discurso de Arguedas reconfigura la dualidad de lo alto (la sierra) y lo bajo (la costa), en la medida en que ahora se desmitifica la creencia mágica andina. Esta queda en parte desplazada por la introducción de un principio de elevación en las "hablas bajas" de la migración, que hace posible el surgimiento de un imaginario revolucionario a contracorriente del discurso marxista. Prieto concluye que lo que se hace patente ante todo en los *Zorros* es la dimensión del sacrificio de un estilo, la autodegradación que Arguedas se impuso a sí mismo en su abandono deliberado de lo literario.

En el cuarto capítulo, "Disparar al sol: intervalo y trance de la visión en Glauber Rocha", Prieto postula que el cine moderno ha actuado como punto de eclosión y superación de la tradición literaria. Más que examinar cómo la literatura se apropió de los códigos de lo visual, le interesa ver cómo la escritura es llevada al cine y deviene visual. Para poner a prueba su tesis, analiza la obra del brasileño Glauber Rocha, un cineasta que accedió a la creación fílmica desde una práctica de escritura crítica afiliada al movimiento literario del concretismo. Partiendo de este ejemplo, Prieto se propone explorar "la dimensión de intermedialidad y las relaciones iconotextuales que determinan crecientemente las prácticas culturales en el capitalismo tardío" (185).

A través de su propuesta de una "estética del hambre", plasmada en películas suyas de los sesenta tales como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o *Terra em Transe*, Rocha combina un despojamiento técnico –para él conocer mejor lo real significa abandonar el rodaje en estudio y sacar el cine a la calle– con un gesto de reivindicación de la experimentación como dimensión integral de una práctica revolucionaria. Elabora su versión particular de la "mala" escritura y de la "mala" traducción para descolonizar la mirada instrumental hacia el otro y reinstaurar una relación de reciprocidad, reescribiendo en clave visionaria la tradición de representaciones literarias del interior brasileño de tal manera que se puede conectar con autores como Euclides da Cunha o Guimarães Rosa. Hace visible la escritura y procede a una sobreexposición de la palabra considerada impropia en las concepciones dominantes del cine narrativo. Por la lógica de lo que se tensa en el intervalo entre la palabra y la visión, donde lo que se ve tiende a contradecir la visión que propone el discurso, su filmografía produce un entre-mundo, una apertura a lo que normalmente quedaría semiótica y políticamente fuera de campo.

En el quinto y último capítulo, "Cercanía del escarpe, o de la bajura en Perlongher", se analiza otro ejemplo de desterritorialización de lo literario: la poesía de los 80 del argentino Néstor Perlongher, escrita en la época del terror estatal

ejercido por la Junta militar, y que intenta pensar las interrelaciones entre sexualidad y poder que se entretajan en ese terror. Perlongher des–escribe los hábitos discursivos, socio–sexuales y literarios y, al rechazar cualquier política identitaria de la homosexualidad, explora la abyección fronteriza, el “devenir otro” que abre el intervalo transexual vinculable a un imaginario *queer*. El *neobarroso* de Perlongher puede entenderse mejor si se lee como un neobarroco degradado, adelgazado, o sea, “mal escrito”, en el que el español se bastardea y confunde con otras lenguas para así permitir explorar las extranjerías que se abren en su seno. Más que una caída, Prieto percibe en la poesía de Perlongher un declive abrupto, que pone en crisis el principio barroco de la proliferación. Sentimos en ella la “cercanía del escarpe”, ese es, “el principio por el que se tocan una dicción alta, cultista y barroca y un habla baja, rastrera, barrial” (265). La otra operación nuclear que Prieto detecta en la obra de Perlongher es el “rayado”: el *neobarroso* se escribe “rayando”, es decir, “arañando, tachando, derrapando, enloqueciendo, en el sentido de un devenir ‘loca’, un devenir *camp*” (286). En última instancia, cabe calificar la poética *neobarrosa* como un proyecto de reimaginación radical de las prácticas culturales y políticas dominantes en la América Latina de finales del siglo xx.

En las conclusiones de su trabajo, “El *post* del escribir mal”, que Prieto prefiere ver como un nuevo comienzo, recapitula sobre los resultados que ha arrojado la investigación y se demuestra de manera convincente la productividad de su hipótesis central. En la encrucijada de ilegibilidad, transemiotividad y productividad política se abre su línea más interesante. El rastreo de estos conceptos nos hace ver bajo una nueva luz una serie de fenómenos artísticos definitorios de la literatura y el cine latinoamericanos del siglo xx. Desemboca en un proyecto de historia cultural y literaria de América Latina entre la década de los años veinte y los ochenta en América Latina.

Tanto el movimiento de lo literario hacia un otro sociopolítico como su movimiento hacia el otro semiótico (particularmente hacia el ámbito de la visualidad de masas) tienen en común el despliegue de estrategias de “salida de sí” de las prácticas disciplinarias y de los discursos de la razón instrumental y colonial. El análisis de Prieto ha hecho surgir las nociones adyacentes de la “traducción errante” y del “realismo mesiánico”. Además, el autor explica cómo su estudio sobre las poéticas del siglo xx, emparentadas con los movimientos vanguardistas y neo–vanguardistas, se suma a investigaciones y propuestas críticas recientes sobre intermedialidad y cultura visual, así como a discusiones teóricas sobre modernidad, postmodernidad y globalización en el capitalismo tardío. En efecto, es llamativo el renovado interés que suscita últimamente la presencia de las vanguardias del siglo xx en la producción literaria y crítica actual –como se desprende de publicaciones recientes de Florencia Garramuño (*Mundos en común*) y Julio Premat (*Érase esta vez*) entre otras. Prieto mira por último también al futuro y se pregunta por el modo en que su estudio podrá contribuir a una nueva investigación sobre modalidades contemporáneas del escribir mal, que ve emerger por todas partes.

Esta reseña no puede hacer justicia a la categoría enorme de este libro. Así, no se ha podido hacer mención de las interconexiones que se establecen entre los capítulos ni de la creatividad con que el autor –también poeta– las formula. Prieto es, sin duda, una de las voces más lúcidas de los estudios latinoamericanos actuales. En su metodología, consigue vincular con maestría una erudición y un conocimiento de los ámbitos tratados con un rigor de conceptualización y meticolosas operaciones de *close reading*. Pero quizá sí que haya una observación crítica. Presentada primero como tesis de capacitación para acceder a una cátedra de la universidad, la conversión en libro de *La escritura errante* exhibe a veces de manera demasiado visible las huellas del formato académico, lo que se refleja sobre todo en un exceso de notas a pie de página. Aunque, pensándolo mejor, este aspecto podría interpretarse como un procedimiento de obstaculización de un tipo de lectura lineal, a tono con la apertura a lo heterogéneo propuesta como idea central del libro.

ILSE LOGIE  
Universiteit Gent  
Ilse.Logie@UGent.be

Araceli Iravedra (ed.): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968–2000)*. Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles – Colección Visor de Poesía, 2016, 1085 pp.

Las antologías se han ido convirtiendo en una de las más poderosas herramientas de construcción del discurso histórico-literario, muy en especial para el campo de la poesía. Esta no es solo una convicción bien arraigada en la conciencia de los lectores –que buscan en ellas, con independencia de los soportes y los formatos que adopten, descubrimiento o confirmación de tendencias, nombres y obras–, sino también una de las principales deducciones de la ya compacta red de trabajos que se han realizado sobre este singular producto canonizador para dirimir su naturaleza, su tipología y sus funciones. De ellos ha estado muy al tanto, para elaborar *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968–2000)*, Araceli Iravedra.

Su propuesta está fundamentada en sólidos criterios históricos, pero no le falta lo que Alfonso Reyes denominaba “temperatura de creación”, pues se trata no solo de la antología sobre poesía española reciente con un mayor número de poemas debidamente contextualizados y comentados –es decir, reubicados en el nuevo *continuum* que en ella se dispone (más de 500 textos de 34 autores)<sup>1</sup>–, sino de la selección con mayor nivel de exigencia y de rigor intelectual aplicados a su ámbito de conocimiento y la que acredita el mayor grado de autoconciencia y exactitud en la exposición y la aplicación de sus objetivos, criterios y métodos.

