



---

**Universidad de Valladolid**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

**CULTURALISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA: TRADICIÓN CLÁSICA Y  
POSMODERNIDAD**

Presentada por Eva M<sup>a</sup> Álvarez Ramos  
para optar al grado de  
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:  
Dra. Carmen Morán Rodríguez



CULTURALISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:  
TRADICIÓN CLÁSICA Y POSMODERNIDAD



A Jesús, antes de nada

A Juan, después de todo

[...]

*Ítaca te ha dado el hermoso viaje.  
Sin ella jamás habrías emprendido el camino.  
Pero no tiene nada más que darte.*

*Y si la encuentras pobre, Ítaca no te habrá defraudado.  
Con la gran sabiduría que habrás ganado, con tanta experiencia,  
ya habrás entendido para entonces lo que las Ítacas significan.*

Constantino Cavafis, «Ítaca»



## Índice

Introducción	15
1. La búsqueda del significado de culturalismo	21
2. La tradición como elemento culturalista	49
3. Culturalismo y posmodernidad	79
3.1. La posmodernidad en la poesía española	84
3.2. Artificios posmodernos en la poesía española	95
3.2.1. Los niveles del lenguaje	96
3.2.2. Recursos transtextuales	110
3.2.2.1. La intertextualidad	111
3.2.2.2. La paratextualidad	124
3.2.3. Fraccionamiento	132
3.2.4. Transformación de la realidad e inversión de perspectivas	144
3.2.4.1. El uso del correlato objetivo	148

3.2.5. Mezcolanza de lo cómico y lo serio	153
3.2.6. Metaliteratura	157
3.3. Modalidades poéticas del Culturalismo	162
4. Dimensión histórica del culturalismo	169
4.1. La década de los 50	173
4.2. La década de los 60	235
4.3. La década de los 70	265
4.4. La década de los 80	338
Conclusiones	407
Bibliografía	421

## **Agradecimientos**

Me gustaría dejar constancia de mi agradecimiento a un pequeño y cercano grupo de personas que han contribuido al desarrollo de este trabajo y sin cuya presencia esta investigación no tendría ningún sentido. A Carmen Morán Rodríguez, por hacer, con sus conocimientos, laboriosidad y total disposición, que la carga fuera cada día más liviana y el sendero menos empinado. A mis padres, por su empuje, ánimo y presión (tantas veces fiera) en la conclusión de esta tarea. A Jesús por haber sabido ser Ítaca y nunca Troya, por el vital y necesario tiempo que le he robado y que ha sabido cederme con total desprendimiento y por haber decidido hace tiempo quedarse en *Ogigia*. Juntos, y a la aurora, armados de una ardiente paciencia entraremos en las espléndidas ciudades.



## Introducción

*¿Cuánta Odiseas existen en la Odisea?*

Italo Calvino, « Las Odiseas en la Odisea»

LA PRESENCIA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA es un hilo que recorre toda la poesía del XX y los años que han transcurrido en el XXI; particularmente en el período estudiado, los años que comprenden las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, la postura ante los mitos y los autores de la Antigüedad reflejan y definen los posicionamientos estéticos y hasta ideológicos de los poetas. Este trabajo pretende poner en evidencia el uso de la tradición grecolatina como recurso culturalista en la poesía contemporánea española.

Hemos creído necesario primero acercarnos al mal entendido concepto de «culturalismo» para intentar conseguir una definición consensuada que evite los sentimientos anticulturalistas y nos aleje de la confusión tan generalizada que rodea al término. El culturalismo no puede ser concebido como una técnica literaria que se basa en la ornamentación externa y apabulla al lector; no debe ser juzgado como un cúmulo indiscriminado de citas que sirven para mostrar los grandes conocimientos enciclopédicos de los poetas; no puede, bajo ningún concepto, ser relacionado, únicamente, con posicionamientos elitistas culturales; por ende, el culturalismo no ha de ser estudiado bajo el restrictivo amparo de la lírica novísima, sino que ha de abrirse el círculo a otras generaciones poéticas.

El culturalismo de facto forma parte de la macroestructura del poema, no es un mero elemento decorativo, sino que su presencia contribuye al ensamblaje textual lírico. No podemos catalogar un poema como culturalista si los elementos culturales que en él se inscriben no tienen la presencia e importancia necesarias para formar parte indisoluble del tópico textual. El culturalismo es más un acto cualitativo que cuantitativo, luego el uso indiscriminado de datos culturales no le dan a un poema el membrete de culturalista: se necesita que dichos elementos estén ordenados, posean un sentido y formen parte de su estructura interna. Por estos motivos, hemos creído necesario tratar cuáles son los aspectos teóricos sobre los que se asienta el culturalismo, es decir, cuáles son las maneras en las que los artificios culturalistas pasan a formar parte de los niveles internos textuales, sin olvidar el carácter histórico que da valor a este fenómeno literario.

El culturalismo permite al poeta sustituir la mención de la primera persona y la calificación de «autobiográfico» o «confesional» mediante la representación del yo en personajes míticos o históricos, que guardan cierta similitud con la experiencia y la personalidad del vate, y que le proporcionan un medio de expresarse de manera indirecta. El culturalismo da pie a que el poeta hable sobre sí mismo, a través de otros, sin llegar nunca a nombrarse. Accede además a la trastienda sentimental evitando, en la expresión de los sentimientos, el exhibicionismo directo del uso de la primera persona. Todo poema no deja de ser nunca una impostura, un cúmulo de emociones fingidas, puesto que no hay palabra que no modifique la realidad, ni sentimiento cantado que se aproxime al real. Hay una clara ficcionalización del yo lírico disfrazado de personaje antiguo, literario o real, que nos susurra canta o confiesa sus vicisitudes vitales. En este juego de espejos, en el que el poeta habla, oculto tras la máscaras de otros, entra en juego también el papel de ese «autobiografismo ficticio» tan propio de la poesía de fin de siglo y que encuentra en el culturalismo un campo fértil para germinar.

Otro de los elementos indispensables en este estudio es el origen de los recursos culturales empleados. No solo la considerada como

«alta cultura» es la que conforma al culturalismo, sino que aquellos otros recursos más propios de la cultura popular son susceptibles de pasar a formar parte de un poema como elementos culturalistas de hecho. Así, además de las fuentes culturales elitistas, los poemas recogen una cultura más democrática y social. Las sagas nórdicas, los personajes históricos, las pinturas renacentistas y los antiguos mitos grecolatinos comparten espacio con los protagonistas de grandes superproducciones cinematográficas, canciones de pop-rock, y héroes del cómic; la *Ilíada* o la *Eneida* conviven con *Sandokán* o *Crepúsculo*.

Queríamos además constatar la reincidente y asentada presencia del culturalismo de tradición grecolatina en la poesía contemporánea española, hecho que nos lleva a mantener la necesidad de un estudio independiente y por separado, pues la cantidad de manifestaciones que de él se observan en la lírica española así lo demanda. Ha de buscársele el sitio privilegiado que se merece.

Nos parecía también interesante traer a colación el concepto de «tradición clásica», pues de los entresijos semánticos y de las implicaciones del mismo se derivan muchos de los usos culturalistas de la tradición grecolatina. Uno de los puentes que asienta y establece a un libro como clásico es el concepto de *relectura*, que permite una doble perspectiva: por un lado contribuye a su permanencia a lo largo del tiempo, en la que generación tras generación leen con interés y se commueven con lo dicho, pero, intrínsecamente unido a esta relectura y derivado de ella, está la interpretación, las múltiples lecturas (en este caso no en cuanto a cantidad, sino en cuanto a significados) que un libro clásico adquiere con el paso de los años. Es precisamente esta cualidad lo que concede al culturalismo una permisividad sin contemplaciones, ante la transformación y revisión del clásico, vivificándolo con cada nueva representación. Los clásicos llevan siempre impresa esa huella que los lectores a lo largo del tiempo les han ido imprimiendo.

Los motivos pertenecientes a la tradición grecolatina encierran un gran potencial que los poetas contemporáneos españoles (al igual que otros muchos literatos a lo largo de la historia) han sabido ver y

optimizar. En el mito se encierra una gran variedad de hechos, personajes y pensamientos extensibles a cualquier circunstancia del ser humano. El mito es más que una historia ficticia, un relato etiológico al que recurren, fieles, las generaciones en busca de respuestas. En el mito se dan cita las vicisitudes del ser humano, el mito refleja su idiosincrasia. No puede percibirse su presencia en la actualidad como una repetición fosilizada, sino que su carácter proteico en manos de los poetas, deriva en visiones de plena vigencia, que no dejan de mostrar esa actualidad de la Antigüedad. Los mitos universales se retoman siguiendo los preceptos señalados por las tendencias poéticas dominantes y los gustos personales de los poetas.

Es precisamente esa vivificación de la Antigüedad y el uso que de ella se hace lo que nos lleva a otro de los asuntos tratados en este trabajo: la posmodernidad, que más que un período histórico delimitado en el tiempo, se presenta como una orientación de pensamiento compartida por poetas dispares de generaciones diversas. Es una manera de mirar el mundo, es, en este caso, una forma de observar y adentrarse el mundo grecolatino. La ideología posmoderna, con su «indeterminación», abre paso al uso de artificios compositivos que permiten que la relectura de la tradición y los elementos clásicos encuentren fácil acomodo en la lírica contemporánea española. La reescritura de lo antiguo se convierte en una destreza para olvidar (en algunos poetas) el aquí y el ahora; se transforma en un relato actual, que enseña la cara oculta del personaje o héroe mítico, esa faz que nunca ha mostrado; se desvirtúa para reconfigurarse. A fin de cuentas toda reescritura no deja de ser una revitalización de lo clásico.

La posmodernidad tan inclinada al fraccionamiento y la mixtura, al collage y a la transformación e inversión de perspectivas de lo clásico desbarata el horizonte de expectativas del lector, que ya no accede al mito solo como ente inalcanzable y modelo de virtud o paradigma de desdicha o maldad, sino que se aproxima a él, ahora como algo humano, inscrito en una época y circunscrito a unos márgenes psicosociales que, aun no siendo suyos, lo acogen. Aquí cobran una

---

vital importancia el tratamiento de la tradición a la luz de ingenios como la parodia y el pastiche.

En los márgenes de la recontextualización, el uso de la cita es tanto uno de los rasgos más característicos del culturalismo (aunque no el único), además de una práctica de marcado estilo posmoderno. Los ejercicios intertextuales encajan a la perfección dentro de los usos culturalistas y contribuyen a instaurar la estética inherente al pensamiento de la posmodernidad. Así, todo texto introducido en un poema rompe con los contextos dados y asentados para generar infinitos contextos.

La intertextualidad, la mezcolanza en todas sus vertientes, el empleo de otras lenguas, la querencia por los *collages* y el pastiche o la inversión de perspectivas contribuyen de manera directa no solo a la desarticulación del poema, sino a la ruptura y fragmentación del horizonte de expectativas que el lector tiene de ese relato, cuadro, historia mítica... y que por vieja, ya cree conocer. Una prueba más de la candente actualidad de lo clásico.

Cerraremos la investigación prestando atención a la dimensión histórica de este culturalismo asentado en los motivos grecolatinos con un nutrido ejemplo de poetas representativos. Era necesario desmembrar la articulación tradicional de culturalismo y novísimos, pues la tradición culturalista y la reescritura de mitos antiguos ya es patente entre los años cuarenta y sesenta y puede comprobarse en el período que va desde los ochenta hasta las décadas iniciales del siglo XXI. Por este motivo hemos comenzado el estudio en la década de los años cincuenta y lo hemos finalizado en la década de los ochenta, para poder, así, tener un ejemplo justificativo que permitiera ampliar los márgenes de los años setenta. Tanto este estudio histórico como el inicial análisis teórico, nos llevan a mantener que la aproximación a este tipo de poesía ha de hacerse bajo los parámetros de la posmodernidad y el culturalismo. Solo así se puede comprender la poesía de corte clásico, que por su presencia habitual en las letras contemporáneas españolas merece ser estudiada como ente independiente del culturalismo.



## La búsqueda del significado de «Culturalismo»

[...]  
 ·addenda  
 :  
*.adviértase mi enorme erudición  
 lo fácil que resulta y bien que quedan  
 citas y referencias culturales  
 –el guiño presuntuoso y onanista  
 del que escribe (cante cuente)*  
 [...]

Luis Melgarejo, «Esbozo florentino»

MARIANO JOSÉ DE LARRA REFLEXIONABA –no sin cierta ironía– sobre el uso indiscriminado y, al parecer, popular en su tiempo, de la cita y el saber académico como un recurso literario en la construcción textual, más como un procedimiento ególatra y ornamental del poeta que como una sabiduría innata que manifestara sus verdaderos conocimientos:

Cansados estamos ya del *utile dulci* tan repetido, del *lectorem delectando*, etc., del *obscurus fio*, etc., del *parturiens montes*, del *on sera ridicule*, etc., del *c'est un droit qu'à la porte*, etcétera, y de toda esa antigua retahíla de viejísimos proverbios literarios desgastados bajo la

pluma de todos los pedantes, y que, por buenos que sean, han perdido ya para nuestro paladar, como manjar repetido, toda su antigua novedad y su picante sainete. (Larra, 1992: 296)

El problema al que nos enfrentamos va más allá de la mera imagen, discurre por derroteros que nada tienen que ver con la citación sin escrúpulos, que huye –a nuestro entender– del descaro orgulloso, de la desnudez cognoscitiva, del enciclopedismo exacerbado, del posicionamiento elitista gongorino, de la sabiduría cultural. Por regla general, se ha venido tratando el culturalismo de forma paralela a la producción poética de los *novísimos*, pero este mismo concepto puede y debe ser tratado a la luz de otras manifestaciones líricas.

Nos enfrentamos a otra consideración de lo culto, bajo una perspectiva que, normalmente, no empequeñece al lector con su bombardeo de datos, sino que, desde el más puro pragmatismo, utiliza los recursos a su alcance para dar salida a sus ideales creativos; que emplea aquello que ya conoce para trasponer lo sentido y lo vivido a un contexto ya hecho, ya conocido... pero que maleablemente es susceptible de aplicarse al ahora y al aquí. Es decir, no son necesarios los fuegos de artificio para enamorar al lector, sino que ahora las referencias cultas y el uso de lo que se ha dado en llamar «culturalismo» son más una necesidad intrínseca derivada de la posmodernidad que un apéndice curricular de conocimientos enciclopédicos.

El poeta dejó ya de ser la voz de su tribu –aquel que cantaba orgulloso las hazañas del héroe–, dejó de representar al sector social de los cultos, de aquellos pocos elegidos para las letras; se lo obvió o se lo valoró en la crítica, se lo instigó en su autismo de poeta maldito, se lo coronó en su éxito, malvivió o triunfó... pero poco queda del antiguo poeta; para el nuevo ya no es necesario amedrentar al lector con su sabiduría porque cada vez hay más poetas y, cada vez más, hay menos público que lea poesía o, parafraseando a Jorge Guillén, «florecen acaso más poetas que lectores de poemas» (1972: 105).

---

Estamos ante un concepto –el de culturalismo– un tanto líquido y generalmente mal entendido que «da lugar a reacciones viscerales entre los poetas y los críticos, y a confusión y perplejidad entre estudiantes y lectores» (Carnero, 2005: 3).

La RAE, en el *Diccionario de la lengua española*, lo define como la ‘utilización, a veces ostentosa, de referencias cultas en obras de creación artística o intelectual’. Si nos acercamos a otros diccionarios más técnicos y especializados, como los literarios, descubrimos que dicho término no forma parte de sus entradas; sirvan como ejemplos el *Diccionario de literatura española* de Julián Marías y Germán Bleiberg (1949), el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez (1999), el de Ricardo Gullón, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) o la obra coral *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (2009), dirigida por Garrido Gallardo. En ninguno de ellos aparece recogido este vocablo<sup>1</sup>.

Por todo ello creemos conveniente una aclaración, previa y explicativa, de lo que se entiende por el concepto «culturalismo» y la importancia y vitalidad que cobra en la última poesía española a la luz del pensamiento posmoderno.

Hemos de remontarnos a 1967, fecha en la que se acuñó el término<sup>2</sup>. Guillermo Díaz-Plaja, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (*Ibídem*, 1967), se refiere a él como: ‘insertar alusiones intelectuales a las efusiones del pensamiento’ (127). Entronca directamente el concepto con la figura de Víctor Hugo («las

---

<sup>1</sup> Aclararemos, no obstante, que el término no se recoge como entrada de diccionario pero que sí aparece en los diccionarios citados para la aclaración de otros vocablos o conceptos; así, en la explicación relativa a los «novísimos», se señala el «culturalismo» como una de sus características principales, sin remitir en ningún momento a esta ausente entrada. Del mismo modo, en el dirigido por Garrido Gallardo aparece vinculado a la crítica decimonónica.

<sup>2</sup> Así lo recogen autores como María Paz Moreno y Guillermo Carnero. Para Moreno, «la acuñación del término *culturalismo* se debe a Guillermo Díaz-Plaja», (2000: 15). Guillermo Carnero hace referencia también a este hecho aunque da una mayor importancia a la obra de Quiñones, publicada un año después, *Las crónicas del mar y tierra*, de la que José Hierro dice: «Las crónicas inician un tumbo nuevo [...] serán posiblemente encasilladas en esa corriente actual denominada *culturalismo*» («Por signos de letrado: Imaginario cultural y anotación» (Vauthier y Gamba, 2012: 24).

---

alusiones a autores, la utilización de términos literarios o musicales, las referencias a la pintura o a la escultura conformarán a partir de entonces “el tema culturalista”», *Ibídem*) y centra los orígenes del culturalismo español en el modernista Manuel Reina<sup>3</sup>. Por último, el académico concluye aseverando lo siguiente: «nuestra poesía contemporánea presenta una dimensión culturalista tan frondosa que puede hablarse de ella como de un elemento caracterizador que distingue nuestro quehacer literario de los demás de nuestro tiempo» (1967: 151).

Presta atención Díaz-Plaja al culturalismo asentado en el nivel de la *elocutio*, aquel que se ocupa de la superficie textual del poema. Las referencias cultas aparecen de forma puntual y no constituyen el tema principal ni determinan su estructura (Senís Fernández, 2001: 141).

Esta primigenia definición, un tanto reduccionista<sup>4</sup>, supone el punto de partida en el análisis teórico del término. José Olivio Jiménez lo concibe como «la mención directa y oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para –en la mayoría de los casos– hacerlos portavoces de sus propias intuiciones» (Cano, 1972: 8) y matizar más adelante:

el gusto por incorporar al poema el dato de cultura, o partir en aquel de este: lo literario en su sentido más amplio –el culturalismo– con la consiguiente voluntad de, incluso, armar todo el entramado poemático a partir de anécdotas culturales. (Jiménez, José Olivio 1989: 2)

---

<sup>3</sup> Guillermo Carnero también reconoce los orígenes del procedimiento literario en los modernistas españoles e hispanoamericanos, pero hace partícipes, además, a Cavafis, a los poetas de la generación del 27, al grupo Cántico y a Juan Eduardo Círol. Remarca «la revelación que para mí fueron poemas como “Coloquio de los centauros” de Rubén, “El dios abandona a Antonio” de Cavafis, “Luis de Baviera escucha Lohengrin” de Cernuda» (Carnero, 2005: s.p.)

<sup>4</sup> Carnero, además, la tacha de poco certera y bastante errónea: «un recorrido, demasiado permisivo y heterogéneo, desde Góngora a Ricardo Molina, con una traca final entre cuya humareda corren numerosos gazapos de distinto pelaje, ninguno de ellos de mi generación» (Carnero, Guillermo, 2012: 25).

---

El culturalismo se manifiesta ya en la macroestructura del texto como un procedimiento literario insertado en los niveles de la *inventio* –el hallazgo de los elementos referenciales– y la *dispositio* –su ordenación–. El poeta no realiza un mero trabajo cultural de saber intelectual, sino que utiliza estos recursos para el ensamblaje textual del poema. El culturalismo de facto constituye el tema principal del poema y conforma su estructura. Un poema, por tanto, es considerado como culturalista cuando los elementos culturales tienen tal presencia y tal importancia que son insoslayables y que, obligatoriamente, hay que hacer referencia a ellos si se quiere reducir el poema a su tópico textual (Senís Fernández, 2001: 141), y «no por su abundancia, sino por la integración de los elementos culturalistas en un esquema que los ordene y les dé un sentido» (*Ibídem*, 151).

La postura tomada por Fanny Rubio y José Luis Falcó se acerca claramente a lo defendido por José Olivio Jiménez<sup>5</sup>. Ambos son de la opinión de que todo culturalismo parte de un conocimiento más o menos amplio de la tradición literaria, «sobre la cual se vuelve una y otra vez de manera crítica o reflexiva» (1981: 76) y sobre la cual van elaborando sus propios poemas.

Carlos Bousoño, siguiendo el hilo conceptual de Jiménez, acerca el culturalismo al individualismo del poeta, ya que reconoce que se utiliza como «vehículo de expresión de su experiencia» (Paz Moreno, 2000: 16). Dicho intimismo –procedente de la experiencia cotidiana y de las emociones del poeta– es observado, a su vez, por Guillermo Carnero:

Culturalismo significa manifestación del yo lírico que sustituye la mención de la primera persona, y la perspectiva biográfica y confesional que le es inherente, por la proyección de ese yo en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente, por efecto de la analogía que el poeta percibe entre su personalidad y experiencia y la de aquellos. A su pertenencia al mundo de la historia en tanto que seres reales, o al del arte y la literatura cuando inventamos, es decir, a su procedencia del acervo cultural que el poeta propone de este artificio,

---

<sup>5</sup> Así, por ejemplo, lo reconoce Simancas Córtes (1996: 149-150).

que permite al poeta hablar de sí mismo sin nombrarse, y por lo tanto romper el lenguaje cerrado y en buena medida lexicalizado del yo expresado primariamente. (Gil-Albert, 1998: 34; Carnero, 2001: 85)

La elección de los motivos literarios, históricos o artísticos —que se reconocen como propios— viene determinada por la tradición cultural adquirida por el autor. Dicha elección parte de premisas más relacionadas con una «actitud vital», que con una «orientación estética» (cfr. Prieto de Paula, 1996: 174-175).

Se da una integración de la cultura aprehendida para huir de la representación-espejo de los sentimientos del poeta. Hay una clara transposición de la intimidad del autor, que huye del exhibicionismo sentimental a través del proceso creativo. Se realiza una narración de la «experiencia estética integrada, la mayoría de las veces, en un determinado marco espacio-temporal» (Senís Fernández, 2001: 151). Existe una proyección del poeta en el personaje; se expresan las experiencias vitales tomando como referencia hombres históricos o míticos.

El uso generalizado de correlatos objetivos —entre ellos el empleo del monólogo dramático<sup>6</sup>— permite mostrar, de una forma más ecuánime, las preocupaciones y cuitas del poeta, puesto que es «otro» el que habla. En la fusión temporal del presente y del pasado, que se da en el binomio experiencia vivida-experiencia cultural, existe una clara función curativa. Una vez finalizado el poema, el poeta conocerá la realidad desde otras perspectivas: «El poeta da voz y crea un personaje para mostrar los hechos desde dentro, es decir, para producir un efecto de inmediatez y objetividad manteniéndose, a la vez, distante» (Sabadell Nieto, 1991: 178). Esta

---

<sup>6</sup> El término «correlato objetivo», acuñado por Eliot, es más amplio que el concepto «monólogo dramático». Así el «correlato» consiste en el hallazgo de un personaje, una situación, un objeto o hecho histórico que se emplea para transmitir la emoción del autor y establecer paralelismos entre el interior del literato y la realidad cultural externa representada en el texto. El concepto «monólogo dramático» se reserva para un tipo determinado de «correlato objetivo», concretamente aquel en el que un personaje histórico o legendario habla en primera persona en un momento concreto de su vida. (Cfr. Eliot, 2004: 63-81. Cfr. Pérez Parejo, 2007: s.p.)

---

perspectiva del culturalismo es la que se acerca a su interpretación más extendida, la de «máscara del poeta»<sup>7</sup>.

Villena añade una nueva arista al concepto cuando especifica que el culturalismo sirve para «apoyar su experiencia en elementos culturales tomados de la literatura, de la historia, de la pintura y de la música» (Villena, 1984: 46); es decir, «las referencias culturalistas sirven de apoyo a la experiencia íntima del poeta [...]. Lo que para Carnero era una función ocultatoria es para Villena un soporte» (Paz Moreno, 2000:18). Existe una clara huida del «yo» pero mediante el empleo de los correlatos –disfraces o máscaras– se logra, asimismo, objetivar el sentimiento o la emoción. Es un proceso antagónico y pendular de dramatización y desdramatización, «dramatizar en cuanto que se trasladan los sentimientos [...] al escenario de un personaje; desdramatizar en el sentido de que, al no aparecer el yo patético (de *pathos*), se atenúa la identificación con el autor y con ello se rebaja la tensión» (Pérez Parejo, 2007: s.p.).

El sentido fundamental del término queda resumido, a grandes rasgos, en la definición ofrecida por María Paz Moreno, quien interpreta como «culturalismo» lo siguiente:

La utilización en poesía de referencias culturales de carácter elitista como vehículo de expresión de la subjetividad del poeta, entendiendo por elitista aquello que procede del ámbito culto, no popular. Se trata por tanto de un proceso o técnica, a través del cual el poeta articula su propia voz, disfrazándola con las referencias cultas. (2000: 18)

Queda, no obstante, un poco vacía la explicación del concepto, pues sintetiza de tal forma el significado del culturalismo que olvida el importante papel que desempeña el receptor en el ámbito de los procesos culturalistas, y reduce dichos procesos a la *jet set* de lo culto.

---

<sup>7</sup> La tesis de la máscara culturalista es defendida entre otros por Marta Ferrari, Guillermo Carnero o José Enrique Martínez. (Cfr. Ferrari, 1994: 149-179; Lanz, 1994b; Carnero, 2001: 77-88; Martínez Fernández, 2007: 267 y Pérez Parejo, 2007: s.p.)

---

Hemos de preguntarnos sobre la necesidad, señalada por Paz Moreno, del carácter elitista del elemento cultural. Existen referencias que solamente pueden ser reconocidas por el lector culto, pero otras, a nuestro entender –y siguiendo la definición que de «popular» da el *DRAE* en su quinta entrada: ‘Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general’–, han pasado ya a formar parte del acervo cultural popular debido a su uso.

Si tomamos como punto de referencia, por ejemplo, la figura mítica de Ulises –el más célebre de los héroes antiguos–, nos encontramos con el dilema de si considerarlo como elemento culturalista –siguiendo los preceptos marcados por Paz Moreno– o eximirlo de esta etiqueta debido a su gran popularidad. Las constantes apariciones y recreaciones del héroe griego lo hacen ser un personaje bastante conocido a todos los niveles, pero dicho conocimiento no siempre es profundo y certero.

Es bastante probable que el lector no conozca directamente al personaje a través de Homero, sino que haya accedido al contenido mediante resúmenes, comentarios..., más relacionados con la metatextualidad; o que el conocimiento del héroe se produzca en función de otros medios culturales más masivos y usados actualmente como son el cine<sup>8</sup> y la televisión<sup>9</sup>, que muchas veces se alejan, en cierto modo, del original dando origen a falsas creencias

---

<sup>8</sup> Podemos aquí citar, por ejemplo, *Ulises* (1954) de Mario Camerini, donde Kirk Douglas interpreta al mítico héroe en esta adaptación italiana del clásico de Homero; Silvana Mangano y Anthony Quinn completan el reparto dando vida a Penélope y a Antínoo; *To Vlemma tou Odyssea, [La mirada de Ulises]*, de Theodoros Angelopoulos o la más reciente de Joel y Ethan Coen, *O Brother, Where Art Thou?* (2000), donde un Ulises sureño –George Clooney– y huido de la cárcel, se ve, por ejemplo, tentado por tres lavanderas, versión moderna de las sirenas descritas por Homero.

<sup>9</sup> *La Odisea* (1968), una correcta adaptación en varios capítulos codirigida por Mario Bava, Franco Rossi y Piero Schiavazappa; *La Odisea* (1997), versión para la televisión dirigida por Andrei Konchalovsky. No debemos, tampoco, olvidar *Ulises 31* (1981), coproducción franco-japonesa, dirigida al público infantil, que nos presenta a un Ulises futurista que enmarca sus hazañas y aventuras en el siglo XXXI.

---

que llegan, incluso, a sustituir a las míticas primigenias<sup>10</sup>. Lo que demuestra que cultura no es sinónimo de élite.

No importa tanto en qué condiciones o bajo qué premisas se ha elaborado un texto; lo que prima aquí es, sobre todo, bajo qué exigencias se efectúa la lectura (Rothe, 1987: 16).

La obra literaria no es un objeto existente en sí y que debería representar todo el tiempo y a todo observador pasivo su esencia intemporal. Está más bien realizada, como una participación, para despertar en cada lectura una nueva resonancia que arranque al texto de la materialidad de las palabras y actualice su existencia: “Palabra que debe, al mismo tiempo que le habla, crear un interlocutor capaz de entenderla”<sup>11</sup>. (Jauss, 1978: 47)

Muy adecuado resulta, aunque no exento de dificultad, el hecho de poder descifrar ya no los niveles externos del texto sino sus significados ocultos; es necesario poseer una competencia lingüístico-social determinada, lo que Iser denomina competencia de códigos (Cfr. Eagleton, 1993: 99-100), y es de obligada necesidad la posesión de cierto bagaje intelectual, de cierto saber enciclopédico (Cfr. Jünger, 2003: 22): «habría que levantar la vista, dejar de ver solo textos y ver el campo en su totalidad como generador de esos textos» (Bergua Cavero, 2003: 18).

---

<sup>10</sup> En el capítulo XIV del ya referido *Ulises 31* se narra el encuentro de Ulises con las sirenas; comparte con su hipotexto el viaje en barco, el amarre al mástil, los imperativos «¡ven, viajero!» y las promesas «conocerás la felicidad suprema, conocerás el placer eterno». El resto de las semejanzas (isla/planeta; cera para taponar los oídos/canicas o desconexión del sistema auditivo; compañeros de Odiseo/pequeño robot comedor de tuercas de nombre Nono) completan la recreación del encuentro de Ulises con los genios marinos. Las disparidades, en cambio, nos alejan *ad nauseam* de la verdadera historia mítica: Odiseo sucumbe al poder de las sirenas y es rescatado por su hijo Telémaco y por la amiga de este, Thais, habitante del planeta Zotra, de piel de color azul y con poderes telepáticos. La sustitución es aún más clara en el caso de la versión de Hércules de la factoría Disney (1997), que ha transmitido a los niños una idea bastante distorsionada del héroe.

<sup>11</sup> Cita Jauss las palabras de Gaëtan Picon «Parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'endendre» (Picon, 1953: 34).

Llegados a este punto, cabría preguntarse si el lector ha de conocer los motivos, referencias, citas o temas que aparecen en el poema. Es posible que la lectura sea clara y que no sea necesario desentrañar dichas referencias para entender lo que se está leyendo, pero sí que es obvio que su comprensión pasa por la obligada resolución de la ecuación culturalista, puesto que conociendo y reconociendo las fuentes que subyacen y que enriquecen la creación poética la comprensión adquirirá una mayor profundidad (Cfr. Laguna Mariscal, 2004: 422). Sobre este asunto Hight opina: «Difícil arte es este de la cita evocadora. [...] a los lectores no les agrada la idea de que, para poder apreciar la poesía, deban ellos mismos haber leído antes tantas cosas como el propio poeta» (Hight, 1996: 250). Es decir, a los lectores no les satisface el hecho de tener que alcanzar el grado de lector implícito. Y continúa:

Y también sienten, con toda razón, que eso de andar husmeando ‘alusiones’ e ‘imitaciones’ destruye la vida de la poesía, haciendo de ella, de cosa viva que era, un tejido artificial de colores copiados y remiendo robados. Con todo, sigue siendo verdad que el lector que conoce y que puede reconocer sin violencia esas evocaciones alcanza un placer más exquisito y una comprensión más plena del asunto que el lector que es incapaz de reconocerlas. (*Ibídem*, 250-251)

En la mayoría de los casos las exigencias no son tantas, puesto que las referencias literarias y culturales no resultan extrañas al lector, ya que, por regla general, son fácilmente identificables al tratarse de alusiones breves que no impiden la comprensión general del texto (Cfr. Barrajón, 1999: 230). Sirva como ejemplo este extracto del poema «Monólogo» de Francisca Aguirre, en el que la representación de Penélope en uno de los capítulos de su historia más conocidos, el del telar, aparece de una manera clara y concisa y, no repercute en absoluto en el proceso cognoscitivo.

Penélope: ¿te acuerdas  
de aquel esfuerzo siempre desmentido?

¿Te acuerdas de aquel trabajo  
puntual y minucioso  
y siempre tan inútil?  
¿Te acuerdas de la tela sutil y misteriosa  
que ni siquiera tú podías nombrar  
porque indecidamente  
hoy era táctil y asequible  
y mañana inaudita?  
[...] (2000: 45)

Apela Aguirre a los recuerdos de su interlocutora mediante el uso reiterado del apóstrofe y del motivo más recurrente en la historia por excelencia de la fidelidad y la espera, la estratagema urdida por Penélope y conocida universalmente.