Lo que se persigue es “la revisión desde la serenidad académica del relato historiográfico” (63) de la poesía española entre 1968 y 2000, periodo en el que asistimos al surgimiento y a la madurez y plenitud de dos generaciones sucesivas, las que de forma mayoritaria se conocen hoy como del 68 y de los 80 (para establecer la idoneidad de la primera denominación, la autora despliega convincentes argumentos, tanto literarios como sociohistóricos [18–19]). No ha de sorprender, ni mucho menos constituir motivo de objeción, que se incluyan poemas anteriores y, sobre todo, posteriores a tal arco cronológico. Y es que nos hallamos, en la mayoría de los casos, ante “itinerarios abiertos” que siguen

---

<sup>1</sup> Antonio Martínez Sarrión, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, Miguel d’Ors, Jenaro Talens, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Alberto de Cuenca, Olvido García Valdés, Ana Rossetti, Jon Juaristi, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Andrés Sánchez Robayna, Andrés Trapiello, Fernando Beltrán, Juan Carlos Mestre, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Benjamín Prado, Aurora Luque, Jorge Riechmann, Manuel Vilas, Roger Wolfe, Vicente Gallego, Juan Antonio González Iglesias, Ada Salas, Luis Muñoz, José Luis Piquero y Lorenzo Oliván.

“solicitando nuevos juicios y forzando alteraciones”, lo que resulta plenamente compatible con el hecho de que el propósito del trabajo no sea “arriesgar apuestas sino confirmar valores” (168).

En las páginas de su extensa introducción general, se examinan las principales antologías que han ido dando cuenta de la poesía de estas décadas. Buena parte de ellas son “documentos historiográficos de primer orden”, no solo “en tanto instrumentos interpretativos de una realidad en formación”, sino también por cuanto “condicionan e intervienen en la reconfiguración del campo literario” (170), tarea a la que no cabe duda que está llamada, de modo concluyente, *Hacia la democracia*. La inmediatez a los hechos de algunas de ellas, la parcialidad desde la que se ordenan, la distorsión a que someten no siempre involuntariamente el tramo que acotan no se libran del escarpelo de la antóloga, que lo aplica sin titubeos para desvelar carencias, operaciones promocionales vagamente encubiertas, inconsecuencias y extravagancias varias.

La atención a las antologías se compagina con el análisis de las redes estéticas generacionales y las trayectorias y los textos individuales. Las sucesivas “poéticas” –así, en plural, pues, aunque sea posible aislar “un diferenciado paradigma que asume su condición de dominante estética” en cada momento, es más exacto hablar, para todos los que aquí se revisan, de los “componentes de un eclecticismo” (31)– se desgranar mediante un esmerado relato de los principales hitos y episodios de manifestación generacional. El examen particular de los poetas se concentra en las presentaciones y en las notas críticas que se dedican a cada uno; aquí, Araceli Iravedra, en un despliegue muy equilibrado de contención y minuciosidad, pone a nuestro alcance información siempre útil para enriquecer el mero contacto con el texto con aclaraciones y detalles de orden léxico, cultural, literario y sociopolítico, así como sugerencias de lectura, muchas veces inducidas de comentarios y testimonios de los autores (como “fuentes de información significativa”, no como “argumentos irrefutables de autoridad” [833]).

Esta que su autora define, en línea con Pedro Salinas, como muestra “histórica” o “notarial” se ha guiado por dos criterios principales: “representatividad” y “calidad”, sin ocultar una sensibilidad y un gusto personales que se reivindican con la voz prestada y autorizada de Gerardo Diego (168) –un gesto en el que tal vez no sea muy aventurado intuir el trazado de una genealogía–. Es verdad, sin embargo, que las directrices editoriales han impedido su total aplicación a la hora de proceder a la elección de los poemas, que, salvo en unos pocos casos, ha sido responsabilidad de los autores. Debido a la omisión de textos, de libros y hasta de épocas enteras de su trayectoria, el retrato que los poetas trazan de sí mismos no siempre resulta del todo ilustrativo. Tales lagunas provocan en el conocedor del panorama poético de esos años la misma “incomodidad” o “frustración” que la antóloga admite haber experimentado (169), y condenan al lector inexperto a obtener una imagen sensiblemente retocada y, por lo tanto, parcial de algunos autores, como ocurre sobre todo con los sesentayochistas, los más dados a privilegiar su obra última en una operación de maquillaje legítima, pero no muy congruente con la naturaleza y los fines de la muestra. No obstante, para

paliar esta disfunción y reforzar el carácter "histórico" de su trabajo, la profesora Iravedra ha sabido proporcionar, en las presentaciones que preceden a los poemas de cada autor, una visión cabal y detallada de sus travesías creativas.

El álbum de estos más de treinta años de poesía se abre con la "fotografía rutilante de lo nuevo" (20) que proyecta *Nueve novísimos* con su exitosa estrategia publicitaria: un producto estético de consumo que promociona un estridente "autor modelo" y que no podía dejar de funcionar en aquellos años en los que se estaba ultimando la desafección realista. Pero hoy ya podemos observar con nitidez las grietas de un edificio que se sustentaba sobre precarios cimientos, por mucho que sus habitantes, en el momento de acceder a esta vivienda compartida, tratasen de visibilizar un acuerdo que sus mismas palabras desmentían a poco que se descuidasen (por ejemplo en su formación, más literaria y más "nacional" de lo que quisieron dar a entender, como oportunamente prueba la profesora asturiana). Es muy acertada la distinción entre "ruptura" y "novedad" a propósito del verdadero alcance de las "innovaciones" novísimas (22), y quizá matizable la apreciación de que "no es justo atribuir el dogmatismo que se le imputó" (26) a Castellet, pese a que procediese, en efecto, con alguna que otra reticencia expresiva y que, tiempo después, reconociese algunas debilidades de su propuesta de 1970, como la incorporación de Vázquez Montalbán y el resto de los *seniors*. Aunque el proceso evolutivo de los poetas del 68 es ya bien conocido y ha suscitado lo que casi podría catalogarse como un discurso tipo, el de Araceli Iravedra –de la mano de otros compañeros de viaje crítico, pero con pulso propio y firme– es el más documentado y juicioso de que disponemos hasta la fecha.

Si los acontecimientos que se anudan en torno a 1968 (Mayo francés, Vietnam, primavera de Praga, etc.) provocan una "desorientación ideológica" que está en la base del "escepticismo gnoseológico" de los sesentayochistas (19), la instauración de la democracia y la consecuente "normalización de la vida política" explican la llegada de un nuevo momento de "normalización artística" que implica "una revisión *tranquila* de la tradición", el destierro de la necesidad de que el poeta se vea como "conciencia moral" de la sociedad y un retorno significativo a la literatura del yo –que conduce más tarde a "la hipertrofia del yo biográfico" (83)– en los poetas de la Generación de los 80.

La consolidación del modelo realista como dominante estética tiene lugar desde principios de los noventa (79). A la hora de describirlo, y como ocurre con los poetas del 68, se prefiere hablar de una escritura que discurre por "cauces plurales y muy diversas premisas ideológicas" (97). Sin embargo, igual que en el caso anterior, "no es imposible identificar un sistema de referencias, un conjunto de principios teóricos y de procedimientos discursivos que se reconocen como invariantes, cuando menos, de sus expresiones más paradigmáticas" (81), que Iravedra expone con argumentos y ejemplos elocuentes. Se pasa revista a continuación a las opciones más o menos distantes de la poesía de la experiencia (neosurrealismo, nueva épica, metafísica y silencio), esas "otras vías" que a veces se quisieron reducir a una sola, contrapuesta a la también hipotéticamente uniforme vía realista. Pero tal reducción supondría, en efecto, "diseñar

desde el discurso crítico un supuesto hiato insalvable entre derroteros estéticos cuyas fronteras han sido mucho más tenues de como se las perfiló" (115), y eso, a estas alturas, sería ya inaceptable. Se registran más adelante los movimientos de autocritica ante los síntomas de fosilización de las poéticas más declaradamente experienciales, las reservas de los jóvenes a verse integrados en ellas y las transformaciones que se produjeron: "un ensanchamiento de la noción de realismo" –hacia lo que Luis Antonio de Villena llamó "un realismo meditativo", que no excluye "los chisporroteos irracionales" (122)– y "la construcción de una conciencia crítica" (127). Aquí estarían radicadas las diversas formulaciones que adquiere el "compromiso posmoderno" (entre ellas, el "realismo destemplado" [134] de Roger Wolfe, David González o Manuel Vilas, la "poesía entrometida" de Fernando Beltrán, el "realismo de indagación" de Jorge Riechmann o la "poesía de la conciencia"), a las que Iravedra había consagrado previamente decisivos trabajos que condensa y complementa ahora en estas páginas.