Sí debemos aseverar, no obstante, que muchas de esas recreaciones, ecos, citas, alusiones o préstamos escapan a la denominada cultura social o más popular y que muchas de ellas, aunque se sumerjan en las historias más conocidas, son tratadas por los poetas sin respetar «el sentido primitivo de los materiales aprovechados, ni menos el sistema literario que los ordenaba» (Rico, Francisco, 2003: 92).

Por este motivo, dentro de los procedimientos culturalistas debemos señalar la existencia de dos vertientes relativas al ámbito referencial: aquellas alusiones que prestan atención a lo considerado como «alta cultura» y aquellas relativas a la denominada «otra cultura» o cultura más popular. Es decir, tanto aquellos conocimientos –como matiza el DRAE– que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico; como los modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. Los llamados *novísimos* remarcan esta estructura heterogénea de lo cultural:

Afirmamos la Literatura, el Arte como nuestra única patria y nuestro único idioma. Y también dijimos: un libro, un viaje, una película, un cuadro, la música, un cuerpo radiante, una noche memorable, el esplendor de una ciudad, todo es uno. (Álvarez, José María, 1998: 55)

Por ejemplo, y como constata Barrajón en referencia a los poetas de los cincuenta, las referencias a las ciudades extranjeras son consideradas como un elemento cultural más (Barrajón, 1999: 287).

Carlos Marzal cree que el uso de la cultura no es más que un proceso necesario en la formación del poeta. Lo cultural y lo poético son realidades inherentes e indisolubles:

El poeta se hace. El poeta, por más que necesite un don originario, es, sobre todo, un individuo en marcha, un artista en permanente construcción de sí mismo, en progreso constante hacia la mejor idea que tiene de sí mismo y del artista, es decir, hacia la mejor forma de aproximarse él mismo a los modelos de artista que, en su opinión, constituyen los mejores ejemplos artísticos sobre la tierra, hacia la idea suprema de su tradición. El poeta es, por tanto, un ser en permanente elaboración y mejora de su figura, como individuo y como individuo artístico, porque un artista, cuando ejerce como tal, trata de vivir su vida conforme a la más alta idea de su arte. (Marzal, 2005: 12)

En «La chica de las mil caras» de Luis Alberto de Cuenca, encontramos desde referencias a *eddas* y sagas vikingas antiguas, hasta traductores o adaptadores de *Las mil y una noches* –Mardrus (2007) y Stevenson (2002)– pasando por los más conocidos Lope y Ovidio, sin olvidar a Mae West y Miriam Hopkins.

Todo tu cuerpo es un inmenso brote de espinas,  
pero las aves siguen comiendo en tus manos  
y cantan en el bosque como si nada.  
Por las noches me enseñas el universo:  
hoy han sido las costas de Islandia,  
la *Edda* de Snorri y la promesa de Winland.  
Como tu cuerpo está erizado de agujas,  
necesito almohadones para amarte;  
luego despierto enganchado a tus labios,  
cuando el sol es un punto negro en el cielo.  
Si hablas, tu voz es una cascada  
que arrastra cadáveres y policías de uniforme

Hablas en verso, como Ovidio y Lope,  
como el precoz escaldo Egil Skallagrimsson.  
A veces te interrumpo. Tus besos llevan oro,  
como las *Noches* de Stevenson o de Mardrus.  
Son algo tan brillante. Como una nueva infancia.  
No sé si tu destino es catalogar manuscritos,  
si has sido bibliotecaria en Alejandría.  
Un día vi cómo perseguías a un jabalí en Dordoña  
(esa noche soñé con el Monarca Oscuro).  
Podría hacerte un lecho de lirios o de rosas,  
aunque preferiría cubrirte de alacranes.  
Luego descifraríamos papiros mágicos y emblemas.  
No sé cómo decirte lo mucho que te amo.  
Hace siglos que desaparecieron los torneos.  
Jesús sigue muriendo cada día. Hasta cuándo.  
Pero Clodoveo decía que el Gólgota no sería famoso  
si él hubiese estado allí, en Jerusalén, con sus fracos...

Antes leíamos novelas bizantinas, escuchábamos discos,  
no encendías jamás la luz en el desván.  
Me parecía haber vivido dos veces los momentos  
y bebía del suave terminarse de tus ojos.  
Algunos dioses se nos antojaban ridículos:  
Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban.  
Pero las ninfas de las fuentes, los elfos, los dragones,  
Mae West y Miriam Hopkins compensaban la perdida.  
Hacer versos, nadar, dar de comer a un pájaro  
ejercer de *sportwoman* como Diana Palmer.  
Buscábamos tesoros en el jardín de tus abuelos,  
bajo ese sol de Heráclito que sigue sin ponerse,  
con una *Jolly Roger* ceñida a la cintura,  
saqueando glorietas y naufragando en la piscina.

Y ahora que está aquí, mi amor,  
tú que eres todas las mujeres,  
no sé si voy a ser capaz  
de recordarte y recordarme.  
Todos vivimos, a la postre,  
en una especie de prisión

de la que no podemos salir,  
en la que nadie puede entrar.  
Pero consta en el Libro Ášnico  
que, a pesar de espinas y agujas,  
nos amamos alguna vez  
y nos amaremos tú y yo. (2006: 37-38)

El sentido del poema está íntimamente ligado al título del mismo: «La chica de las mil caras» sería una amada ideal, polimorfa, que reúne signos de las más diversas fuentes culturales del acervo occidental (mitos nórdicos, grecolatinos, leyendas del Medievo francés, referencias cinematográficas o de cómic, entre otras); por antonomasia, «La chica de las mil caras» es la Cultura Occidental misma en toda su amplitud y variedad –la cultura de ese Occidente que no es «un monstruo de barbarie dedicado a la sórdida tarea de cargarse el planeta», como el propio Cuenca dice, con la voz de Loquillo, en «Political Incorrectness». Todas las referencias culturales que conforman la visión del mundo, y del amor, del poeta, aparecen además operando simultáneamente en un tiempo total, no lineal, circular, cónico (Vattimo) o líquido (Bauman), que se manifiestan en versos como «Como una nueva infancia»; «Jesús sigue muriendo cada día. Hasta cuándo»; «Me parecía haber vivido dos veces los momentos»; «bajo ese sol de Heráclito que sigue sin ponerse», «nos amamos alguna vez / y nos amaremos tú y yo»; y que encuentra su expresión en el pastiche que suspende la linealidad y las jerarquías (alta / baja cultura). A este tiempo amalgamado corresponde un espacio global, integral, que concita las antigüedades nórdicas y grecolatinas, el Siglo de oro... Consecuentemente, el poema se construye como un mosaico de referencias cuya procedencia geográfica y cronológica es muy dispar. Así, la *Edda* a la que se refiere Luis Alberto de Cuenca es la *Edda prosaica*, también conocida como *Edda menor* del escritor irlandés Snorri Sturluson (2000), al que Jorge Luis Borges le dedica un célebre poema en el que también aparecen reflejados el mar y la noche: «En la noche de Islandia, la salobre / borrasca mueve el mar». (1992d: 65). El escaldo Egil Skallagrímsson es el protagonista de la saga islandesa homónima

del ya citado Snorri Sturluson (1983). En ella se relatan las desavenencias del vikingo Egil con el rey Harald I de Noruega. La cultura grecolatina hace su aparición representada por «ese sol de Heráclito que sigue sin ponerse» y que alude –como recoge Suárez Martínez– a la concepción heraclitiana de la luz y su permanencia, en el fragmento 16: «¿Quién puede huir de aquella (luz) que jamás desaparece?» (125). Sin olvidar la alusión a Ovidio al afirmar que la amada multifacética es comparable al vate romano de bella conversación poética<sup>12</sup>: «scribere temptabam verba solutis modis: / sponte sua carmen numeros veniebal ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat» (Ovidio, 1992: 4.10. 24-26).

Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010: 392) creen ver la presencia de la heroína Atalanta en la persecución del jabalí en la Dordoña, trasunto de la sangrienta y desgraciada cacería del jabalí de Calidón<sup>13</sup>. La presencia del «monarca oscuro» vendría a representar al dios de los infiernos Hades:

recuérdese, en este sentido, que Hades significa en griego «el no visible», en la misma línea que el epíteto «oscuro» usado por De Cuenca. Lo que parece sugerir el poeta es que la visión de la amada como Atalanta le anticipa el riesgo potencial de su propia muerte. (*Ibídem*)

La elección del lugar, sin embargo, no parece que sea hecha al azar –como pretenden Martínez Sariego y Laguna Mariscal–. Una de

<sup>12</sup> Como recoge Suárez Martínez (2010: 123), en *Vida de Ovidio* se recoge la anécdota que origina los famosos versos. Ovidio, al ser reprendido por su padre, prometió no volver a escribir versos nunca, con tan mala o buena fortuna que las palabras que pronunció fueron un verso; un perfecto hexámetro: «Iuro, juro pater, numquem componer versus».

<sup>13</sup> Diversas fuentes clásicas recogen la historia del jabalí enviado por Artemis y cazado por Meleagro y otros héroes griegos que iban acompañados de la única mujer en la cacería, Atalanta y que además fue la primera que logró herir y derribar al animal. Podemos encontrar la historia en la *Ilíada* 9.529-605; en las *Metamorfosis* de Ovidio 8.270-546; en la *Biblioteca* de Apolodoro 1.8.1; o en las *Fábulas* de Higinio 174.

---

las mejores representaciones del arte rupestre se conserva en la cueva de Lascaux en Dordoña, Francia. En sus paredes destacan las grandes manadas de toros, bisontes, caballos y los jabalíes citados en el poema. (Cfr. Bataille, 1955 y Tessier, 1964).

Mae West y Miriam Hopkins parecen superar al mismísimo Júpiter, que representa aquí a los poderosos que se conciben como «ridículos»<sup>14</sup>. Hay un claro proceso de desjerarquización de lo mítico; se prefieren los dioses menores (elfos, ninfas... representados también por los iconos del pop o el cómic) a los dioses supremos (Júpiter, Dios). La cultura concebida como alta se une aquí a la cultura cinematográfica o aquella que gira en torno al mundo del cómic –esa Diana Palmer novia del hombre enmascarado, a la que elige por parecer una posmoderna adveración de la *Diana* forestal grecolatina– más popular; y es, muchas veces, sobrepasada por ella. El poema no deja de ser una confesión de su concepción del amor como constructo cultural y una poética en toda regla del autor. Aquí asienta los principios de lo que una cultura y un poema deben ser: la amada polimorfa en la que confluye el acervo cultural occidental, que abarca desde los temas míticos grecolatinos hasta el cine, pasando por la historia, la literatura y el cómic. La chica de las mil caras es élite y es popular. Un poema tan ambicioso, de significación tan profunda (es una suerte de credo) lleva un título que parece sacado de una película de serie B, pero que es cita distorsionada del libro del mitógrafo Campbell: *El héroe de las mis caras*, cuya tesis no es otra que el carácter proteico, pero fiel a determinadas constantes, del monomito del héroe peregrino. La heterogeneidad de los elementos que configuran a esa mujer-cultura es su signo de identidad.

---

<sup>14</sup> Parece más acertada esta visión del poder en el poema de Luis Alberto de Cuenca (Suárez Martínez), que la explicación que dan Martínez Sariego y Laguna Mariscal para quienes el poeta evoca aquí los días de convivencia con la amada y destinataria del poema «destacando la libertad en que vivían, semejante a la libertad de la humanidad en la época de la Edad de Oro (reinado de Saturno) y contrastando con las convenciones sociales, la autoridad, representada concretamente por Júpiter, que, recordemos, recibía en la religión romana la apelación de *Iuppiter Maximus Optimus*» (2010: 393).

El tipo de culturalismo elitista –que puede amedrentar al lector– se ve reforzado en este poema lingüísticamente en el nivel de la *elocutio*, mediante el uso del término de origen nórdico «escaldo». El culturalismo de tipo extremo se basa más en la introducción saturadora de referentes culturales que en la utilización de procedimientos intertextuales. Los mayoría de los referentes culturales literarios, históricos, lingüísticos y artísticos empleados por Cuenca pertenecerían por derecho a la considerada como «alta cultura», que es la única que reconocía y recogía Paz Moreno en su definición de culturalismo; sin embargo,

[...] aparte de las fuentes culturales de élite, hay –como hemos visto– otras democráticas y socializadas que adquieren la misma importancia y merecen el mismo reconocimiento dentro del culturalismo. Ambas manifestaciones de la cultura nos remiten a un código que el receptor necesariamente ha de compartir y conocer para que se produzca la comprensión. (Álvarez Ramos, 2013: 80)

Inmaculada Mengíbar, por ejemplo, en «[Si encontrara la lámpara perdida de Aladino]» de *Los días laborables* (1988), recurre a los personajes de las lecturas su infancia, no menos culturales que las alusiones de Luis Alberto de Cuenca.

Si encontrara la lámpara perdida de Aladino  
o el espejo de Alicia,  
me vestiría de bruja con ojos de hada buena  
y te daría el secreto del pájaro encantado  
o, mejor, la promesa de un sueño de manzana. (Díaz de Castro, 2003a: 351)

Son elementos que pueden y deben ser considerados como culturales, y el hecho de que pertenezcan a la cultura calificada como «popular» no los hace susceptibles de no ser apreciados como culturalistas y tratados como tales.

Ahí están, puestos al mismo nivel y llenos de referencias apenas apuntadas, los viejos mitos grecorromanos, y las sagas germánicas, las figuras misteriosas de la historia, los grandes cuadros románticos, renacentistas, prerrafaelistas y decadentes, modernistas, los libros impresionantes en la infancia, la presencia insoslayable de las lecturas de la pasión, un largo capítulo que va de Homero a Salgari. Y también el cine y los *mass media*. (Moral y Pereda, 1993: 34)

Muchas veces estas dos aristas culturales se entremezclan y combinan, mezclándose los temas y recursos considerados clásicos, y pertenecientes a la alta cultura, con recursos más propios de la cultura popular<sup>15</sup>. No es más que el resultado de la miscelánea y la «indeterminance» del pensamiento posmoderno en el que se encuentran inmersos los poetas. Es el neologismo resultante de los dos conceptos principales sobre los que se asienta la posmodernidad: la «Indeterminación» y la «Inmanencia» (cfr. Hassan, Ihab, 1978: 51-85. Ídem, 1980: 269. Ídem, 1986: 503-520); originadas ambas en las artes de Marcel Duchamp. Dato que también reconoce, por ejemplo, Lyotard, basándose en las proyecciones espaciales del ruanés (cfr. Lyotard, Jean-François, 1922: 95).

Así, en «4 de octubre en el Landmark Hotel», de Benjamín Prado, se mezclan elementos de la considerada alta cultura con referencias al cine o a la música *rock* (cfr. Senís Fernández, 2001: 139):

[...] Y como dice  
Delmore Schwartz en una canción de Lou Reed,  
en nuestros sueños comienzan nuestras responsabilidades. (1995: 12)

Un tandem que no es más que el nítido reflejo de la vida no ficticia, aquella por ejemplo en la que un escritor y profesor de la

---

<sup>15</sup> Hay una tendencia generalizada a borrar los márgenes entre la cultura de masas y la cultura elitista y una común aceptación del arte de la mayoría: pop, cine, folk... (Cfr. Jiménez, José Olivio, 1992: 33-34).

---

Universidad de Syracuse anima a un joven cantante a convertirse en escritor<sup>16</sup>. No hay pues un catálogo cultural cerrado y estanco sino que es posible «el uso frecuente de referencias culturales de toda índole» (Carnero, 1983: 55). Decía Malraux que «La herencia cultural no es el conjunto de obras que los hombres pueden respetar, sino las que pueden ayudarles a vivir. Nuestra herencia es el conjunto de voces que responden a nuestras preguntas» (Malraux, 1996)<sup>17</sup>. Definir cultura, pasa, obligatoriamente, por la fractura bipartita de la misma, la cultura es tanto la individual como la social y una no puede vivir sin la otra. De este modo lo entiende Eliot:

la cultura de un individuo depende de la cultura de un grupo o clase, y [...] la de un grupo o clase depende de la sociedad a la que pertenece. Por consiguiente, lo fundamental es la cultura de la sociedad y el significado de la palabra «cultura» en relación a toda la sociedad es lo que en primer lugar ha de examinarse. (Eliot, 1984: 27)

Lanz comparte la opinión de T. S. Eliot, pero matiza al aclarar que el individuo participa de la cultura social pero puede, y de hecho así lo hace en muchas ocasiones, superarla. Y es precisamente esta superación lo que impide que la cultura social se estanke, es lo que le transmite dinamismo (Cfr. Lanz, 2007a: 20). El culturalismo huye de la distinción generalizada entre alta y baja cultura; el poeta recoge –según Paul Valéry– los recursos que tiene a mano:

Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentamos de imágenes visuales o auditivas que nacen y se desvanecen al menor gesto, casi un signo. (Valery, 1999: 131-132)

---

<sup>16</sup> Delmore Schwartz y Lou Reed se conocieron en la universidad de Syracuse. Se ha publicado, recientemente, una biografía del cantante en la que se detallan los entresijos de esta relación, que resultó muy fructífera para la creatividad de Lou Reed (Wall, Mick, 2014).

<sup>17</sup> Citado por Morcillo, 2009: 28.

En definitiva, no se puede crear una fractura en los procesos culturalistas que eximan de este membrete cultural a una gran parte de la producción poética contemporánea –aquella referida al conocimiento popular–, puesto que, tal y como queda constatado en la práctica poética –y es precisamente ella nuestro referente teórico– el poeta toma los materiales culturales a su alcance, sin hacer distinción alguna.

El rol que desempeña la recepción está directamente relacionado con el uso de los referentes culturales. Hasta ahora, solamente hemos visto definido el culturalismo desde la perspectiva de la producción textual, pero no se han tenido en cuenta otros elementos del hecho literario como es el papel tan importante que juega el receptor dentro del concepto, más si tenemos en cuenta el protagonismo que adquiere en la posmodernidad. La interpretación se ha convertido en la *Koiné* posmoderna.

Entre la obra, el autor y los lectores, incluidos sus respectivos sistemas culturales, se establecen unas relaciones que varían con el tiempo y con el cambio de lectores. Por otra parte, las distintas lecturas van depositando sentidos que pueden orientar decisivamente las lecturas siguientes, de modo que, en rigor, el proceso de la lectura, esto es, la tarea consistente en asignar sentido concreto a un determinado texto, sufre nuevos condicionamientos. (Senabre, 1995: 37)

El escritor posmoderno utiliza todos los recursos literarios que conforman el canon de las características de la ideología posmoderna para evitar –y sin compasión alguna– la pasividad adscrita a los receptores. Esta nueva actitud productiva asentada en la fragmentación, el pluralismo<sup>18</sup>, la indeterminación y la hibridación, entre otras, busca, por encima de todo, la participación activa del lector. La ruptura de lo acostumbrado o lo conocido nos obliga a adquirir nuevas conductas lectoras, a encontrar puntales que

---

<sup>18</sup> Dentro de todo proceso comunicativo, el término *pluralismo* –considerado como «the irritable condition of postmodern discourse»– depende, obligatoriamente, del receptor (Cfr. Hassan, 1986: 503; Zavala, 1991: 218).

---

combatan la inestabilidad textual, a descifrar nuevas reglas que reconstruyan la obra con cada lectura. Inevitablemente, el lector se configura como un productor del texto, pues el escritor –todavía, incluso, más en los ámbitos del culturalismo– traslada, de manera consciente y responsable, gran parte de la creación al receptor.

Tales estrategias corresponden a los *procedimientos aceptados* del acto de habla, en la medida en que ofrecen orientaciones que permiten captar el fundamento sobre el que descansa la selección de convenciones. Estas estrategias se distinguen, sin embargo, de los procedimientos aceptados, porque con sus combinaciones invierten las expectativas estabilizadas o en curso de estabilización. [...] Reclama convenciones producidas con él, posee procedimientos que, en calidad de estrategias se refieren a las condiciones de constitución de un texto por el lector. Tiene la cualidad de la performatividad porque exige que se produzca la referencia de las diversas convenciones en tanto que constituyen el sentido del texto. (Iser, 1989: 172-173)

Así lo ven, entre otros, José Hierro y Jenaro Talens. Para el primero se ha de diferenciar entre el proceso creativo que toma como punto de arranque la tradición cultural, y la recepción del mismo, que se asienta, igualmente, en la tradición literaria, pero en este caso en la adquirida por el lector:

[...] una cosa es hallar la emoción inicial, el arranque del poema, en un texto impreso –o en un cuadro o en una obra musical– y otra muy distinta tratar un poema, sea cual sea el punto de partida, con alusiones literarias. En este segundo caso, el poema, para su total comprensión, ha de apoyarse en la cultura adquirida por el lector. En el primer caso no son necesarios previos conocimientos para que el poema cale en quien lo lea. Poema culturalista es, para mí, aquel que queda incompleto sin el lector ‘culto’ que recoja las alusiones agazapadas entre los versos. (Hierro, 1998: 51)

En cuanto a Talens, que reconoce que el empleo del culturalismo lleva añadido un proceso quasi paleográfico de desentrañamiento de

jeroglíficos, en el que «hay que ir colocando con infinita paciencia los trozos dispersos, y clarificando los oscuros, para intentar en una lectura posterior, la comprensión racional del texto». (Cfr. Simancas Cortés, 1996: 150. Talens, 1979: 70).

Lo que empieza a resultar evidente es la necesidad *a fortiori* de considerar al receptor como miembro activo del proceso culturalista, pues las exigencias cognoscitivas que encierra el poema son, como estamos viendo, bidireccionales. Alcanzar esta visión, llegar al reconocimiento, no es tarea fácil y encierra ciertas obligaciones que se presupone que el lector debe cumplir para completar el proceso comunicativo.

En primer lugar el lector es incapaz de probar y comprobar si su comprensión del texto es la correcta y en segundo lugar no hay un contexto regulador que permita establecer ese camino de ida y vuelta. Sólo hay un camino de ida: las preguntas del lector al texto no pueden ser respondidas sino con las señales que el propio lector extrae del texto. [...] En cualquier caso la conclusión es que el proceso de lectura se inscribe en la dinámica de una *búsqueda de significado* para una textualidad que nada sería sin esa búsqueda afanosa del lector. (Pozuelo Yvancos, 1994: 120)

Actualmente se da por hecho que el texto –y más el culturalista– es un conjunto de saberes, de culturas, de citas derivadas que conforman no un entramado lingüístico de unicidad semántica, sino la confluencia de una variedad de significados que constituyen el texto como una pluralidad semiótica, nunca un ente cerrado al que se le adscribe un único significado. Por tanto, «interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho» (Barthes, 1987: 3). De ahí la necesaria aparición en escena del «lector implícito»<sup>19</sup> y

---

<sup>19</sup> Utilizamos la nomenclatura elegida por Iser, que podemos ver representada *grosso modo* en el «Lector modelo» de Eco o en el «Lector implícito no representado» de Pozuelo Yvancos. (Iser, 1987. Eco, 1981. Pozuelo Yvancos, 1994).

---

la prioritaria obligación de la posesión de competencias, no solo lingüísticas sino también culturales:

Si el estimable público se muestra incapaz de comprender tal o cual indicación,  
no es solamente porque ignora  
la Biblia,  
las lenguas clásicas,  
la historia,  
la mitología,  
las literaturas clásica y universal,  
sino también porque no posee los recursos del lenguaje,  
la gramática,  
la métrica,  
la etimología,  
la magia de los sonidos. (Jünger, 2003: 22)

Es decir, las referencias o alusiones que el lector puede o debe encontrar en un texto son completamente impredecibles; es posible entonces, que los bloques de conocimiento que forman parte de todas estas pesquisas detectivescas puedan ser inescrutables. La posesión de este tipo de saberes enciclopédico-culturales es la que aporta y determina el éxito o el fracaso en la comprensión e interpretación de todo texto (Cfr. Mendoza Fillola, 2001: 120-121). La dificultad de un poema, por ejemplo, sería directamente proporcional a la carencia de lecturas del receptor o a la ausencia de los conocimientos que trasmite el poema y que determinarían, a su vez, el mundo cultural cognoscitivo del escritor-emisor. La comunicación literaria se convierte en más fluida si existe una «cooperación» por parte del receptor:

Todo acto enunciativo o sémico se realiza en un sistema de intercomprensión que supone el conocimiento de la lengua, del contexto, de la situación y del universo de sentido en el cual se inscribe el discurso. El conocimiento de estos tres componentes, que configura el

sistema de intercomprensión, es un conocimiento mutuo que poseen los participantes en interacciones semióticas. (Mignolo, 1987: 60)

La relación unidireccional establecida desde antiguo entre el autor, el texto y el receptor se ve claramente modificada por el culturalismo. Se busca un lector activo, que se implique en la interpretación literaria y no se limite a la mera contemplación del texto. Del mismo modo que los escritores tienden a reflejarse en sus escritos los receptores se crean una imagen a su medida de los mismos.

Así pues, se tienen en cuenta dos vías paralelas en el camino de la lectura; la primera basada en las orientaciones que dentro del mismo texto se nos dan y sirven como guía para el desentrañamiento –asociaciones, referencias, elementos discursivos, sémicos...– y la segunda más relacionada con el proceso cognitivo, en la que el lector pone en juego su situación personal, su pensamiento y todos aquellos elementos que a modo de prejuicios –a veces, perjudiciales– constituyen su horizonte de expectativas. Ambas contribuyen a la creación de espacio –ahora necesario– para la participación activa y creativa del lector.

Muy pocos de los elementos con los que trabaja el escritor son nuevos, lo que resulta novedoso es la disposición y la utilización de dichos elementos que requiere que el lector posea unas determinadas competencias culturales. Este tipo de proceso creativo lleva adscrita la exigencia previa del escritor hacia el receptor. No hay compasión con los lectores, se huye del lector pasivo en una búsqueda desaforada por aquel que participe activamente en el desentrañamiento textual. La participación del lector es condición *sine qua non* en el hecho literario, no ya porque él es el último término, el cierre de ese proceso, sino porque desde el inicio del mismo en el proceso creativo, el escritor ya tiene en mente a ese receptor y construye siguiendo una serie de artificios que lo implican directamente. El texto está incompleto sin la figura del receptor. Del mismo modo, Barthes, en «La lectura, el olvido» reconoce que «cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea» (1987:6).

Importan tanto las condiciones y las premisas bajo las que se elabora un poema culturalista, como las exigencias sobre las que se efectúa la lectura. Nuevamente nos encontramos con un camino de doble sentido en la articulación del «culturalismo», el que forma parte del proceso constructivo y el que entronca, directamente, con el acto deconstrutivo: el que nos lleva a la adquisición del conocimiento.

Y ese es, precisamente, uno de los principales recursos que utilizan los escritores, que se configuran aquí como productores-lectores imbuyendo en sus textos todo el bagaje cultural y la totalidad de su experiencia lectora.

Es un proceso imitativo y bidireccional, debido a que el receptor se encuentra en la misma posición –pero al otro lado– que el literato, configurándose también como lector-productor, en este caso, de los significados: «La historicidad de la literatura no consiste en una relación de coherencia establecida a posteriori entre los hechos literarios, sino que se basa en la experiencia que los lectores han hecho sobre las obras» (Jauss, 1986: 46). Toda adquisición semántica viene marcada históricamente por las bases empíricas de la lectura, que no dejan de asentar el conocimiento individual, «a lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o páginas, cuya lectura fue dicha para nosotros y que nos gustaría compartir» (Borges, 1988: iii).

Con todo ello hemos llegado a tener una visión integradora del concepto, teniendo presente tanto el mecanismo creativo-expresivo, como el acto receptivo en sí. En palabras de Riffaterre:

The literary phenomenon, however, is a dialectic between text and reader. If we are to formulate rules governing this dialectic, we shall have to know that what we are describing is actually perceived by the reader: we shall have to know whether he is always obliged to see what he sees,

or if he retains a certain freedom; and we shall have to know how perception takes place<sup>20</sup>. (1980: 1-2)

Podríamos, incluso, hablar de una conducta estética-placentera que abarcaría desde la *poiesis* del escritor al elegir los motivos culturales, hasta la *aisthesis* que daría al receptor ese placer en el reconocimiento de los mismos.

Siguiendo esta perspectiva constructivo-interpretativa queda claro el importante y vital papel que desempeña el receptor en el proceso culturalista dentro de los cánones de la ideología posmoderna.

En ese sentido, se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es el resultado de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre el texto. Es preciso hablar de miradas postmodernas a los textos, que no elude que también haya rasgos posmodernos en el propio texto; es decir, concomitancias paradójicas, provocadas por una lectura posmoderna, vinculada a los intertextos que los han producido. Asimismo, muchos textos producen intertextos en la propia mente del lector; y, como consecuencia, el lector se convierte en escritor, director, productor, real o potencial. (Romea Castro, 2008: 102)

La figura del lector, necesaria en todo hecho comunicativo y literario, cobra entonces una importancia básica, no ya solo para completar el círculo hermenéutico sino por el hecho de que él es el que tiene que ser capaz de leer y no como un simple proceso automático. En todo proceso culturalista se establece un pacto con el receptor, que acepta el juego que le muestra el escritor en el mismo momento en el que abre el libro. Abrir un libro es aceptar un trato, es firmar un contrato tácito (Cfr. Molina Fernández, 2006: 36-38).

---

<sup>20</sup> El fenómeno literario, sin embargo, es una dialéctica entre el texto y el lector. Si debemos formular reglas que gobieren esta dialéctica, debemos asegurarnos de que lo que describimos es realmente percibido por el lector, debemos saber si el lector está obligado a ver lo que ve, o si conserva cierto grado de libertad; y debemos saber cómo se lleva a cabo esta percepción. [La traducción es nuestra].

---

Por tanto podemos definir «culturalismo» como un fenómeno literario que consiste en la utilización de referentes culturales de todo nivel e índole –artísticos, musicales, históricos, televisivos o literarios– que sirven como soporte elemental creativo en la construcción del poema, permitiendo por un lado la ocultación del poeta en la transposición del yo lírico –a través de la utilización de los personajes– y manifestando, por otra parte, la necesidad implícita del receptor en la comprensión y el desentrañamiento de lo contado. Se conforma, pues, como un mecanismo literario de doble actividad: la creativa y la receptiva. La experiencia poética deja de ser estática y se convierte en dinámica.

El culturalismo, aparentemente elitista y reacio al compromiso, se revela como espacio de resistencia ante una cultura media cada vez más uniforme, más chata y –sobre todo– más manipulada y estandarizada desde altas instancias (llámense planes de estudio, intereses electoralistas o estrategias comerciales).

En cualquier caso, juego exclusivo o –como pensamos– expresión de inconformismo (y anticonformidad), tenemos la obligación de describir en qué aspectos teóricos se basa el culturalismo, si queremos mostrar cómo este artificio contribuye a asentar los principios constitutivos del texto poético. Es decir, de qué manera los artificios culturalistas se configuran ya en los niveles internos de la *dispositio* y la *inventio* y en qué forma se hacen visibles en el nivel externo de la *elocutio*. No debemos olvidar tampoco, tal y como apunta Luján Atienza, el valor histórico del culturalismo, que pone de manifiesto el sentido que adquiere este fenómeno literario<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Luján Atienza, entre otros, considera que cualquier planteamiento culturalista ha de afrontarse desde dos vertientes, una histórica, «que ponga de manifiesto el sentido de este fenómeno» y una teórica que nos permita ver «la forma en que este fenómeno contribuye en general a la significación del poema» (Cfr. 2007: 331).



## La tradición como elemento culturalista

*Para escribir tiene que haber un vínculo estrecho con la tradición.*  
 Doris Lessing, «No ganar el premio Nobel»

¿QUÉ SE ENTIENDE POR «TRADICIÓN CLÁSICA»? El término fue forjado por Gilbert Highet en 1949, año en el que se publicó *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Dicha expresión fue tomada de la obra *Virgilio nel medio evo*, de Doménico Comparetti<sup>1</sup>, obra que recoge el vocablo:

È tale infatti l'uso che abbiamo veduto farsi di quel nome nelle espressioni d'odio o di disprezzo, di amore o di stima per gli antichi scrittori pagani, che evidentemente ne risulta essere, per tutti gli scrittori del medio evo, Virgilio il sommo rappresentante dell'antica tradizione classica<sup>2</sup>. (Comparetti, 1872: 128)

<sup>1</sup> Así al menos lo defiende Laguna Mariscal (Cfr. Laguna Mariscal, 2004b: 83-93).

<sup>2</sup> «En efecto, es tal el uso que hemos visto hacerse de aquel nombre en la expresiones de odio o de desprecio, de amor o de estima por los antiguos escritores paganos, que evidentemente, Virgilio resulta ser, para todos los escritores de la Edad Media, el sumo representante de la antigua tradición clásica». [La traducción es nuestra].