Un comprensible afán de exhaustividad, rasgo distintivo del talante y del talento de la investigadora, la lleva a ocuparse finalmente del relevo generacional que se produce en el cambio de siglo. En efecto, aunque no sea materia propiamente dicha del marco temporal establecido, se decide a abordarlo porque muchas de las rutas que recorren los nuevos poetas "constituyen una consolidación y profundización en los caminos estéticos abiertos por los autores más tardíos o menores en edad de la generación precedente" (150), con los que comparten de hecho proyectos editoriales. Son notas definidoras de esta nueva promoción su conciencia generacional, pero de generación "policéntrica" (148), su "condición esencialmente permeable e integradora" (158) y la revitalización de "la tradición de la vanguardia", que pone en evidencia igualmente sus vínculos con la estética novísima de primera hora (160) y, con ello, las dimensiones de su declarado eclecticismo.

Si sobre la poesía más joven aún parece pronto para llegar a lecturas debidamente calibradas, en cambio para la de las generaciones anteriores, en particular para la de los sesentayochistas, el tiempo transcurrido y la revisión a que ha sido sometida por una crítica cada vez más consecuyente y desprejuiciada, nos permiten ya disponer de paradigmas explicativos sólidos para describir, historiar y valorar su trayectoria. Sin embargo, no se había acometido hasta ahora un proyecto de la envergadura del que nos ocupa para este tramo de nuestra poesía. Que Araceli Iravedra es una "superlectora de primerísimo rango", también en el sentido valorativo de la expresión que acuñara Claudio Guillén, ya había quedado demostrado en aportes anteriores como *Poesía de la experiencia* (2007) o *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980–2005)* (2010). Aquí, como allí, la antóloga selecciona a los autores y los textos más representativos y rastrea y explica los principales acontecimientos que articulan el espacio que acota e inspecciona, pero abre también su discurso, que no se conforma con ser una simple crónica, a la cooperación especulativa del lector y, en consecuencia, al debate, consignando sus fundados y muy entonados puntos de vista.

Al final, en las más de mil páginas de *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968–2000)* se nos brinda un portentoso tejido antológico que supera los límites al uso para convertirse también en una monografía: la que, por el momento, sistematiza de forma más cumplida el discurrir de la poesía española de las últimas décadas y la que con más sensatas claves interpretativas nos permite pensar sus formas y sus sentidos.

LEOPOLDO SÁNCHEZ TORRE  
Universidad de Oviedo  
leotorre@uniovi.es



Edurne Portela: *El eco de los disparos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, 224 pp.

En el campo de los estudios sobre la memoria, aquellos que tienen que ver con el denominado “conflicto vasco” están cobrando cada vez más importancia en los últimos años dentro del ámbito hispano. Tras el cese definitivo de la actividad armada por parte de ETA en 2011, las cuestiones relacionadas con el relato, la memoria, las víctimas, la reparación, etcétera, han suscitado importantes debates tanto a nivel político y social como a nivel académico, tal y como se comprueba con *El eco de los disparos*. Con todo, se debe subrayar que no estamos ante un libro estrictamente académico–científico, porque a la autora ello le ha resultado “no solo imposible, sino también indeseable”. Efectivamente, el libro es recorrido por una pulsión ética palpable, y la propia Portela se introduce constantemente en el relato tanto para interpelarse a sí misma como para implicar al lector. Así, son notables los textos inspirados en las experiencias de la propia autora, que tienden hacia una escritura literaria y que dejan entrever una potencial escritora de ficción. En ellos se recogen vivencias que van desde las visitas a familiares exiliados en el País Vasco francés a un sobrecogedor encuentro con la viuda de una víctima de ETA.

El sostén teórico del libro se fundamenta en una línea que parte de la *Ética* de Baruch Spinoza y sus reflexiones en torno a la imaginación y los afectos. Resulta especialmente interesante el rescate de un autor clásico en un contexto académico como el actual, en el que las ultimísimas modas teóricas parecen anular toda reflexión pretérita. Esta vía ofrece a Portela la oportunidad de plantear argumentos sugestivos que abren la posibilidad de observar el tema de la violencia desde nuevas perspectivas. Sin embargo, se echa en falta un desarrollo teórico algo más profundo de esos conceptos así como una conexión más amplia con las lecturas y críticas que realiza de algunas producciones artísticas –novelas y películas, fundamentalmente–, que en ocasiones no parecen demasiado engarzadas –al menos explícitamente– con la problemática de la imaginación y los afectos. Y es que Portela trata de explicar cómo algunas novelas y películas de los últimos años posibilitan el desarrollo de una imaginación ética que saque al lector de posiciones confortables y pueda percibir el dolor y las injusticias ajenas. Como decía Kafka en una cita convenientemente rescatada por la autora, “Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro”. Ciertamente, el lector podrá sentir en sus carnes la quemazón del pico de hielo, de tal modo que el libro logra aquello que reclama a obras ajenas. Así, *El eco de los disparos* se convierte en un alegato por la dimensión ética del arte, punto en el que se concentran sus mayores virtudes. El arte aparece como

algo primordial para la conformación de una “estructura de sentimiento” no discriminatoria, y es por eso que solo un arte estéticamente avanzado es oportuno también desde el punto de vista ético. Portela argumenta sugerentemente que, por ejemplo, la representación de víctimas y perpetradores “dentro de un binomio claro” y rígido, no hace posible imaginar al otro, y bloquea la posibilidad de una ética que lo incluya. Este enlace entre ética y estética recuerda a una larga tradición filosófica, y en especial a los esfuerzos de algunos sobresalientes pensadores del siglo xx que lo teorizaron en un contexto de guerra total –estoy pensando, por ejemplo, en la Escuela de Frankfurt–.

También son evocadoras y audaces la mayoría de las lecturas que realiza de las obras de ficción, literarias y cinematográficas, que las conforman fundamentalmente creaciones de los últimos años. Pese a que la propia escritora previene al lector advirtiéndole que la selección de las obras no tiene vocación de ser exhaustiva, son llamativas las ausencias de algunas obras literarias fundamentales sobre la cuestión, como son las novelas de Bernardo Atxaga y Ramon Saizarbitoria, u otras más desconocidas para el lector no vasco como Itxaro Borda, Koldo Izagirre y Joseba Sarrionandia. Las obras analizadas son todas producidas en castellano o traducidas del euskera, lo cual limita a la autora a la hora de realizar un análisis más extenso, ya que gran parte de la producción sobre el tema (probablemente la mayor) se ha publicado solo en euskera. Curiosamente, únicamente se contempla un autor no traducido al castellano, Xabier Montoia, y el análisis que se realiza de su *Azken afaria* es manifiestamente pobre en comparación al resto. Dicho sea de paso, los repetidos errores ortográficos en los títulos y expresiones en euskera (y algunas citas de canciones) desluce también innecesariamente el por lo general notable trabajo de Portela.

Entre los análisis de las obras que realiza Portela, resaltan los del capítulo “Silencios”, que indaga la dimensión ética del silencio y el combate por el lenguaje. Sobresalen en esta parte los formidables cuentos de Jokin Muñoz y el film *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales como ejemplos de obras que muestran la violencia de algunos silencios, cuestión que llevó a muchos espectadores a repudiar precisamente la película de Rosales. La crítica que se realiza de algunas obras de comedia ligera (especialmente *Ocho apellidos vascos*) es también notablemente atinada, y deja a desarrollar otra vía interesante de análisis, a saber, la posibilidad (o no) del humor como elemento configurador de una nueva imaginación. Es destacable también el capítulo en el que analiza la representación (“Las representaciones del dolor, la violencia y sus víctimas”), en especial las páginas que dedica a la obra del fotógrafo Clemente Bernad. Su obra ha provocado la reacción de algunas de las asociaciones de víctimas de ETA y algunos sectores políticos de derechas, pero Portela subraya la capacidad que tiene la obra de Bernad para ampliar la categoría de lo representable, cuestión que, una vez más, permite la elaboración de nuevas imaginaciones y estructuras afectivas.

Los análisis de obras no son tan sugestivos cuando, justamente, no se produce un engarce apropiado entre estética y ética. Se pueden identificar diferentes casos a lo largo del libro. Es el caso de *Asier eta biok* de Amaia Merino y Aitor Merino, film que carece de complejidad más allá de una supuesta humani-

zación de un militante de ETA y adolece de candidez, lo mismo que *Echevarriatik Etxeberriara* de Ander Iriarte, que hace lo propio con “el mundo de la izquierda abertzale”. Sorprende también la alabanza de *Trapos sucios* de Anjel Lertxundi, una novela que destaca por la construcción de personajes arquetípicos de muy limitada complejidad y fondo.

No obstante, más allá de estas lecturas, no hay que olvidar que por medio de dichos análisis, el libro trata de estudiar y criticar la violencia de las últimas décadas en el País Vasco de la forma más profunda y sensible posible. No en vano, el libro pretende ser un alegato ético contra la indiferencia ante la violencia, una rebelión ante el silencio y la permeabilidad, tal y como se ejemplifica en el texto de tinte autobiográfico correspondiente al día del asesinato de Miguel Ángel Blanco. Pero es justamente ahí también donde se pueden observar con más claridad las limitaciones del libro, y donde se hacen palpables las indiferencias y silencios particulares de la autora.

Y es que su argumentación en torno a las víctimas y los perpetradores se sustenta bajo un supuesto claro; a saber, que no se pueden equiparar las “víctimas asesinadas por el terrorismo de ETA” y “aquellas catalogadas como víctimas del Estado” (119). Sin embargo, pese a que ese principio se repite explícita o implícitamente a lo largo de todo el texto, no se da ningún argumento para sustentarlo y, por tanto, parece más un principio moral que un razonamiento ético. De esa diferenciación entre víctimas se deriva la economía afectiva del libro, que se materializa ya en el lenguaje a menudo eufemístico empleado para describir la violencia del Estado, la cual se califica de “excesos”. La única suerte de justificación para esa jerarquización entre víctimas la encontramos en la permeabilidad social que ha tenido la violencia de ETA, frente al rechazo social inmediato que ha tenido, según la autora, la violencia del Estado (29). La debilidad del argumento se hace palpable cuando, hablando del documental *Echevarriatik Etxeberriara*, la propia autora se contradice asumiendo unas palabras de Joseba Zulaika: “esos excesos [del Estado español] son injustificables, por mucho que ETA haya contribuido a crear las condiciones en las que estos han sido aceptados por gran parte de la sociedad y las instituciones democráticas” (55, la cursiva es mía). Efectivamente, la indiferencia social –ni que decir institucional– frente a la violencia del Estado ha sido y sigue siendo de largo alcance, en especial en relación a la tortura, práctica que por definición se sustenta gracias a la negación y el silencio. Portela acierta en desgranar la permeabilidad de la violencia de ETA a través de diferentes artefactos artísticos, pero su punto de partida moral limita su análisis y lo empuja hacia conclusiones muy cuestionables desde el punto de vista ético. En ese punto, llama la atención que cite a Judith Butler y su *Vida precaria*, libro que, entre otras cosas, cuestiona justamente la jerarquización de las víctimas.

La indiferencia del libro frente a la violencia del Estado baña además algunos de los análisis literarios. En el caso de *Twist* de Harkaitz Cano, por ejemplo, Portela reprocha a la novela una jerarquización de las víctimas por medio del protagonista principal, Diego Lazkano, al que le atormenta más el paradero de sus amigos Soto y Zeberio (trasuntos de Lasa y Zabala) que el ingeniero que ETA

secuestró y asesinó (trasunto de José María Ryan). El propio Lazkano colaboró en el secuestro y la autora ve injustificable que al protagonista le martirice el destino de Soto y Zeberio y se muestre impertérrito frente al asesinato del ingeniero. La argumentación de Portela deja entrever una economía afectiva que le vuelve poco sensible a un hecho fundamental en la biografía del personaje: Lazkano fue torturado por la policía, y su delación sirvió para que sus amigos fueran secuestrados y asesinados. Es un hecho que se cita en el análisis pero al que la autora da escasa relevancia, lo cual muestra esa falta de empatía respecto a las víctimas de la tortura policial. Portela renuncia a explorar el encaje afectivo de las víctimas del Estado, análisis que le llevaría a aprehender desde el punto de vista de la verosimilitud narrativa los desiguales tormentos de Lazkano.

Con todo, se debe señalar que muchas de las limitaciones del libro son también limitaciones de la sociedad vasca, que vive aún en diversas economías de los afectos, todas ellas notablemente rígidas. La sociedad vasca, de momento, parece poco capaz de desarrollar estructuras de sentimiento que permitan empatizar con el otro. Dicho de otra forma, están aún por imaginarse nuevas imaginaciones. Por eso, el libro es un paso en ese camino, no solo por muchas de las ideas desarrolladas, sino, sobre todo, por la disposición ética que presenta. Consciente de la complejidad del problema, lejos de escribir el libro con afán resolutivo, Portela adivina las limitaciones de su empresa y las manifiesta en más de una ocasión. El capítulo final a modo de epílogo no hace sino confirmar ese talante, y evidencia que, probablemente, el punto más fuerte del libro se sitúa en el ejemplo que da la autora. Algunos de sus principios y rigideces tambalean cuando se sumerge en la búsqueda de una nueva forma de imaginar al otro. Por eso, *El eco de los disparos* es sobre todo una llamada al autoanálisis, y a indagar críticamente en nuestras economías afectivas particulares.

BEÑAT SARASOLA  
Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea  
benat.sarasola@ehu.eus

Marta Sanz: *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la transición española*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016, 232 pp.

La preocupación de Marta Sanz por las cuestiones relacionadas con la sexualidad y el control de los cuerpos de las mujeres durante la transición española había quedado patente en el campo de la ficción, especialmente en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2014), de manera que la reciente publicación del ensayo que nos ocupa en esta reseña supone un espacio más de indagación en los discursos acerca de las experiencias sentimentales de las mujeres en el posfranquismo y la democracia española. Siguiendo la estela de Carmen Martín Gaité y sus *Usos amorosos de la postguerra española* (Anagrama, 1987), la autora plantea la posibilidad de discutir los lugares comunes y los prejuicios que rodean las experiencias del cuerpo y la sentimentalidad femenina en las últimas décadas del siglo xx e inicios del siglo xxi.

En su vocación de subvertir los géneros, postura desarrollada en su ensayo *No tan incendiario* (Periférica, 2014) como marca de identidad –“los géneros están ahí para ser subvertidos, más que utilizados, en la convicción de que el mundo no está bien hecho”–, la autora propone un estilo de escritura que denomina “ensayo literario”, de carácter híbrido, en el que la recogida de datos a través de un cuestionario y la reflexión e indagación en la memoria se intercalan con artículos periodísticos, con tablas de datos estadísticos o con imágenes. El punto de partida de la escritura es el yo de la autora en diálogo con otras subjetividades, las de las mujeres que responden al cuestionario. Se trata de mujeres nacidas entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de la de los setenta, que abren su intimidad a las preguntas de Sanz, reflexionan y plantean sus dudas en relación con los diferentes asuntos que se abordan.