---

y que Gilbert cita en varias ocasiones en su manual (Laguna Mariscal, 2004a: 413). Las diferencias de significado son claras, puesto que Comparetti mantiene el concepto tal y como se concebía en la Edad Media: «el legado grecolatino pagano», mientras que Highet ya lo menciona como la influencia de la cultura clásica en el mundo moderno (Laguna Mariscal, 2004b: 88).

Hasta el establecimiento de este término, la crítica trabajó con otras denominaciones, entre las que cabe destacar las más empleadas<sup>3</sup>: legado (Livingstone, 1921; Bailey, 1923; Gómez Espelosín, 2003; Finley, 1984; y Jenkyns, 1992), herencia (Cuenca, 1978; VV.AA., 1979; Bolgar, 1954; Buck, 1980) y permanencia<sup>4</sup> (Springer, 1867; Immisch, 1919; Newald, 1931).

Entre la multitud de definiciones encontradas queremos destacar tres por aportar, las mismas, los pilares fundamentales de este concepto. Vicente Cristóbal la considera:

la disciplina que se ocupa del estudio histórico-comparativo entre elementos culturales a los que debe unir el nexo de la dependencia, ya directa o indirecta, y de los cuales el emisor debe pertenecer a la cultura antigua de Grecia o Roma. (2005, 40)

Para Luis Antonio de Villena, «sería la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo» (Villena, 2000a: 68).

Laguna Mariscal, en una definición que a nosotros nos parece más adecuada –aunque no del todo correcta–, afirma que:

---

<sup>3</sup> Laguna Mariscal hace un pequeño y excelente repaso a las vicisitudes del concepto. Especial mención merece también el tratamiento histórico del empleo de «Tradición Clásica». Cfr. *Ibídem*, p. 84.

<sup>4</sup> Término más difundido en el campo alemán con sus dos sinónimos: *Nachleben* y *Fortwircken*.

---

la influencia directa e indirecta que ha ejercido la cultura clásica en el mundo occidental moderno, en todos los ámbitos de la cultura y de la civilización, incluyendo muy especialmente la lengua, la literatura, la arquitectura y el arte, el derecho, la ciencia, el deporte, la religión y el pensamiento. (Laguna Mariscal, 2004a: 412)

Hemos preferido a Laguna Mariscal por hablar de *influencia* y no de *disciplina*, por utilizar conceptos como mundo occidental moderno y por especificar los ámbitos de actuación de la misma. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que Laguna Mariscal cae en una tautología, al definir *clásica*, utilizando el mismo concepto. Posiblemente, su definición hubiera ganado en perfección modificando «cultura clásica» por «cultura grecolatina».

Aunque durante la Edad Media se practicó, en rigor, una intensa y, a su modo, creativa imitación del legado grecolatino, es en los siglo XVI y XVII cuando esta *imitatio* se produce desde la profunda conciencia de salto, de ruptura y recuperación. Esto se produce en gran medida por la valoración negativa, en cierta manera prejuiciada, que el Humanismo tiene de los "siglos oscuros" medievales (con todo, puede verse ya una marcada conciencia de salto cultural en la afirmación que Juan de Salisbury atribuye a Bernardo de Chartres: *quasi nanos, gigantium humeris insidentes*). Desde el Renacimiento la literatura latina fue concebida como modelo a seguir o imitar,

La literatura romana [...] más que cualquier otra literatura nacional influyó en las formas y modos de pensamiento de las letras europeas posteriores. Durante más de quince siglos después de Virgilio y Livio, el latín siguió siendo la lengua de cultura de Europa, evocando constantemente los grandes *auctores* del período clásico. Después, junto a los escritos en latín de la Alta Edad Media y el Renacimiento, las literaturas vernáculas de los siglos XIII al XVI asimismo se enorgullecen de descender a los antiguos romanos, que continúan inspirando a las literaturas de Occidente después del Renacimiento. (Walsh, 1989: 849)

Debido a la Romanización, el tronco de familias latinas es mucho más amplio que la descendencia familiar de las lenguas helénicas y transmitir una lengua lleva adscrito, de forma directa, la difusión de su cultura, es decir, su literatura. No debemos olvidar que la mayor parte del léxico de nuestra lengua procede del latín; aproximadamente las tres cuartas partes. El caso de la influencia helénica es harto distinto, puesto que debido a la lejanía lingüística e histórica, accedimos a los griegos –en un primer momento– a través de los romanos; pero la huella helénica está, también, viva en nuestra cultura y contribuye al concepto de «tradición clásica». García Gual afirma que «griegos y romanos son significativa y fatalmente nuestros primeros clásicos, los clásicos por excelencia, comunes a todo el Occidente, puentes de la cultura europea» (2001: 256).

La utilización de autores clásicos en la literatura renacentista era un ejercicio poético altamente considerado, «no se valoraba especialmente la originalidad absoluta de la obra [...] se prestigia la imitación cabal de modelos clásicos» (Laguna Mariscal, 2001: 413) hasta el punto de que los comentaristas, retóricos, preceptistas y humanistas de la época defendían y ensalzaban esta praxis poética. Fernando Lázaro Carreter establece que «en la literatura del Renacimiento, la imitación literaria de modelos anteriores (especialmente grecolatinos) era un principio básico e incuestionado de práctica poética» (*Ibíd*, 410; Cfr. Lázaro Carreter, 1979: 98). Por citar algunos casos, tomemos, por ejemplo, al Brocense y Juan Díaz Rengifo. Este último en su *Arte poética española* (Díaz Rengifo, 1952) reconoce que cualquier arte poético es admirable, puesto que enseña el valor y las peripecias de nuestros antepasados, hecho que nos estimula y nos incita a su imitación (Cfr. Paraíso, 2000, 53). Sánchez de las Brozas es mucho más descriptivo en su valoración de la *imitatio* clásica:

digo, y afyrmó, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan, porqué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos

---

deste nombre, digo, que no ay razon, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su genero no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Seneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó, con caminar siempre por la huella de Homero; sino también se halla aver seguido a Hesiodo, Theocrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo, y Sereno. (Sánchez de Brozas, 1766: 36)

Eliot reconocerá, siglos más tarde, la importancia de la permanencia de la tradición, y llegará a aseverar –siguiendo los preceptos de las poéticas clásicas– que es una de las características que debe poseer el poeta:

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí sólo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación, entre los muertos, y esto lo propongo como un principio de crítica no meramente histórica, sino estética. (Eliot, 2004: 66)

La doctrina de la imitación renacentista se produce más como una necesidad que como una mera copia o plagio. Nadie puede ser considerado como un buen poeta si en su obra no existe la *imitatio auctoris* (Viñas Piquer, 2008: 147) –lo que nos remite a la opinión anterior de Eliot–. Es la honra del hurto<sup>5</sup>, de la copia despiadada pero encumbrada. Podemos citar a Mendoza y Castillejo, como ejemplos de este robo consensuado y permitido –en este caso a Catulo–, donde el libre albedrío del poeta se reduce a las dificultades cognitivas de la obra imitada o a la dificultad de adaptación del metro clásico (cfr. Álvarez Ramos, 2015a). Los versos del canto 72 de

---

<sup>5</sup> Morrós distingue dos tipos de robo: el ciceroniano, que se ciñe a la imitación de un único modelo, y el erasmista, que se ocupa de varios modelos y no se restringe en exclusiva a uno solo (Cfr. Morrós Mestres, 1998: 260).

Catulo «*Cogit amare magis, sed bene uelle minus*»<sup>6</sup> (2006: 408-409) se transforman en Mendoza en «Quiérote menos bien y ámote más» (Castro, 1950: 36) o estos «Viene mezclado amor con aborrecimiento y no se puede creer si no se siente» son la transcripción de «*Odit et amo. Quare id faciam, frotasse requiris? / nescio, sed fieri sentio et excrucior*»<sup>7</sup> (Catulo, 2006: 436-437).

Caso semejante sucede con Castillejo, donde los anteriores versos de Catulo de «*Odit et amo*» se ven representados en estos dos poemas: «A la misma Ana» y «Otras coplas al amor»:

Amo y quiero, aborrezco y desespero todo junto y por qué preguntado, no lo sé, más siento que es así, y [muero.	Aborrezco en demasía, pero menos que debría, vuestras obras de leona; más amo vuestra persona mil veces más que querría. ( <i>Ibíd</i> em: 407)
--	--

(Castro, 1950 :408)

Los dos poetas del XVI aunque opuestos en pensamiento –uno seguidor de la corriente italianizante promulgada por Garcilaso y otro contrario a ella– van a coincidir sorprendentemente en la manera de adaptar los versos del italiano para introducirlos en sus obras.

estos dos autores que leen con avidez e introducen rápidamente los versos eróticos de Catulo a su particular concepto renacentista de imitación de la poesía antigua, la cual no solo inspira los versos de Mendoza o Castillejo, sino que reproduce y se calca con evidente literalidad, aunque ciertamente variada por mor de los condicionantes métricos en su poesía. (Arcaz Pozo, 2002: 15)

<sup>6</sup> «A sentir más amor, y a querer menos» [traducción de Juan Antonio González Iglesias (2006)].

<sup>7</sup> «Odio y amo. Quizá me preguntes por qué. No lo sé pero así lo siento. Y sufro» [traducción de Juan Antonio González Iglesias (2006)].

El *modus imitativo* se mantendrá hasta la centuria del diecinueve y la copia servirá como una *auctoritas* medieval que infunde un mayor valor a las obras y las catapulta a formar parte del canon de los autores consagrados.

Este tipo de imitación, aquella que copia de manera gemela las fuentes, no ha desaparecido –*mutatis mutandis*– del todo en nuestra literatura. Podemos comprobarlo en estos versos de Barral (1991: 31), que discurren de manera paralela al canto 4 del veronés<sup>8</sup> (2006: 194-195):

Esta barca que veis, amigos  
míos,  
dice haber sido tan ligera nave  
que nunca fusta alguna al ímpetu  
[del trapo  
ni de las palas la avanzó en su  
[ruta.

*Phaselus ille quem uidetis,  
[hospites,  
ait fuisse nauium celerrimus,  
neque ullius natantis impetum  
[trabis  
nequissse praeterire, siue  
[palmulis  
opus foret uolare siue linteo.*

Esto es debido al gusto por las labores de traducción del barcelonés, que «por muchas razones personales, me ayuda en los trámites de la vida diaria, me exige diccionario. Paso los fines de semana en eso, traduciendo con ayuda de diccionarios porque no sé suficiente latín» (Riera, 1988b: 17). La clara finalidad autobiográfica de estos versos queda patente en el paralelismo vital que Barral encuentra con el italiano. Los dos poemas se escriben a la vuelta de un viaje, Catulo en su regreso a Sirmio, Carlos en su vuelta a Calafell, *locus* de retiro de los últimos años del poeta (Saval, 2002: 281-282).

El proceso creativo, tal y como comenta el propio Barral, parte de una traducción que adaptará después a su momento vital,

<sup>8</sup> «Este barquito que aquí veis, señores, / afirma ser la nave más veloz / y que nunca ha podido adelantarla / cualquier otra madera que flotara, / volando ya con remos, ya con vela» [traducción de Juan Antonio González Iglesias (2006)].

transformando los puntos geográficos y asentando los versos en la costa mediterránea catalana (Cfr. *Ibídem*: 281)<sup>9</sup>.

Dice que no pueden negarlo las tormentas,  
la ventisca de Creus, las ráfagas del Cabo,  
el mistral amarillo de las altas murallas,  
los terrales del Golfo y los del Delta  
y el parapeto de los montes grises  
donde fue selva antes de ser navío<sup>10</sup>. (Barral, 1991: 31-32)

Pero incluso aquí, lugar en el que la poesía contemporánea se acerca a la imitación antigua, la perspectiva poética no es la misma, ha cambiado, el modelo clásico que ya no se concibe solo como aquello que invita a la copia o a la repetición, sino que se ve como sugerencia, como referencia de innegable validez, como una orientación reinterpretativa (García Gual, 2001: 255). Muchos de los poetas contemporáneos que gustan del uso de la tradición clásica han sido grandes traductores de latín y griego, tal es el caso de Enrique Badosa, Luis Alberto de Cuenca, Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias entre otros. El papel que cumple el ejercicio de la traducción –como apunta Díaz de Castro– «proporciona motivos, temas, formas y figuras que determinan la creación propia mas allá de las variaciones sobre tema clásico. [...] la tradición clásica cumple un papel fundamental y sostiene aspectos de su poesía» (2010: 64-65). Para Bourdieu, el campo de la traducción no es una mera copia del original, lleva adscritos otros elementos que permiten al poeta hacer público lo que ama y que refuerza su posición aunque sea con usos instrumentalizados (Bourdieu, 1999: 163). Tal es el caso por ejemplo, de esta otra “traducción” de Arturo Dávila. En su poema «X», el barco es

---

<sup>9</sup> Puede comprobarse cómo se lleva a cabo este proceso, pues Barral en sus diarios nos presenta el plan de trabajo y las intenciones (Barral, 1993: 256-259. Saval: 280).

<sup>10</sup> En Catulo: «Niega que esto lo nieguen las orillas / del peligroso Adriático, las islas / Cíclidas, Rodas la preclara, Tracia / arisca, su Propontida, el salvaje / golfo de Ponto, cuando este navío / antes de serlo fue bosque frondoso» (Catulo, 2006: 194-195).

---

sustituido por un automóvil, los referentes geográficos se ven intercambiados por Montecarlo, Detroit o Río de Janeiro y las referencias marineras son suplantadas por asfalto, llantas...

Aquel auto que veis, amigos míos, dice  
que fue el más veloz de los coches  
y que en su carrera podía pasar  
a otros intrépidos bólidos  
-de velocidades o automáticos-  
y que cuando era necesario  
casi volaba.

Y no lo niegan ni las pistas de Montecarlo  
-en la Costa Azul del Mediterráneo-  
ni las cálidas playas de Río de Janeiro,  
ni el feroz calor de Detroit en el verano,  
porque con sus llantas hería  
el asfalto ardiente  
silbando como una bala. (2003: 19-20)

Cabría preguntarnos sobre el porqué de esta permanencia y replantearnos todas y cada una de las acepciones que da el DRAE sobre «clásico», puesto que no solo esta tradición lleva el membrete por su origen grecolatino, sino, evidentemente por su continuidad y –parafraseando– ‘por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia’.

Quizá el punto de partida lleve adherido el paso obligado por el término «clásica» y reflexionar, brevemente, sobre qué se concibe como «clásico», por qué un autor o un texto llevan adscrito dicho calificativo, qué les hace portadores de dicho halago o, ciertas veces, dicho *handicap*, puesto que pocas son las obras clásicas que han eludido el membrete de clásicas. Así, uno de los grandes mitómanos de lo clásico –en sus dos acepciones–, Borges, dice lo siguiente:

Clásico es aquel libro que una nación o grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado,

fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. [...] Una preferencia, bien puede ser una superstición. Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad. (Borges, 1992a: 367)

Los mismos elementos encontramos en la definición dada por Gual, rasgo inequívoco y no negado de que parte de la opinión vertida por el argentino:

llamamos clásico a un texto avalado por un largo prestigio, de siglos y generaciones de lectores, un texto leído con fervor y que puede ser releído una y otra vez, que, a pesar de la distancia, nos sigue interesando y conmoviendo, porque siempre dice algo profundo y luminoso<sup>11</sup>. (2001: 256)

La idea de la relectura aparece también en Calvino, para quien «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir» (Calvino, 2009: 15). Las características que ha de presentar un libro para ser considerado como tal, no son susceptibles de ser explicadas y aclaradas pero hacen, entre todo lo especificado en las definiciones anteriores, que dicho libro pase a formar parte de la conciencia colectiva de una nación o de una cultura.

En el momento actual no encontramos dificultad alguna para definir o entender intuitivamente clásico, lo que sí encierra una mayor dificultad es el establecer cuál es el canon de esas obras clásicas. En el discutidísimo libro de Bloom (2001), aparecen recogidos autores como: Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Heródoto, Aristóteles y Platón –entre los griegos– y Plauto, Cicerón, Virgilio, Ovidio, Horacio, Catulo, Séneca o Marcial –entre otros romanos (Bloom, 2001). El principal problema estriba en que lo que, por ejemplo, para un

---

<sup>11</sup> Paradigma sería por ejemplo, la relectura actual de los «novelistas griegos y latinos» que acaban de ser redescubiertos, o el hecho, tal y como apunta, García Gual, de que ahora nos gusten menos Cicerón, Séneca o Plutarco que a los lectores de hace un siglo.