Esta elección de un molde polifónico que reúne diferentes voces forma parte de un interés por construir el relato a partir de materiales recogidos mediante técnicas de la Sociología o de la Historia oral. En un interés honesto por poner de manifiesto los límites de la representación y por generar un discurso que considera el lugar de enunciación como punto que sitúa las coordenadas del sujeto emisor de los discursos, en el prólogo se señala que a la hora de seleccionar la muestra se han incluido únicamente las experiencias de mujeres “blancas, heterosexuales –en principio–, de clase media, con estudios, hijas de un catolicismo heredado que la Constitución trasmutó en un *ni chicha ni limoná* llamado ‘aconfesionalidad’”, con lo que conscientemente no se seleccionan sujetos que conforman posturas disidentes en relación con la identidad de género y la sexualidad, todo ello con la intención de hablar desde la heteronorma para cuestionar esa misma norma.

La importancia del ensayo se cifra en su intento de poner de manifiesto una serie de aspectos en los que se articula el contrapunto del discurso hegemónico de liberación sexual en la década de los ochenta y poner en cuestión el relato de la emancipación de las mujeres con el fin de la dictadura, haciendo hincapié en los modelos heredados y en el engaño de los nuevos modelos de mujer de la democracia. El eje que atraviesa las reflexiones y los relatos de todas las mujeres que responden al cuestionario, incluida la autora, es la reflexión sobre el cuerpo, tema transversal a la obra de ficción de Sanz. Así, se abordan las primeras tomas de contacto con la sexualidad, la educación sexual, los modelos normativos de cuerpos, la forma de abordar las relaciones de pareja, el sexo y la violencia que todas estas cuestiones llevan aparejadas en la sociedad patriarcal. Desde este punto de vista, el ensayo viene a descorrer el velo que a menudo cubre las cuestiones relacionadas con la sexualidad femenina y a normalizar tabúes, compartir experiencias, poner en común informaciones (compartidas o no) en aras de dejar constancia de unos conocimientos de la experiencia femenina que pueden ser comunes y que configuran la subjetividad de las participantes.

Este acto de sororidad se erige desde una intención colectiva de dialogar y de reflexionar en común sobre la forma de articular la identidad femenina. Con ello, se exploran los referentes, es decir, los modelos de masculinidad y feminidad recibidos a través del cine, la literatura y la publicidad que han cumplido un papel fundamental en la construcción de las identidades —“como consecuencia de toda esta vorágine refrida, nos gustaban los hombres malos, los donjuanes, los poetas, los niños problemáticos, los huérfanos, los desapegados, los que montaban en moto, los esnifadores de pegamento y todo bicho viviente al que pudiéramos redimir”—. En este sentido, Sanz incide en el peso que tienen las canciones en la configuración de la sentimentalidad y en la ideología contenida en los discursos musicales del momento: “luego hay otras canciones, otras películas y otras historias que meten el dedo en la llaga y nos hunden cada vez más en el pozo de un erotismo femenino esclavo y vergonzante” (127).

La reflexión sobre el cuerpo se orienta hacia las transformaciones de las relaciones humanas que el capitalismo en su modalidad neoliberal ha ido perfilando: “cuando habíamos creído desprendernos de los piojillos del amor romántico, de sus lacras destructivas que nos hacían infelices, llega un modelo que transforma la devaluación del amor romántico en un negocio” (39). Este modelo de negocio conlleva la mercantilización de los cuerpos y la disponibilidad erótica como un producto más sujeto a transacciones comerciales. A ello contribuye, para la autora, el uso de las nuevas tecnologías en las dinámicas relacionales, en tanto que se colocan los cuerpos en las aplicaciones de ligar como los productos en los estantes del supermercado, todo ello encubierto por un discurso que lo plantea como una liberación de prejuicios y compromisos en las relaciones de pareja.

Sin embargo, esta apariencia de emancipación choca de frente con toda una serie de violencias materiales que siguen sufriendo las mujeres en la sociedad actual: “seguimos en la era del maltrato a las mujeres, se nos quema vivas por dejar a un hombre, se nos abre el cráneo con una pala y se nos arroja a un

hoyo" (37). La faceta material de la desigualdad y de la violencia se explora a fondo en el libro, y el trabajo supone un espacio idóneo para plantear esta problemática en tanto que la incorporación masiva de las mujeres al trabajo asalariado en la democracia propició la proliferación de una serie de discursos que ligaban su posición como asalariadas con la autorrealización como sujetos: "teníamos que 'realizarnos' en el trabajo y no solo en el amor". Desigualdades salariales, dobles y triples jornadas laborales, auto-explotación, celos familiares, reproches de los hijos, etc., son algunas de las cuestiones que salen a relucir cuando se pregunta a las entrevistadas por el tema.

La mayor visibilidad de mujeres en ámbitos profesionales y el continuo desarrollo de discursos por parte de los medios de comunicación sobre la cuestión de la desigualdad de género se plantea por parte de Sanz como un arma de doble filo. Así, si por un lado resulta necesaria la representación y visibilidad de las mujeres en el ámbito público, por otro lado, estas representaciones no siempre generan discursos emancipadores, pues la apropiación por parte del capitalismo neoliberal de los relatos del feminismo supone una vía para plantear el conflicto de género aislado de las problemáticas sociales específicas de clase o etnia. En este sentido, se critica el pensamiento positivo y los discursos triunfalistas que abogan por la liberación femenina y que ponen como ejemplo de ello a mujeres situadas en una posición de clase privilegiada que no son representativas de la complejidad de las subjetividades y de las problemáticas de las mujeres.

En definitiva, el ensayo supone un acercamiento original a la educación sentimental de las mujeres en el periodo postdictatorial en España. El entramado de voces permite la confluencia de diferentes puntos de vista y propicia el diálogo y la indagación en temas diversos que habían sido abordados por Sanz en su obra de ficción, pero ahora aparece la voz de la autora que explícitamente desarrolla los planteamientos que se podían vislumbrar en su obra. La autocrítica y la autorreflexividad constituyen una constante en la construcción del ensayo, y tienen que ver con la capacidad de la autora de cuestionarse los discursos recibidos y con la posibilidad de construir relatos desde otros ángulos.

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA  
Universidad de Alcalá  
cсомolinomolina@gmail.com



Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà: *Continuará...: sagas literarias en el género negro y policíaco español*. Barcelona, AlRevés, 2017, 217 pp.

En los últimos años, la cantidad de bibliografía dedicada al género criminal ha aumentado considerablemente en España. Mientras que hace dos décadas apenas contábamos con escasas obras de referencia –que siguen manteniendo su vigencia en la actualidad– como *The Spanish Sleuth: the Detective in Spanish Fiction* (1987), de Patricia Hart; *La novela criminal española* (1991), de José R. Valles Calatrava; *La novela policíaca en España* (1993), de Salvador Vázquez de Parga; *La novela policíaca española: teoría e historia crítica* (1994), José Colmeiro; y *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (1997), de Joan Ramon Resina, en la actualidad se ha incrementado exponencialmente el número de libros, volúmenes colectivos y artículos que abordan el género.

Sin duda, parte de culpa la tienen Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, autores del libro que vamos a tratar, que desde 2005 dirigen el Congreso de Novela y Cine Negro que se celebra cada año en la Universidad de Salamanca y editores de los volúmenes en los que recogen parte de los trabajos presentados en dicho encuentro. Los estudios que han llevado a cabo estos dos investigadores ponen de manifiesto que estamos ante dos de los mayores expertos del género criminal en España y *Continuará...: sagas literarias en el género negro y policíaco español* da buena muestra de ello.

En este trabajo, al que los autores han dedicado diez años de investigación,<sup>1</sup> consiguen algo nada sencillo en el ámbito académico –y que tal vez sea el mayor mérito de la obra– como es explicar de forma amena la creación y consolidación en España de las sagas de temática criminal de tal modo que cualquier lector ajeno a los estudios literarios pueda entenderlo y disfrutarlo, sin que para ello hayan tenido que renunciar a la rigurosidad o a una base teórica correcta.

El volumen se abre con un acertado prólogo de Georges Tyras, profesor de la Universidad Stendhal de Grenoble y experto en narrativa criminal, que analiza el contenido del libro.

A continuación, Sánchez Zapatero y Martín Escribà comienzan su investigación con una introducción teórica sobre las sagas desde los orígenes, con ejemplos como Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, hasta el paradigma del

---

<sup>1</sup> Un trabajo previo de ambos autores sobre el mismo tema fue publicado en 2010: "Teoría e historia de las sagas policíacas en la literatura española contemporánea", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 28, pp. 289–305.

*hard-boiled*, ejemplificado con las obras de Dashiell Hammett y sobre todo de Raymond Chandler, que es el encargado de fijar los elementos del icono detectivresco. En estas obras, el personaje protagonista es el elemento central de la repetición y suelen estar contruidos a partir de ciertas características, costumbres y manías que los singularizan y que ayudan a comprenderlo. Además, también se reiteran en las sagas los escenarios, generalmente ciudades que cobran un papel relevante y que pueden incluso sustituir a las guías de viaje y funcionar como reclamo turístico. En estos espacios encontramos lugares comunes invariables –la casa del protagonista, su lugar de trabajo, el bar o el restaurante al que acude con frecuencia...– que se repiten a lo largo de las obras.

Tras esta introducción, los autores comienzan la disertación sobre las sagas en la novela negra y policiaca española, género que se adapta tarde a la situación social del país porque, razonan, la consolidación de la burguesía en España fue bastante tardía y eran los valores del nuevo ordenamiento social que esta traía aparejados los que sustentaban el género. Por ello, la novela policiaca no apareció hasta el siglo xx, gracias a los relatos de Emilia Pardo Bazán. La dictadura franquista cercenó cualquier intento de adaptación del género, por lo que fueron escasas las obras publicadas en este periodo y la mayoría de la producción fue a través del uso de pseudónimos y de la ambientación de la trama en países extranjeros. Las novelas de Francisco García Pavón protagonizadas por Plinio constituyeron la primera saga policiaca en España, si bien Sánchez Zapatero y Martín Escribà señalan que lo más relevante de estas obras es el costumbrismo, por lo que la producción de algunos autores catalanes de este periodo, como Rafael Tasis y Manuel de Pedrolo, está más cercana a los modelos canónicos de la novela negra y policiaca.

Es con el final de la dictadura cuando se produce la normalización del género y de las sagas en España, con el protagonismo de Manuel Vázquez Montalbán y su serie protagonizada por el detective Pepe Carvalho, en la que el escritor pretende hacer una crónica sobre los cambios políticos que se producían en el país. En esta saga es clave la relevancia de la ciudad, Barcelona, que no permanece inalterable en el tiempo, sino que se va transformando por los hechos históricos que se producen en ella, especialmente con la celebración de los Juegos Olímpicos en 1992. Además, hay otros elementos fundamentales en la elaboración de la serie, como los personajes que conforman el círculo vital del protagonista y la gastronomía como forma de reivindicar la cultura popular.

No solo Vázquez Montalbán optó por el empleo de una saga policiaca de corte urbano en esta época, sino que también otros autores, como Jaume Fuster, Fernando Martínez Laínez, Mariano Sánchez Soler o Julián Ibáñez, eligieron este formato. Desde un punto de vista paródico, PGarcía creó la serie protagonizada por el detective Gay Flower, y también con tono humorístico escribieron sus sagas Manuel Quinto, Eduardo Mendoza y Jorge Martínez Reverte. Mención aparte merecen tres autores que, junto con Vázquez Montalbán, contribuyeron de forma evidente en la normalización de las sagas, como Juan Madrid –con las series de Toni Romano y de Flores el Gitano–, Francisco González Ledesma –creador del inspector Méndez– y Andreu Martín –que utiliza con

frecuencia al inspector Javier Lallana—. Antes de finalizar este periodo, los autores del volumen se refieren muy brevemente a algunas sagas en catalán y citan el caso de Carlos G. Reigosa en gallego.

El último bloque histórico que Sánchez Zapatero y Martín Escribà analizan lo sitúan entre 1994 y 2016, un periodo en el que se produce una eclosión de autores y de sagas policíacas. Para ello, se refieren al interés de multitud de editoriales en el género, así como a la proliferación de premios y festivales, lo que ha conllevado también una variación en la taxonomía que impide que haya consenso en la utilización de la terminología. Además, los autores lamentan que este éxito del género entre los lectores y en la industria editorial no haya sido análogo en el ámbito académico, donde todavía es marginal su presencia en los planes de estudios.

A continuación, señalan algunas de las características principales de este periodo, como la aparición mayoritaria de policías y miembros de otros cuerpos de seguridad del Estado, con la presencia normalizada ya de mujeres en esas instituciones, y la pervivencia también de detectives, investigadores ocasionales —como periodistas y abogados— y personajes marginales. También apuntan la descentralización del género, ya que, mientras antes eran Madrid y Barcelona los espacios habituales, en la actualidad el género se ha adaptado a prácticamente toda la geografía española. Por otro lado, hacen hincapié en la hibridación genérica que muestran algunas de las sagas, emparentadas principalmente con la novela histórica y la ciencia ficción.

El último apartado del libro se centra en el estudio de tres sagas iniciadas en la década de 1990 y que en la actualidad pueden considerarse como clásicas en la literatura española: se trata de la protagonizada por el detective Ricardo Cupido, de Eugenio Fuentes; la de la inspectora Petra Delicado, de Alicia Giménez Bartlett; y la del guardia Rubén Bevilacqua, de Lorenzo Silva. Una acertada elección que permite ilustrar el devenir de las sagas en las últimas dos décadas en España a través de tres ejemplos muy diferentes entre sí.

Del apartado dedicado a Ricardo Cupido, destaca la buena reputación de su saga, publicada por la prestigiosa editorial Tusquets; el empleo de un espacio ficticio, Breda, pero fácilmente reconocible con las ciudades del norte de la provincia de Cáceres; la construcción de un personaje detectivesco, a pesar de las limitaciones legales y metodológicas que poseen en los países europeos; la importancia del ciclismo no solo como ámbito en el que se produce la investigación de una de las obras, sino también como afición del protagonista; y la universalidad del crimen y de los delitos narrados.

En cuanto al bloque sobre Petra Delicado, los autores inciden en el tipo de novela procedimental que cultiva Giménez Bartlett; la conformación de la pareja protagonista, de características contrapuestas que generan no pocos roces y episodios humorísticos; los casos que investiga la inspectora, que están relacionados con aspectos sociales que nacen de los conflictos humanos; y el espacio barcelonés, del que sobresalen barrios hasta entonces poco empleados en el género.

Por último, de Rubén Bevilacqua subrayan su carácter de protagonista y narrador en una saga en la que los personajes evolucionan y el tiempo diégetico se corresponde con el tiempo real; el empleo de la novela procedimental para mostrar los métodos y herramientas de la Guardia Civil, de forma que Silva muestra una imagen moderna y diferente del cuerpo, lo que él ha llamado «novela benemérita»; la cercanía a la realidad y a temas de actualidad; o la costumbre del protagonista de pintar soldaditos de ejércitos vencidos, lo que demuestra su compasión por las víctimas y el poso melancólico del personaje.

Cada apartado se cierra con una breve entrevista a cada autor, de la que se extraen interesantes respuestas, como que ninguno de los tres, cuando escribió la primera obra de la saga, pensaba en dar continuidad a los personajes protagonistas. Además, Giménez Bartlett confirma que el espacio es el elemento que menos le interesa en sus obras, y Lorenzo Silva reconoce que le resulta arduo escribir novelas de saga.

Se trata, por lo tanto, de un volumen que condensa una larga investigación muy necesaria para los estudios sobre el género criminal en España. Tal vez el punto débil del libro sea la escasa profundización en las sagas pertenecientes a las literaturas gallega y vasca, algo, por otro lado, comprensible, ya que se trata de obras que en muchos casos no han sido traducidas al español. También hubiera sido ideal ofrecer un anexo con las sagas españolas y las novelas que las componen, aunque esta tarea, que no se proponían los autores –pues rechazan intentar ser exhaustivos en este aspecto–, habría sido prácticamente imposible debido a la gran proliferación de este tipo de obras en los últimos años.