---

español resulta clásico puede no serlo para un noruego; es decir la concepción de dicho término es variable y maleable dependiendo de la perspectiva sobre la que se asiente el análisis; no se puede hablar, por tanto, de un canon cerrado, universal y absoluto: «Un determinado autor o texto puede entrar o salir del canon, según los cambios de gusto de las épocas, y la selección se presta a nuevas ampliaciones. [...] Cambian las preferencias según las épocas»(García Gual, 2001: 256-257). Y son precisamente, esas nuevas adquisiciones y esas pérdidas –*lato sensu* su forma y fondo–, las que han ido configurando a lo largo de la historia el concepto de tradición que estamos tratando. José Manuel Benítez Ariza, trata así este uso familiar de la tradición:

Sigo pensando [...] que la tradición es un excelente punto medio de encuentro entre escritor y lector, y que no hay motivo para para citar a éste en lo alto de un roquedal, o al borde de un precipicio, cuando hay lugares acogedores, memorias compartidas y voces familiares que aseguran el mutuo entendimiento en condiciones confortables. (García Martín 1999: 152)

Del mismo modo cambian y se modifican las lecturas, lo que permite insuflar aliento a estas obras y mantenerlas con vida, así como alimentarlas de los nuevos significados que con el tiempo y los receptores van surgiendo:

Deux démarches sont ici possibles. On peut aller vers le classique pour le retrouver dans son contexte en historien, en philologue, à travers une restitution érudite. Cette démarche Kermode la nomme herméneutique. L'autre démarche possible est une démarche accommodatrice. Par accommodation, nous rapprochons le chef-d'œuvre de nous, de notre temps, de nos intérêts de notre écoute. Immergé dans nos intérêts du moment, le chef-d'œuvre se transforme et se rénove. [...] Le texte classique permet donc une pluralité de lecture dans le temps. [...] en somme Kermode nomme texte classique ce que Barthes nomme

texte moderne: un texte ouvert et virtuellement plurisignifiant<sup>12</sup>. (Schlanger, 1992: 87)

Esta concepción de «huella clásica» es inevitable en el concepto que estamos tratando. Todo clásico lleva adscrito el estigma de todas las lecturas anteriores a la nuestra y junto a ella «la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado» (Calvino, 2009: 15).

Pero todos estos hechos no responden a la pregunta inicial, ¿por qué necesitamos de la tradición?, y ¿por qué, precisamente, la clásica?

Nos inscribimos en una tradición y escribimos sólo desde ella, que es la que nos escribe a nosotros. Y nos inscribimos en una tradición –y no en otra– porque esa tradición –y no otra– se acomoda no sólo a nuestro modo de ser sino también a nuestro modo de leer: a lo que buscamos en la lectura y a lo que obtenemos de ella. (Siles, 1991b: 17)

Somos hijos de Roma y nietos de Grecia<sup>13</sup>, es difícil borrar el pasado histórico de una cultura, la occidental, que ha sido reconstruida una y otra vez, sobre las ruinas grecolatinas. El pasado se mezcla con el presente y no podemos, bajo ningún concepto,

---

<sup>12</sup> «Dos caminos son posibles aquí. Podemos acercarnos al clásico en su contexto histórico como filólogos, restituyéndolo de forma erudita. Esta actitud es lo que Kermode considera como proceso hermenéutico. El otro camino posible es el acomodativo. Nos acercamos a la obra maestra aproximándola a nuestro tiempo, a nuestros intereses a nuestra escucha. Sumergida en estos nuevos intereses la obra clásica se transforma y renueva. El texto clásico, permite, entonces, una pluralidad de lectura en el tiempo. Resumiendo, Kermode llama Texto clásico a lo que Barthes llama Texto moderno: un texto abierto y virtualmente plurisignificante». [La traducción es nuestra].

<sup>13</sup> Highet, sin embargo, prefiere reconocer otro parentesco: nietos de Roma y bisnietos de Grecia (cfr. 1996: 11). Alfonso X por su parte, recupera la cita de Prisciano, de su *Libro mayor*, al decir, «Os gregos som fontes dos saberes et os latinos arroyos que mana daquelas fontes dos gregos» (2009: 76a26). Sea como fuere los lazos consanguíneos son más que evidentes y las herencias genéticas incuestionables.

---

entender el ahora si borramos de nuestro mapa memorístico nuestros orígenes. Javier Almuzara cree que:

Para que un poeta me emocione ha de saber a dónde va sin olvidar ni ignorar en ningún momento de dónde viene. Ha de conocer el valor justo de la originalidad, que es la interpretación personal de la tradición (de su propia tradición, por supuesto) (García Martín, 1995: 193).

Los acontecimientos históricos están ahí condicionando cómo vivimos y en qué pensamos. Bajo sus alas se construye el ahora y se da «vida y sentido a la tradición, en su más lato sentido: una tradición y transmisión del pensar y el obrar, puesto que cuanto tenemos está construido sobre ella y enraizado en los logros del pasado» (García Gual, 2001: 254).

No podemos negar el valor histórico de la tradición pero en esta ecuación hemos de tener en cuenta, asimismo, otros elementos que han contribuido a la permanencia de la misma: la necesidad, el culto –casi fetichista– y la educación.

Aun así no deja de sorprendernos el exacerbado uso de la tradición, para dejarlo en mera anécdota descriptiva... ¿Nos lleva esto a pensar que todas las fuentes creativas se han extinguido?, ¿que los poetas actuales viven en un campo en barbecho?, ¿que el germen creativo ha sido asolado? Benjamín Prado lo resume de manera certera: «quien no conozca de forma exhaustiva la tradición no podrá ir muy lejos, pero tampoco quien no sea capaz de escaparse de ella» (García Martín, 1999: 68). ¿Acaso, y citando a Beckett, ya no hay nada más que decir? ...

... Pero es necesario seguir hablando. Pensamos en que quizá no haya nada que decir, pero esa necesidad de seguir hablando nos lleva directamente al germen de la cuestión: el cómo decirlo. Y aquí la tradición abre nuevos canales:

[...] una mirada al pasado con ojos del presente, una mirada pasible de inventar una tradición, mirada opuesta a la que pretenden ciertos

artistas cuando quieren ver al pasado con los ojos del pasado. Hoy sabemos que la única posibilidad frente al pasado es la reinención, lo que descalifica cualquier pretensión de retorno. La reinención es siempre una apuesta crítica que juega, a su favor, con las posibilidades de funcionalidad en el presente de ciertas formas y figuras del pasado. La mirada crítica, que también está en juego hoy, es la única que puede salvarnos de un delirante uso de la atemporalidad, confusión de tiempos que reina actualmente en la poesía. (Milán, 2004: 46)

Queremos pensar que existe algo mucho más alejado de la repetición, que lleva consigo una nueva perspectiva que abre nuevos caminos de conocimiento; que, permeablemente, permite tanto al autor como al receptor empapar las vivencias; que, realmente, los clásicos son lo que su vocablo por ley semántica representa: aquellos que encierran mucho más allá de sus palabras y que son dignos de ser reconstruidos, edificados y transgredidos una y otra vez. El proceso siempre es dinámico, «la tradición no representa una herencia estática, sino una construcción siempre renovada por las lecturas que se llevan a cabo desde el presente [...]» (Gruia, 2009: 67). Es lo que Eliot describe como la «tradición diseñada por mentes modernas para un propósito moderno» (Langbaum, 1996: 64). Ese moderno tradicionalismo que él reconoce en el *Ulises* de Joyce (*Ibídem*: 63), puesto que el irlandés nos enseñó a ser clásicos en un ambiente moderno:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible

---

even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method<sup>14</sup>. (Eliot, 1975: 177-178)

Entre todos los temas y asuntos recurrentes, aquellos pertenecientes al mundo grecolatino son los que encierran un mayor simbolismo (Cfr. Bergua Cavero, 2003: 21 y Casanova, 2001), por lo menos en lo que a mundo occidental se refiere. La maleabilidad adscrita a estos temas y motivos es, precisamente, el elemento gestor de esta abrumadora recurrencia. La presencia del mito en la poesía contemporánea es palpable porque en lo mítico se gestan un nutrido y variado grupo de historias y pensamientos, que dan cabida fácilmente a citas, apropiaciones y homenajes. Son los motivos más recurrentes, no solo por ser parte de nuestra herencia cultural mediterránea, sino porque sus hechos, personajes y circunstancias forman parte de la idiosincrasia del ser humano.

Es cierto que el mundo cultural griego con sus mitos y leyendas ha despertado a través de los siglos la fascinación de artistas de todos los ámbitos. Desde le siglo XIX toda una pléyade de poetas (John Keats, Percy Shelley, Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Algernon Ch. Swinburne, los parnasianos, Jena Moréas, Paul Valéry, Ezra Pound, Unamuno, por nombrar sólo algunos) han escrito una lírica teñida de resonancias helénicas. En la zona mediterránea, poetas italianos como Giovanni Pascoli y Salvatore Quasimodo, catalanes como Jeroni Zanné y Guerau de Liost, valencianos como Juan Gil-Albert, se han sentido atraídos por éste o aquel aspecto del mundo helénico.

---

<sup>14</sup> «Con el uso del mito, con la manipulación de un paralelismo continuo entre la contemporaneidad y la antigüedad, el señor Joyce está llevando a cabo un método que otros deben seguir tras él [...] Es simplemente una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y un significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea. Es un método ya esbozado por el señor Yeats, y por cuya necesidad creo que el sr. Yeats ha sido el primer contemporáneo en ser consciente. Es un método que goza de un Horóscopo auspicioso. La Psicología (tal y como es, y sea nuestra reacción a ella cómica o seria), la etnología y la “rama dorada” se han dado cita para hacer posible lo que era imposible incluso hace unos años. En lugar del método narrativo, podemos usar ahora el método mítico». [La traducción es nuestra].

Pero el centro de interés de estas evocaciones en los poetas recientes no es aquel mundo lejano sino la vida de hoy. (Cano Ballesta, 2007: 84)

Esta pluralidad semántica y adaptabilidad de las fuentes es precisamente lo que permite a los poetas la individualidad, lo que contribuye a diferenciarlos entre sí y a alejarlos del concepto cansino de repetición; aquello que se ha dado en llamar «dialéctica de la distinción»: «las diversas maneras de relacionarse con las obras del pasado (i. e., negación, rechazo, parodia, restauración o rescate, etc.) constituyen un elemento esencial de diferenciación entre las obras» (Bergua Cavero, 2003: 19).

El hombre de cualquier tiempo ha podido verse reflejado o reflejar a otros en el mito, este reconocimiento ejerce una función sobre lo mítico de reinterpretación desde las perspectivas y ópticas más variadas (Morano, 1982: 81). «Estos tópicos van a aparecer renovados, depurados o engendrados en nuevas temáticas o nuevas visiones y serán retomados conforme a las convenciones estéticas culturales predominantes» (Sánchez Dueñas, 2000: 555). Citando a Manguel, «cada época vuelve a imaginar a los clásicos en su propio idioma» (2010: 206) porque los clásicos saben del alma humana, de sus debilidades, de sus grandes, y de sus miserias.

Los hombres a lo largo de las épocas han intentado entender quiénes son, los mitos grecolatinos cuentan la vida y plantean preguntas; intentan, asimismo, dar alguna respuesta, pero existen interrogantes permanentes que fluyen a lo largo del tiempo. «La Antigüedad no es remota, se vuelve actual» (Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, 2011: 9). Mitos grecolatinos y hombres actuales comparte los universales más profundos de la raza humana. Así podríamos decir que el retorno de Ulises a casa acontece cada día en cualquier calle de cualquier ciudad, como lo muestra Salvago, en su extenso «Ulises» (1996: 39-43)<sup>15</sup>. La salida del hogar para ir a la Guerra de

---

<sup>15</sup> Para un estudio más detallado de este poema pueden consultarse, «Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago» (Arcaz Pozo 1999) y «Javier Salvago: Ulises Urbano» (Barón 1999).

---

Troya, se muda aquí en la ida diaria a su trabajo como redactor publicitario:

[...]

La vida, este inútil trabajo, esta batalla  
a muerte y sin descanso, que le obliga a lanzarse  
un día más, sin ganas ni ilusión, a la calle.

Antes de llegar, ha de combatir y superar los obstáculos que le van acechando: portera, esperas cansinas al transporte público, el caos circulatorio...

[...]

Ante sí, otra mañana, calcada, repetida,  
agobiante y penosa como una cuesta arriba,  
que hay que salvar. Lo mira con desdén la portera.  
Un vecino lo esquiva..., mejor. Mientras espera  
el autobús o un taxi, le asalta la pregunta  
de siempre, inevitable: «¿qué hago aquí?». Sin duda,  
nada, o apenas nada que merezca el esfuerzo.

—Por momentos, envidia esa paz de los muertos.—  
Se eterniza el camino en múltiples atascos  
que son como la imagen a escala del gran caos  
de este final de siglo, febril y cambalache,  
que oculta sus miserias con elegantes trajes  
y juguetes de lujo.

[...]

La batalla diaria del trabajo, la guerra tediosa de la rutina laboral  
que solo sirve para pagar facturas:

[...]

El tedio de mentir, el asco de saberse  
cómplice de este burdo rey Midas que convierte  
en mercancía todo lo que tocan sus manos.

[...]

El descanso del guerrero para comer antes de volver a su quehacer laboral, pero antes:

[...]

Le queda tiempo aún para estirar las piernas  
antes de proseguir. Un canto de sirenas  
lo llama desde un cutre salón recreativo  
y entra al trapo, sabiendo de sobra que es un timo.

[...]

Y, tras la guerra, el inicio del viaje a su Ítaca particular, momento en el que es acosado por mujeres (magas o diosas) sin caer, esta vez en la tentación. El héroe ya ha probado de sus mieles, y resabiado de tanta experiencia no le invade ninguna tentación, más que la de alejarse.

[...]

Opta por desandar, paseando, el camino  
de regreso. La noche lo tienta con sus brillos,  
con sus archisabidas promesas, que desoye  
porque, por experiencia, sabe ya lo que esconden.  
Una atractiva joven se le acerca y le pide  
fuego... Quizás podría..., pero no se decide  
a dar el paso. No, no está para esos juegos  
que exigen entusiasmo, dedicación y un cierto  
grado de confianza en uno y en su hombría  
—bastante quebrantada, sin moral, distraída  
con otras obsesiones—.

[...]

Los retornos no siempre son bienvenidos. En las vueltas no siempre se llega como vencedor, también existe llegada para el vencido. En el hogar lo espera una esposa-Pénélope cansada y asqueada, que piensa quizá, a veces, en abrir su cama y su puerta a los enemigos de Ulises. Encerrados los dos en una relación

---

agostada, donde conviven, pacíficos, pero consumidos por la rutina, la soledad de ella y el aislamiento de él:

[...]

Ensimismado y lejos de todo, con su exilio interior, llega a casa, cansado. Ya su hijo duerme. Le deja un beso en la frente y se a su lado un instante. En el salón, lo espera su mujer. Se saludan con frialdad. —Su rostro presagia la tormenta; se masca mar de fondo.— Sin apartar los ojos de su labor, pregunta, seca: «¿Qué has hecho hoy?» En la tele se anuncia la panacea de todos los males. Le responde: «Trabajar.» Ella dice que eso ya lo supone, «pero ¿en qué?». Demasiado... ¿Cómo contar la nada, el tedio, la rutina, la relación forzada, forzosa?... «¿No comprendes que me paso los días sola, que necesito que llegues y me digas que existo y que te importo?... Estoy sola, ¿lo entiendes?»

[...]

El cierre del poema con anticlímax nos devuelve al círculo iniciado al despertar del personaje. Este Ulises más próximo a su homónimo joyceano que al Odiseo homérico termina su día devastado por la verdad con «ese cupón para un suicidio postergado» (Barón, 1999: 135).

[...]

Como dos enemigos, con sus dos soledades de espaldas, se vigilan por si acaso uno hace un gesto que propicie el encuentro, el abrazo, la paz que ambos desean..., pero esperan en vano. Lo que llega es el sueño, como una dulce tregua de libertad, el sueño, la muerte por entregas.