En definitiva, *Continuará...: sagas literarias en el género negro y policiaco español* es un estudio sólido de lectura agradable con muy pocas erratas, que además tiene una gran virtud para los amantes del género, y es que Martín Escribà y Sánchez Zapatero evitan destripar los finales de las novelas que analizan, a pesar de lo complicado que resulta en ocasiones. Solo nos queda felicitar y agradecer a los autores este magnífico trabajo y esperar que cumplan con la promesa que se desprende del título: la continuación del estudio de las sagas criminales, que con total seguridad aumentarán en los próximos años debido al buen momento en el que se encuentra el género en España.

JAVIER RIVERO GRANDOSO  
 Universidad de La Laguna  
 jriverog@ull.edu.es

## NOTA SOBRE LOS AUTORES

FRANCISCO ÁLAMO FELICES, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Almería. Especialista en narratología, la casi totalidad de sus investigaciones se ha centrado en la teoría del relato y sus aplicaciones. Es autor de los siguientes libros: *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica* (1996); *El tiempo en la novela: las categorías temporales en "El lápiz del carpintero" de Manuel Rivas* (2002); *La censura franquista en la novela española de postguerra (análisis e informes)* (2005); *Principios teóricos y metodológicos de teoría de la narrativa* (2009) y *Los subgéneros novelescos* (2012). Por lo demás, ha publicado 25 artículos en revistas especializadas de impacto nacional e internacional. Fue Jefe del Departamento de Arte y Literatura del Instituto de Estudios Almerienses y forma parte, en la actualidad, del Consejo Asesor de la Revista *Linguistics and Literature Studies*.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ es doctor en Filología Hispánica y trabaja como investigador Ramón y Cajal en la Universidad de Murcia. Ha publicado los ensayos *La poesía de Víctor Botas* (2004), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006, Premio Internacional de Investigación Literaria "Gerardo Diego") y *La Menina ante el espejo. Visita al museo 3.0* (2016). Ha coordinado la antología *Quien lo probó lo sabe. 36 poetas para el tercer milenio* (2012), la recopilación de ensayos *Un espejo en el camino* (2012) y, en colaboración con Alberto Santamaría, el volumen *Malos tiempos para la épica* (2013). Ha preparado ediciones de poetas españoles e hispanoamericanos, y, junto con Ángel L. Prieto de Paula, ha coordinado el monográfico *Poesía española contemporánea* (2014) para la revista *Ínsula*. Sus artículos han aparecido en revistas como *Revue Romane*, *Bulletin Hispanique*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Signa*.

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA se encuentra realizando el cuarto curso del Grado en Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Murcia. Ha sido alumno interno del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de dicha universidad desde el primer curso. Ha presentado

comunicaciones en congresos celebrados en la Universidad de Murcia, en la Universidad de Valencia y en la Universidad de Córdoba.

JESÚS BARTOLOMÉ GÓMEZ es profesor del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco. Su investigación se ha centrado principalmente en la literatura latina de la época de Augusto (Tito Livio, Horacio) y postclásica (Lucano y Silio Itálico), así como en la recepción de los autores latinos en la literatura española (Cervantes, Clarín) e hispanoamericana (J. L. Borges, R. Bolaño). Es autor de la obra *Estudio literario de los relatos bélicos de la primera década de Ab Vrbe Condita de Tito Livio* (1995), de una traducción de la *Farsalia* de Lucano (2003) y director de la obra colectiva *Los desastres de la guerra. Mirada, palabra e imagen* (2010), así como de diversos artículos sobre poesía latina y recepción clásica.

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA es investigadora y docente en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Es licenciada en Filología Eslava por la Universidad Complutense de Madrid y, desde 2012, doctora en Humanidades con especialidad en Literatura Europea Comparada por el Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencias en régimen de cotutela con la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación son la problemática vinculada a la memoria histórica, el discurso público y el género en Polonia y España, así como su presencia en las obras de ficción. Es co-directora del grupo de investigación GENIA. Identidad, género y discurso en España y América Latina, en la Universidad de Varsovia. Colabora asimismo con el Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencias. Ha sido co-Presidenta del Comité Organizador de tres congresos internacionales sobre hispanismo. Entre sus publicaciones más recientes destacan artículos en revistas de investigación (*Teksty Drugie, Pamiętnik Literacki, Sociocriticism, Studia Romanica Poznaniensa*), capítulos en obras colectivas en polaco y español, y la co-redacción de tres monografías sobre hispanismo.

AGUSTÍN CORTI es profesor asistente de Literatura y Cultura Iberorrománicas y de Didáctica del Español en la Universidad de Salzburgo. Ha ejercido asimismo la docencia de Español en las universidades de Eichstätt-Ingolstadt y Múnich (LMU) (Alemania). Es especialista en las áreas de cultura, inter y transculturalidad en L2 (Español como lengua pluricéntrica) y ha investigado sobre aspectos narratológicos de la literatura y el cómic biográficos y autobiográficos en España e Hispanoamérica, así como sobre la identidad y temporalidad en la hermenéutica filosófica. Además de numerosos artículos sobre estos temas, ha coeditado recientemente el libro *Romanistische Fachdidaktik* (2017).

TOMÁS ESPINO BARRERA es licenciado en Traducción e Interpretación y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Actualmente es investigador predoctoral FPU en esta misma universidad, donde desarrolla su tesis sobre exilio y multilingüismo en la literatura europea. Ha publicado diversos trabajos sobre Jorge Semprún y el multilingüismo literario.

MARTA B. FERRARI es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Es docente e investigadora en la cátedra Literatura y Cultura Española II en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es autora de los libros: *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero* (2001), *Jon Juaristi o la inocencia fingida* (2004), *Poesía española del 90. Una antología de antologías* (2008), *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal* (2010) y *Unamuno poeta: obrero del pensamiento* (2014), y editora del volumen *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas* (2007). Es autora de varios capítulos de libros colectivos: *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (1994), *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (1996), *Los usos del poema: poéticas españolas últimas.* (2007), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (2009), *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española* (2010) y *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la Espala contemporánea* (2013).

JON KORTAZAR es catedrático de Literatura Vasca en la Universidad del País Vasco. Dirige el proyecto de investigación que ha publicado en ocho tomos la *Historia de la literatura vasca contemporánea (Egungo Euskal Literaturaren Historia, 2004-2017)*, cuya traducción al inglés ha sido editada por la Universidad de Reno con el título *Contemporary Basque literature* (2016). Sus obras principales en castellano e inglés son: *Literatura Vasca siglo xx* (1990), *La pluma y la tierra. Poesía vasca de los años 80* (1999), *Montañas en la Niebla. Poesía vasca de los años 90* (2006), *Contemporary Basque Literature: Kirmen Uribe's Proposal* (2013) y *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco* (2016). Es autor de numerosas monografías sobre Literatura vasca. Ha publicado el inédito de Gabriel Aresti: *Mailu batekin: Biola batekin. 1962.* (2016).

JUAN JOSÉ LANZ es profesor titular de Literatura Española en la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), especialista en Literatura Contemporánea. Algunos de sus libros son: *La luz inextinguible (Ensayos sobre Literatura Vasca Actual)* (1993), *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)* (1994), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997), *La revista "Claraboya" (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (2005), *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007), *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977* (2007), *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero* (2008), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)* (2009), *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68* (2011), *Antorcha de Paja. Revista de Poesía (1973-1983)* (2012), *La Musa Metafísica. Estudios sobre la poesía de Guillermo Carnero* (2016), *Gerardo Diego y Blas de Otero, entre Santander y Bilbao* (2016) y *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad* (2017). Ha preparado la edición de obras de Juan Ramón Jiménez, Miguel Mihura, Rafael Ballesteros, Félix Grande, Diego Jesús Jiménez, Agustín Delgado y Luis Alberto de Cuenca.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenta con las monografías: *Retóricas españolas del siglo xvi. El foco de Valencia*; *Cómo se comenta un poema*; *Pragmática del discurso lírico*; *Desde las márgenes de un río. La poesía coral de Diego Jesús Jiménez*; *Las voces de Proteo. Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*; *Poesía y educación poética* (con Pedro Cerrillo). Ha editado las *Institutionum oratoriarum libri tres*, de Mateo Bosulo, y *Dilucida conscribendis epistolas ratio*, de Lorenzo Palmireno, ambas en el CD ROM: *Retóricas españolas del siglo xvi escritas en latín*, Madrid. Es editor también de *La Moschea*, de José de Villaviciosa, y, junto con Rafael Bonilla, de la colección de poemas épico-burlescos del siglo ilustrado, *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo xviii*. Ha publicado además trabajos de investigación literaria en múltiples revistas especializadas, sobre poesía española contemporánea y teoría de la lírica.

MIGUEL ÁNGEL MURO es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Zaragoza y profesor titular de Universidad (con habilitación de catedrático de Universidad), en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de La Rioja (España), donde dirige el Máster de Didáctica del español como lengua segunda y lengua extranjera. Sus líneas de investigación principales tienen como objeto el teatro español del siglo xix (y más en particular, el de Bretón de los Herreros y Gertrudis Gómez de Avellaneda) y los lenguajes verbo-icónicos (en particular, el cómic). De entre sus publicaciones destacan *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*; *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*; y *El cáliz de letras. Historia del vino en la literatura* (Premio Gourmand internacional del 2007). En el ámbito de la poesía ha escrito varios artículos sobre la poética y la poesía de Claudio Rodríguez. Ha dirigido siete tesis doctorales y llevado a cabo estancias docentes en las universidades de Angers y Pau, y estancias de investigación en la universidad de Pau. Es crítico literario en prensa y radio regionales desde hace 25 años.

JAVIER RIVERO GRANDOSO es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es investigador contratado por la Universidad de La Laguna a través del programa Agustín de Betancourt, donde realiza un proyecto sobre literatura y turismo. Ha editado varios volúmenes de estudios sobre la representación de la ciudad en la literatura y en las artes y ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre la novela criminal. Es el director del Seminario Tenerife Noir de investigación en el género negro que se celebra en la Universidad de La Laguna y es miembro de los consejos editoriales de *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos* y *Cómaros: Revista Interdisciplinar de Pensamento Galego*.

MARCELA ROMANO es magíster en Letras Hispánicas (Universidad Nacional de Mar del Plata) y Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Se desempeña como profesora adjunta regular de Literatura y Cultura Españolas II y seminarios y talleres de grado y posgrado en la UNMDP. Miembro del grupo

Semiótica del Discurso (CELEHIS, Facultad de Humanidades UNMDP), sus temas de investigación, de los cuales se desprenden numerosas publicaciones en revistas nacionales e internacionales, libros de autoría única y colectiva y participaciones en encuentros científicos, seminarios y conferencias, giran sobre dos áreas centrales: los poetas del 50 y la canción "de autor" española. Ha estudiado asimismo la poética de la "otra sentimentalidad" y al Lope poeta del *Tomé de Burguillos*. Entre su producción pueden destacarse sus libros *Imaginario re (des) encontrados. Poéticas de José Angel Valente* (2002), *Almas en borrador (sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma)* (2003), *Revoluciones diminutas. La "otra sentimentalidad" en Álvaro Salvador y Javier Egea* (2009, con una reedición española en *Renacimiento*, de 2012), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (como editora) y *Una obstinada imagen. Políticas poéticas en Francisco Brines*, de 2016.

JORGE SALA es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de Trabajos Prácticos de las materias Historia del Cine Universal (UBA) y Estudios Curatoriales 1 (Universidad Nacional de las Artes). En la actualidad investiga los intercambios cinematográficos y teatrales en los años 80 y 90 gracias a una beca postdoctoral otorgada por el CONICET. Co-autor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en argentina* (2009 y 2010, Nueva Librería), del libro *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017, Imago Mundi) y de *El teatro del pueblo: una utopía concretada* (Galerna, 2005) entre otros trabajos. Primer Premio en el III Concurso de ensayos cinematográficos Domingo Di Núbila, organizado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata con el ensayo "Tentativas sobre el actor en el cine moderno argentino (1957-1976)". <https://uba.academia.edu/JorgeSala>

LEOPOLDO SÁNCHEZ TORRE es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo, donde ejerce como profesor titular de Literatura Española. Sus principales líneas de investigación son teoría de la poesía, metaficción, poesía contemporánea, poéticas del compromiso y literatura asturiana. Ha publicado *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo xx* (1993), *Ventanas altas. Vertientes de la poesía actual en Asturias* (2006) y diversos artículos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Ha coordinado, en solitario o en colaboración, los libros *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas* (2006), *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz* (2007) y *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)* (2010). Es codirector de *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*.

LAURA SCARANO es doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Master of Arts (The Ohio State University), profesora titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora principal del CONICET, directora del grupo Semiótica del Discurso del área de Literatura Española del *Celehis*. Fue directora del Departamento de Letras y del Doctorado en Letras, vice-coordinadora de la Maestría en Letras Hispánicas, Secretaria de Investigación y Posgrado y

Presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas. Ha publicado diecinueve libros, de autoría propia o como compiladora, en Argentina, España y Francia. Tiene más de cien trabajos, entre artículos, capítulos y actas de congresos. Ha dictado conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Se destacan sus aportes en cuestiones de semiótica social y teoría literaria, además de dedicarse especialmente a la crítica de poesía española contemporánea.

BEÑAT SARASOLA es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. En la actualidad es profesor de la Universidad del País Vasco y sus investigaciones se centran en la formación del campo literario vasco y la memoria en la literatura vasca. Entre sus publicaciones destaca el libro *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott eta Oh! Euzkadi*, que se elaboró gracias a la beca Santiago Onaindia y analiza tres revistas literarias vascas fundamentales de las décadas 70 y 80. Es además poeta, y ha publicado dos libros de poesía, *Kaxa Huts Bat* y *Alea*. Como editor, dirige la colección Munduko Poesia Kaierak de la editorial Susa, que traduce al euskera la mejor poesía moderna y contemporánea.

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA realiza estudios de doctorado en la Universidad de Alcalá en el programa de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales con una ayuda de Formación del Profesorado Universitario de esta misma institución. Es graduada en Estudios Hispánicos y magíster en Investigación Literaria y Teatral por la Universidad de Alcalá. Sus líneas de investigación se enmarcan en el campo de los Estudios Culturales y de Género en el ámbito de la narrativa española contemporánea. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas.

ROBERTA TENNENINI realiza el doctorado en Estudios iberoamericanos en la Universidad Jean Jaurès de Toulouse. Es licenciada en Filología española, portuguesa y francesa por la Universidad de Roma "Sapienza", magíster en Lenguas para la Comunicación Internacional por la Universidad de Bolonia y magíster en Literaturas y Artes de Iberoamérica por la Universidad de Sevilla. Su tesis se centra en la poesía del argentino Juan Gelman. Sus intereses de investigación giran en torno a la memoria, la relación entre literatura y poder y los cruces entre literatura y artes visuales y performativos. Actualmente, enseña en la Universidad Jean Jaurès de Toulouse. Ha publicado varios artículos en Francia, España, Bélgica y Suiza.

NATALIA VARA FERRERO es profesora de Teoría de la Literatura en la Universidad del País Vasco. Ha sido investigadora postdoctoral en la University of Chicago y profesora visitante en la University of Maryland. Sus líneas de investigación se han centrado en diversas tendencias teóricas actuales, así como en la narrativa y la poesía españolas contemporáneas. Algunas de sus publicaciones más destacadas se han ocupado del análisis y la edición de algunas obras de Pedro Salinas, de quien ha editado diversos textos, algunos de ellos inéditos (*Vispera del gozo y otros textos del Arte Nuevo*, Cátedra, 2013; *Defensa del estudiante y la universi-*

*dad*, Renacimiento, 2011; *Dos prosas inéditas [entre la ironía y la sátira]*, Devenir, 2011). Es autora de los libros *Conocimiento y humanismo en la narrativa de Pedro Salinas* (Centro Cultural Generación del 27, 2015) y *El hombre en la orilla. Ensayos sobre la multiplicidad de Pedro Salinas* (Devenir, 2016), y además ha coeditado con Juan José Lanz dos volúmenes sobre poesía española contemporánea. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales.

[WWW.PASAVENTO.COM](http://WWW.PASAVENTO.COM)