Fusiona, en esta «muerte por entregas» dos tópicos: el sueño hermano de la muerte (en Homero) y el *quotidie moritur* senequiano. En su composición, donde aparecen puntualmente lo que hasta aquí hemos señalado. Salvago poetiza el periplo de

un Ulises que es el hombre de hoy, ese animal de ciudad que sale a diario a enfrentarse a su lucha particular y rutinaria y vuelve derrotado, que no tiene a Penélope tan paciente como la homérica ni un Telémaco tan preocupado por su padre que emprende su búsqueda. (Arcaz Pozo, 1999: 183)

La desgana, el desencanto y la decepción también se entremezclan en el novísimo y poco casto «Jasón» (1983) de Julio Aumente. El héroe del poema ha finalizado ya su expedición a Frixo. Ya descansa su veloz nave:

No cruza el mar aquel dorado Argos  
ni sus jarcias de seda ni su velamen púrpura:  
hinchado pecho empuja el turbulento oleaje  
abriendo con su quilla el hondo abismo.  
[...] (2004: 225)

El lugar de Jasón ahora es otro. Después de haber solventado muchos obstáculos en su búsqueda del vellocino de oro, tras haber pasado tantas vicisitudes, se encuentra hoy decaído y desolado:

[...]  
De aquel Jasón que surca proceloso  
el mar oscuro que el tritón habita,  
donde el canto armonioso engañador  
de la sirte al olvido reino ofrece;  
de aquel rubio Jasón de limpios ojos,  
claros como la luz del cielo, abiertos,  
te miro hoy, vencido, desolado,  
errante en la ciudad con tus alas caídas...

[...]

Después de la aventura y la gloria, perdido el vellocino y la sonrisa  
conserva todavía la belleza que utiliza para su propio beneficio:

[...]

Dónde tu vellocino, tu sonrisa invencible,  
nauta ya naufragado, pecio inerte.  
Hermoso aún, haciendo la carrera,  
Jasón, desde la esquina de Prim a la calle Almirante...

La des-*mitificación* que es, en realidad, una *re-mitificación*, pues, como ya se ha dicho, lo que distingue al «mito» de otras formas como la leyenda sería su capacidad para renovar su sentido etimológico. El relato del argonauta griego que vence, por la fuerza de la razón y la lógica modernas, al mundo bárbaro y primitivo de oriente (*Medea*), es ahora el relato de la juventud y la belleza gastadas en explorar «el turbulento oleaje», el «mar oscuro» de la marginalidad y la prostitución. La *re-significación* del mito se potencia por el contraste entre el lenguaje retórico, ornado, del poema (*proceloso, sirte..., hipérbaton*) y dos expresiones «canallas» que el poeta se guarda hábilmente hasta los dos versos finales: «haciendo la carrera» y «desde la esquina de Prim a la calle Almirante», donde la carrera no es, evidentemente, el *cursus* heroico, sino la prostitución, y «Almirante», que cierra de manera muy emblemática el poema, no es el título marinero que correspondería al capitán de la nave «*Argos*», sino una de las vías madrileñas tradicionalmente frecuentadas por «chaperos»: este nuevo Jasón persigue un vellocino de un metal más vil que el oro, y despojado de las alas («caídas») del Crisómalo...

No se desvirtúan en «*Ulises*» o «*Jasón*» la esencia mítica, puesto que la plurivalencia, el simbolismo subyacente y el polifacetismo característicos de estas historias permiten su adaptación e interpretaciones por culturas dispares en momentos diversos. Nos ofrecen una visión distinta de la leyenda clásica; no se hace, en

ninguno de los dos, una copia a ultranza del sentido metafórico del viaje, pero esa (y no la repetición fosilizada) es precisamente la vitalidad del mito como tal mito ('relato etiológico') y no como ornato:

Los mitos clásicos perviven más allá de los imperativos poéticos y de las modas de turno, camuflados o revestidos con nuevos ropajes y encaminados a nuevos fines, pero al fin y al cabo renovados en estos ecos actuales y dotados siempre de plena vigencia. (Arcaz Pozo, 1999: 183)

La presencia de la parodia no resta ni un ápice de validez al sentido explicativo del mito, y con frecuencia los mismos poetas que caricaturizan la materia clásica también cultivan, muy quevedescamente, una faceta seria. Es el caso de Víctor Botas, uno de esos poetas en los que se despliegan distintas tonalidades, pasa de la gravedad a la neutralidad y de esta a la ironía. Nos encontramos con lo que él mismo denomina «la coña literaria» (Botas, 1999: II): «la agudización burlona de la mirada con la que observa la realidad de un mundo que genera desasosiego y que la poesía solo pide tratar de afrontas desde la postura escéptica que sustenta la modalidad irónica» (Vara, 2011: 208).

En «Teseo», por ejemplo, estamos ante uno de los relatos más formulados por la tradición literaria, la historia del héroe y el laberinto. Botas accede al mito desde una perspectiva irónica contraria al romanticismo: Ariadna sería la única responsable de su abandono:

Si Teseo llevó consigo a Ariadna  
por el mar como vino (ya no sé  
si la frase es de Sciascia o es del bueno  
de Homero) solamente  
por gratitud, no es raro que la dejara así, echando un sueño,  
en las rubias arenas de la isla de Naxos.  
No es raro, no: Teseo  
tenía que escapar de aquella cárcel  
del agradecimiento —al amor, *mes amis*, no le es posible

---

vivir agradeciendo no obligado  
a piedad.

Claro que cabe  
también que resultara  
Ariadna una sabihonda de esas que  
cualquiera las aguanta (hipótesis  
igualmente aceptable  
y que de sobra explica el abandono).  
[...] (2012: 268)

La nueva concepción de la historia mítica hace al lector cambiar la perspectiva de su visión de Ariadna; Botas no pasa por alto las posibilidades que pueden tener la actualización y mudanza del mito:

[...]

Lo otro,  
lo de liarse Ariadna con Dionisos (seamos  
realistas) yo me inclino a pensar que fue solo un mero asunto  
de vengativos celos de mujer  
despechada:  
de chica  
tan lisa como Ariadna (recordemos  
ese famoso hilo que a Teseo  
sacó del Laberinto) no imagino  
que pudiera quedarse (y menos luego  
de conocer al héroe) contenta  
con un pobre borracho medio imbécil,  
por muy dios que este fuera. (*Ibíd*em: 268-269)

La tan usada ironía de Botas, le lleva a la degradación total del mito. Comenzando porque se refiere a toda una parte de del relato mítico como «lo otro, / lo de...», fórmula que consigue reducir el mito a relato trivial. Después, se apoya en alguna historia personal en la

que el poeta se identifica con Teseo, deja a su *partenaire* representar el papel de Ariadna, pero de una hija de Minos, muy particular a la que carga con todos los defectos y a la que le achaca todas las culpas de su ruptura. Justifica el poeta su pérdida o abandono (hay mucho de justificación en este insulto satírico), a través de una directa descalificación personal («Ariadna una sabihonda de esas que / cualquiera las aguanta»), no solo de ella, sino de la persona que ahora es su pareja «un pobre borracho medio imbécil». Víctor Botas «toma prestadas las líneas esenciales del mito y las interpreta entre ironía y desapego» (Guerrero Contreras, 2001: 231). La maleabilidad de lo clásico permite la transgresión más directa y su supervivencia viene marcada

porque sus formas originales, variables y ágiles, posibilitan un vastísimo horizonte dentro del cual cabrá escoger retrospectivamente zonas muy diversas de inspiración, de acuerdo con la sensibilidad de la época o el temperamento y el proceso de selección del artista, a lo que habría que añadir la fácil contaminación o infección de componentes primitivos del mito renovados e incluso totalmente transformados a través de la tradición, viniendo a presentar en la actualidad nuevas significaciones al ser manipulados por la inversión de sus valores originarios. (Sánchez Dueñas, 2000: 556)

Inversión que de forma epigramática, como en el siguiente ejemplo, llega incluso a rozar el sarcasmo, tómense así estos versos de Inmaculada Mengíbar, «Cosas de mujeres»,

Pero seamos realistas:  
Penélope, cosiéndole,  
no es más feliz que yo  
ahora mismo rompiéndole  
la cremallera. (1994: 29)

La misma regeneración mítica se da, por ejemplo, en la obra de Aurora Luque. En «Los cantos de Eurídice» (1982: 29-35) será

Eurídice la que elija el descenso a los infiernos y rechace la amorosa salvación, «una Eurídice hosca quiere bajar voluntariamente al abismo. No desea que el amor la salve ni rescate; su descenso es una opción vital, individual, irrenunciable» (2006: 23). La encontramos también en «Camaradas de Ícaro I», donde Aurora, a través del monólogo dramático, asume la identidad del griego y extrae la construcción de las alas a la creación de un poema:

[...]  
No fabriqué con cera mis alas clandestinas.  
Fueron otras sustancias. Puse los embriones  
del tiempo detenido,  
la minúscula arena de oro que mojaba  
las horas placenteras,  
la avaricia que supo custodiar  
el olor de los cuerpos entregados  
y el jugo de las noches,  
briznas de los asombros de la infancia,  
palabras sacudidas por latidos  
o palabras huyendo de sí mismas  
con su erosión a solas  
—esas cosas que archivan los poetas.  
[...] (2003: 9)

Para la almeriense, «todos los poetas somos en cierto modo camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras propias alas con [...] las palabras “sacudidas por los latidos” o las palabras erosionadas [...]» (2008, 34).

No solo la gran carga simbólica de la que son portadores los clásicos es la que los hace necesarios; podemos, incluso, hablar de un efecto placebo en su uso que como anamnesis trae al presente los recuerdos del pasado: «A nadie que no sea ciego se le escapa que frente a un futuro puesto en duda y un presente inestable, transitorio, la única alternativa que queda es una mirada revitalizadora al pasado» (Milán, 2004: 85). Morano, por ejemplo, considera que la situación actual europea es muy semejante a la

Grecia de los siglos V al IV, de ahí que frente al desengaño diacrónico compartido se tome como punto de referencia su cultura; «Frente al progreso técnico el hombre sigue en pie, eternamente hambriento de una felicidad que nunca llega» (Morano, 1982: 87).

No estamos pues ante un recurso meramente estético, sino que en la poesía española contemporánea la presencia de elementos griegos y latinos sirve para hacer más liviana la realidad circundante:

la cita, la comparación, la recreación de elementos de la Historia, de la Literatura o de la Mitología antiguas sirven sobre todo para hacer más llevaderas las inevitables verdades: la muerte, el paso del tiempo, el fracaso amoroso, la corrupción política, la ausencia de Dios. (Arenas Cruz, 2003: s.p.)

Otros críticos prefieren denominarlo fetichismo (Cfr. Bergua Clavero, 2003: 15), tomado, no como desviación sexual, sino como apunta el DRAE en otra de sus entradas 'el culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos'. Esos poderes a los que Bourdieu llama «capital simbólico», una propiedad con fuerza mágica que «ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico» (Bourdieu, 1997: 173).

Porque lejos quedaron los clásicos y esa vuelta no hace más que recaer en la cíclica pregunta que iniciaba estas investigaciones sobre el porqué de su necesidad, pero aquí ya no hay hipótesis porque los hechos están consumados:

El poeta tiene el gesto inocente de la vuelta, de voltear la cabeza para tratar de vislumbrar aquella lucecita que ilumine y devuelva el esplendor. Y eso es una necesidad real, no una mera fachada que encubre –al menos no todas las veces– la imposibilidad también real de encontrar nuevos medios expresivos que puedan dar cuenta de esa realidad que tanto ama. (Milán, 2004: 80)

---

Ya no nos enfrentamos a la huida que representó el Barroco o el Romanticismo, por poner algún ejemplo, el no querer ver lo circundante y evadirse a otros mundos lejanos, físicos y temporales, sino que ahora quizá la huida es atracción, de atraer de forma consciente todo aquello que ya pasó y se fue y asentarlo en el aquí y el ahora del poeta; son malos tiempos para la imaginación y evidentemente para los sueños. Los poetas, lúcidamente, conocen sus frustraciones y saben que la huida completa no resuelve nada.

Y eso es lo que en nuestros días ha pasado: hartos de continuas y falsas rupturas, de seísmos aún más falsos que tenían que derrumbar todo lo inmediato (cuando la historia nos enseña todo lo contrario), se ha vuelto la mirada hacia la tradición (...) Si estamos fuera de la tradición – la que sea– estamos fuera de la cultura. Y lo que pretendemos –lo que siempre hemos pretendido– es ganar ese título, ser dignos de la civilización, y la libertad que implica (Villena, 2000a: 59-60).

Esta huida, aunque retrospectiva, siempre es hacia adelante, «la presencia del mundo clásico, antes que volver la cabeza atrás, nos empuja a mirar hacia adelante [...] pero mirar hacia adelante no significa en absoluto confiar en idea alguna de progreso» (Andújar: 2008, 12). Podemos verlo ejemplificado en este poema de Juan Peña «Malos tiempos para la épica» (título que remeda el «Malos tiempos para la lírica» de Bertol Brecht que en los ochenta popularizó, como título de una canción, Germán Copinni en el grupo *Golpes Bajos*). La letra de la canción, por cierto, transmite a la perfección el espíritu de agotamiento posmoderno que, sin embargo, tan rentable ha sido para la poesía, y concretamente para la tradición clásica.

Dónde aquellos fervores,  
los altos ideales  
y las nobles virtudes,  
el genio, la energía,  
la fuerza del espíritu  
que empuñaba la espada.

El coraje y la audacia  
han cedido su puesto  
a los pactos cobardes,  
a los blandos festines  
y a las deslealtades,  
a holgazanes y débiles  
viviendo de sus lágrimas. (Peña, 1997: 9)

Se intuye la desconfianza en los versos, se palpa esa mirada al pasado comparándolo con un presente que se presenta poco alentador y que deja poco espacio para la esperanza. Pero este paliativo no se configura como el uso de vanas nostalgias eruditas,

el pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un “orden simultáneo” (como una “norma de momentos intemporales”, [...]. (Gil de Biedma, 1999: 10)

Otros hay que reivindican esa vuelta a los clásicos como una lucha por mantener la tradición de la que quieren separarnos, Morcillo lo denomina el síntoma del «clásico contemporáneo» en los poetas de los setenta,

Tales obras no pretenden ser manifiestos, pero aspiran a conducirnos, por medio de la relectura de las obras maestras clásicas, hasta la comprensión de la literatura en forma de una memoria cultural de la se nos quisiera desposeer. (2009: 15)

No cabe duda de que la tradición clásica forma parte inherente de la poesía contemporánea española y de que su reutilización se produce con fines muy diversos (Cfr. Díaz de Castro, 2010: 63-64): citas, imitaciones, relectura de mitos..., «se trata de un sincretismo multiforme que integra con muy distintas funciones y sentidos

---

cualquier manifestación cultural, muchas veces trivializándola, casi siempre trasgrediendo, voluntaria o involuntariamente, su sentido original [...]» (*Ibídem*, 2010: 65).

La tradición clásica se presenta como una continuidad y evolución de géneros, tópicos y temas, aspectos de gran interés en la poesía española desde el último medio siglo anterior hasta los albores del presente y viene marcada más por una necesidad que por una mera copia o imitación al más estilo renacentista. Hay todavía mucho que decir de aquello que ya se dijo. Existen aún muchas variables de significado en los textos clásicos, la tradición no deja de ser el pilar maestro en el que se asienta nuestra cultura y nuestro pensamiento y, por ende, nuestra literatura. No tendría entonces sentido alguno la permanencia de la tradición clásica en la lírica contemporánea aunque dicha estabilidad temporal traiga consigo variantes, máscaras y recreaciones.



## Culturalismo y posmodernidad

*Persistentes  
metáforas eternas con que urdir,  
siglo a siglo un poema*  
Víctor Botas, «Retórica»

AUNQUE SE RECONOCE A ARNOLD TOYNBEE (1961), allá por la década de los años cuarenta, y al crítico español Federico de Onis (1934), mediados los treinta, como los pioneros en la utilización del término «posmodernidad», hay un acuerdo general en que el vocablo ha adquirido su curso legal a través de los trabajos de sociólogos y teóricos norteamericanos y franceses (Cfr. Zavala 1991: 217; Anderson, 2000: 11), ya que fueron ellos, precisamente, los que dotaron al concepto de su actual significado. Debemos, no obstante, aclarar que puede resultar bastante peligroso concebir «posmoderno» siguiendo los preceptos de los críticos señalados, pues el vocablo no se ha convertido en otra cosa más que en un comodín, en un cheque en blanco donde todo aquello que no sea «antiguo» y «tradicional» tiene cabida; pero no es algo tan simple lo que encierra la «ideología posmoderna». La escasa perspectiva histórica impide hacer un análisis a conciencia sobre el pensamiento posmoderno, puesto que, evidentemente, podremos explicar lo hasta ahora acaecido, pero grave dificultad encerraría el descubrir o

predecir los derroteros que tomará dicho pensamiento; no es un terreno adecuado para videntes y futurólogos. Y, quizá y debido a esta falta de perspectiva y distancia temporal, nos encontramos con que el concepto de posmodernidad es un ente variable, maleable y difuso. Tal y como expresa Michel Foucault: «Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse we are» (1982: 785). Hay multitud de posmodernidades y son susceptibles de adaptarse a cualquier movimiento artístico, literario o incluso gestarse en diferentes hitos históricos, «bajo la palabra posmodernidad pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas» (Lyotard, 1994: 41). El concepto de posmoderno presenta tantos niveles semánticos como autores han reflexionado sobre él, esto nos lleva a afirmar que la posmodernidad no es un concepto cerrado y delimitado, sino un ente pragmático e intelectual lleno de ambigüedades.

No es extraño que, siendo esto así, encontremos serias dificultades a la hora de tratar de describir la posmodernidad y el consiguiente debate en torno a la posmodernidad son procesos protagonizados por defensores y detractores de muy diversa índole y formación y encuentran sus terrenos de abono en espacios muy alejados de sí. (Saldaña, 2009: 19)

Es cierto que existe una nueva sensibilidad que afecta al arte y a la literatura, así lo ve Leslie Fiedler en el artículo «Cross the Border, Close the Gap» publicado en la revista *Playboy* (1969), al afirmar que:

esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna [...] en un retorno desinhibido a lo sentimental y lo burlesco. (Anderson, 2000: 23)

El egipcio Hassan, aseverando que lo posmoderno partía y se basaba en «el juego de la indeterminación y la inmanencia»<sup>1</sup>, enumera y explica lo que para él son las principales características – enmarcadas siempre dentro del vocablo «pluralismo»<sup>2</sup>, pues lo considera «the irritable condition of postmodern discourse» (Hassan, 1986: 503) – que definen o pueden ayudar a definir la posmodernidad: indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, lo impresentable y lo irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, *performance* y participación, construcciónismo y, finalmente, inmanencia (*Ibídem*).

Resulta bastante evidente –tal y como indica Hutcheon (1990: 3)– que la tendencia generalizada a la hora de explicar el concepto, que ahora nos ocupa, se basa en la negación. Así en lo citado por Hassan encontramos prefijos como *des-*, *i-* *in-*, o incluso el término «ausencia»; o pensemos, por ejemplo, en las taxonomías defendidas por Foucault: deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión (1966: 179) o aquellas establecidas por Jameson que incluye entre las características de la posmodernidad adjetivos como abolición, reemplazo, desaparición, anulación (cfr. Rincón, 1995: 35).

Se inicia, de este modo, una visión dialéctica para poder afianzar los caracteres inherentes a lo posmoderno. Para el egipcio:

el posmodernismo<sup>3</sup> es un fenómeno artístico, filosófico y social que se abre hacia formas indeterminadas y provisionales, y que se caracteriza por un discurso fragmentario e irónico, de ausencias y rupturas en el que tienen cabida la voz y el silencio, la creación y la destrucción. (Sánchez-Pardo, 2001: 493)

<sup>1</sup> Término de nueva creación, «Indeterminante» (Cfr. Hassan, 1978: 51-98 y 1986: 503-520).

<sup>2</sup> El término pluralismo, dentro de todo proceso comunicativo, depende obligatoriamente del receptor. (Cfr. Zavala, 1991: 218)

<sup>3</sup> Con el sentido de «posmodernidad».

No existe, por tanto, un hilo homogéneo y parcial que encierre los frutos de la ideología posmoderna –moviéndose siempre entre los antagónicos– pero, precisamente, esta ausencia es la que le confiere su estatus epistémico: la omisión de cánones estrictos que constriñan la libertad creadora, la falta total de construcción, de centralidad, de continuidad, de reclusión... Hecho que nos lleva a afirmar lo indudable: la existencia de una nueva conciencia posmoderna representada en las nuevas conciencias artísticas, literarias y culturales que se rigen, según Jameson,

en la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia y de lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo. (Rincón, 1995: 35)

El artista no se guía por norma alguna ya establecida a la hora de desarrollar su creatividad, las normas se constituyen a posteriori, «el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*» (Lyotard, 1994: 25). La nueva mentalidad estética se encuentra estrechamente relacionada con «la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra» (Saldaña, 2009: 93).

La literatura se enfrenta a un cruce de caminos, a la diversidad de voces, a la indeterminación y los desplazamientos, a la ausencia de teorías. El estilo posmoderno se configura, pues, como un todo heterogéneo:

El «no estilo» posmoderno es, sin embargo, un nuevo estilo artístico no homogéneo, sino múltiple y diverso que se basa en el eclecticismo de formas donde todo se acepta y vale, generando así un síntoma de manierismo «posmoderno» que para algunos (Baudrillard, Gardner,

---

Jameson) encierra un símbolo de decadencia y de virtuosismo híbrido y mediático. (Fajardo, 2001: 24)

Todas estas propuestas de elementos variables y dispares, de permisibilidad y pluralidad confieren al arte una nueva perspectiva, obligan al nacimiento y a la creación de nuevas miradas, nos regalan diferentes alternativas en la consecución del proceso artístico. La posmodernidad entendida como procedimiento de descubrimiento «supone un giro de la conciencia, la cual debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de constituirse, ya no de ser, sino de sentir, de hacer» (Vasquez, 2005: 153). Según Gellner, «en la atmósfera intelectual actual, uno tiene la sensación de que el mundo no es la totalidad de las cosas, sino de los significados. Todo es significado; el significado lo es todo y la hermenéutica su profeta» (1994: 39). Para la constitución de ese significado marcado por Gellner hemos de tener en cuenta que toda adquisición semántica viene marcada históricamente por las bases empíricas de la lectura, que no dejan de asentar el conocimiento individual: «A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o páginas, cuya lectura fue dicha para nosotros y que nos gustaría compartir» (Borges, 1988: iii). Y con ello, enlazamos con el considerado «caos» creativo posmoderno con el, evidente y forzoso, papel desempeñado por el lector, que nos demuestra que esa inestabilidad suscrita al concepto posmoderno es, totalmente, falsa pues existe una clara estabilidad formal en sus principios constitutivos. Los postulados y premisas de la ideología textual posmoderna –ya reiterados– y que podemos reducir a lo plural y simultáneo, encuentran, irrefutablemente, su norte en la concepción básica de la literatura como comunicación. El receptor se libera de la dificultades dogmáticas y pelea con el básico problema de la concreción textual, hallando en el desorden establecido una harmonía polifónica, una mezcolanza ordenada; trasmite, pues, homogeneidad a lo heterogéneo, da significado a lo indeterminado. La literatura ha encontrado nuevas vías y se ha visto liberada del lastre de la unicidad dejando de lado el reiterado y, muchas veces,

cansino –por lo falaz– «todo vale»; sí que estamos en posición de afirmar que los textos, ahora, han conseguido un visado internacional para moverse libremente por aquellos terrenos que elijan.

### **3.1. La posmodernidad en la poesía española<sup>4</sup>**

A pesar de que los cambios ocurridos que constatan el paso de la «modernidad» a la «posmodernidad» han sido discutidos de manera heterogénea en otros países de la cultura occidental<sup>5</sup>, este proceso esclarecedor no ha tenido lugar en España hasta hace bien poco (Cfr. Debicki, 1988: 166 y Saldaña Sagredo, 2009: 103-104).

Establecer los límites temporales del desarrollo de la «posmodernidad» en nuestro país nos llevará por derroteros no exentos de dificultad que intentaremos transitar con un interés que va más allá del mero clarificador.

El baile de fechas que aportan los teóricos nos lleva a enfrentarnos a momentos históricos dispares, a generaciones diferentes y, lo más importante, a baremos de análisis posmodernos desiguales. Lo que nos lleva a apoyar que la posmodernidad no es en sí una etapa histórica, sino una posicionamiento ideológico más cercano a la mente individual que a las colectividades poéticas. Sí creemos necesario, no obstante, hacer una breve aproximación al origen histórico de este pensamiento y a los márgenes temporales en los que nos movemos.

---

<sup>4</sup> Una versión previa y reducida de este apartado se ha publicado en Álvarez Ramos, 2011: 25-38.

<sup>5</sup> Como bien señalaba Linda Hutcheon en 1990, la ideología posmoderna es una identidad que solo se veía representada en Europa y en América, tanto del Norte como del Sur. No se había constatado la existencia de este proceso ideológico en lo que consideramos Oriente. (Cfr. Hutcheon, 1990: 4). Este planteamiento debería ser revisado en la actualidad puesto que, con la intensificación de las relaciones culturas entre Oriente y el resto del mundo, y la entrada de China como potencia en el mercado global, resultaría extraño que, hoy en día, Asia se mantuviera ajena al pensamiento posmoderno.

---

Las edades más tempranas de la ideología posmoderna española se remontan a la década de los cuarenta<sup>6</sup>, Saldaña Sagredo entre otros<sup>7</sup>, reconoce que:

La poesía española posmoderna forma parte de un movimiento internacional de renovación del lenguaje poético que se produce a partir de la Segunda Guerra Mundial y, así, muchos textos poéticos españoles de este período, además de integrarse en un escenario artístico internacional, son decididamente internacionalistas y responden a unos cambios de sensibilidad que implican la construcción de un nuevo paradigma estético. (2009: 20)

Hay un claro intento, en esta temporalización, de adaptar y equiparar la historia literaria española con la occidental, pues el segundo gran conflicto bélico sí que marcó una fractura reconocible en los cambios que se produjeron en sus manifestaciones artísticas. Pero todos somos conscientes, y la historiografía así lo demuestra, de que la datación simultánea y equivalente no es más que una burda entelequia simplificadora; bien porque las innovaciones ideológico-literarias son precursoras, tomemos como caso el *Sturm und Drang* alemán<sup>8</sup> –antecedente claro y directo del movimiento romántico internacional– o bien por asimilar los principios estéticos

---

<sup>6</sup> Dioniso Cañas ve actitudes posmodernas ya durante la década de los 30. Estas nuevas actitudes serán un antípodo de las desarrolladas en la década posterior. En este sentido afirma que «el término posmodernidad debe usarse para abarcar la producción artística española surgida desde aproximadamente 1935» (Cfr. Cañas, 1985: 16-17)

<sup>7</sup> Críticos como García de la Concha, Sanz Villanueva y, según señala Debicki, especialmente Castellet en su introducción, coinciden en señalar que la poesía española inicia un nuevo camino ideológico y formal en las postrimerías de los años 40 (Cfr. Sanz Villanueva, 1984; Castellet, 1960; García de la Concha, 1973).

<sup>8</sup> Sobre el directo papel de progenitor que desempeñó el movimiento alemán en el más internacional romanticismo, pueden consultarse: Hass, 1986 y Roy, 1963.

---

de manera tardía, tal es el caso, por ejemplo y derivado del movimiento anterior, del epigonal romanticismo español<sup>9</sup>.

Debicki, sin embargo, considera aventurado señalar a la segunda mitad de los años cuarenta como la gestora de los cambios más significativos que se han venido produciendo en la poesía española de los últimos años, ya que estima que esta aseveración tiende a agrupar, bajo el mismo epígrafe, a poetas muy dispares<sup>10</sup> que formarían parte de esta ordenación virtual teniendo únicamente como hilo común aspectos temáticos<sup>11</sup> e históricos<sup>12</sup>.

Nos enfrentamos a un caos teórico que no facilita, en absoluto, datar con precisión la posmodernidad española. Este desorden es alimentado consciente o inconscientemente por la misma crítica ya que,

al forjar un esquema de múltiples grupos generacionales, casi siempre reaccionando contra sus antecesores, la crítica no ha podido tomar en cuenta corrientes más amplias, y especialmente el paso de la modernidad a la posmodernidad en las artes occidentales. (Debicki, 1989b: 15)

Pero antes de establecer los límites temporales de este fenómeno ideológico, creemos necesario indagar y volver, una vez más, sobre cuáles son las características que califican a un texto como

---

<sup>9</sup> Existe no obstante unanimidad en señalar a Napoleón y su imperialismo como el gestor principal de esta nueva corriente de pensamiento, pero la dominación napoleónica no se produce a la vez en los países europeos, de ahí que el desarrollo de las manifestaciones artísticas no sean, en absoluto, simultáneas.

<sup>10</sup> Tal es el caso, por ejemplo, de Ángel González, Celaya, Otero o Claudio Rodríguez.

<sup>11</sup> Los análisis de los paradigmas estéticos de la poesía posmoderna española, han girado mayoritariamente en torno a la búsqueda común de los temas tratados. Así se reconocen la poesía, la muerte y la vida, el amor y la belleza como los más hipertratados por los poetas (Cfr. Saldaña Sagredo, 2009: 103).

<sup>12</sup> Tradúzcase lo social como tema y la Guerra Civil como historia (Cfr. Debicki, 1988: 165:166).

---

«posmoderno», para poder, a posteriori, evaluar el momento en el que la literatura refleja de manera generalizada dichas peculiaridades.

Las innovaciones inherentes a la posmodernidad no se manifiestan en literatura –de igual forma que tampoco lo hacían en la filosofía, la arquitectura, la economía, la política o la sociedad– de manera brusca y generalizada. Aunque, comúnmente, existe la opinión globalizadora de señalar a la década de los sesenta –más concretamente el período denominado como sesentayochismo (Cfr. Debicki, 1988; 1989b y 1989c.; Gómez Montero, 1994; Lanz, 1995)– como el punto de inflexión en los cambios poéticos que abrirían el paso a la posmodernidad, es cierto que desde inicios del siglo XX contamos con algunas obras que van allanando el camino y, de forma paulatina, van introduciendo estos nuevos aires poéticos<sup>13</sup>.

Durante la primera época de posguerra, también podemos hallar breves retazos de posmodernidad como el empleo del lenguaje cotidiano y el uso de una temática innovadora en el panorama literario. Sí que hemos de constatar que, grosso modo, la producción literaria de esta época debe ser enmarcada dentro del período moderno, pues son más los caracteres que la relacionan con este, que los elementos que la aproximan a la posmodernidad, aunque la puerta continúa abierta y ya comienzan a gestarse los grandes cambios que se producirán en breve. Así, «donde sí aparecen más a menudo poemas de índole abierta es en la segunda época de la poesía de postguerra, época que yo vería abarcando desde fines de los 1950 a finales de los 1970» (Debicki, 1988: 167).

A pesar de que la mayoría de los críticos consideran que esta postura sigue más una línea derivada de las creaciones anteriores, Debicki defiende que los cambios producidos en la poesía novísima de los 70 tienen consistencia por sí mismos y nos llevan a prestar una vital importancia a la evolución que se manifiesta en la obra

---

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, podemos señalar a varios miembros de la generación del 27, encabezados por Salinas, Alonso y Guillén, que emplean entre otros recursos catalogados como posmodernos una mezcla heterogénea de los diferentes niveles del lenguaje que lleva anexa la obligada respuesta del lector posmoderno (Cfr. Debicki, 1988, 1993a y 1993b. Quintana Docio, 1993).

poética de esta época, que debe ser valorada y considerada ya como posmoderna.

Las innovaciones que se revelan más claramente en las últimas décadas dentro de la poesía española –y que contribuyen a la estandarización del concepto «posmoderno»– están más relacionados con «el enfoque del poema, el juego de perspectivas y ciertos rasgos metapoéticos que con su temática» (Debicki, 1988: 166)<sup>14</sup>. Estas actitudes,

sobreponen a la visión tradicional y «moderna» de una obra permanente e inmutable, el concepto de un texto abierto, importante no como depósito de significados sino más bien como estímulo a continuos descubrimientos, lecturas y relecturas. (Debicki, 1988: 168)

Entroncan directamente con el nuevo papel que ocupa el lector, que ya no es un mero espectador recostado en su butaca que espera que el escritor le guíe y le muestre la verdad de su escrito. Cobran aquí importancia los axiomas sobre los que se asienta la teoría de la recepción y los principios defendidos, por ejemplo, desde Iser o Jauss hasta Barthes o Eco. El poema se concibe como un cúmulo de indeterminaciones que el lector debe actualizar y debe estructurar para alcanzar, de ese modo, el significado del mismo; el poema, pues, se nos presenta como una estructura que puede manifestarse de diferentes formas. Así el significado nunca es un ente cerrado y establecido, sino que la maleabilidad adscrita al poema conlleva la pluralidad semántica del mismo. Estamos ante una «interpretación indefinida» (Eco, 1995: 43).

La obra “abierta” tiende como dice Pousleur, a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo

---

<sup>14</sup> Juan Cano Ballesta considera que «la estética posmoderna sigue abierta a los mismos temas y recursos de la modernidad, que pueden ser ahora reciclados desde una perspectiva paródica o simplemente mimética, aunque con un espíritu nuevo y en un contexto cultural diverso» (Cano Ballesta, 2007: 39).

---

de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra [...]. (Eco, 1984: 74-75. Pousseur, 1958: 25)

Este enfoque actual de la literatura provoca el uso de nuevos artificios textuales que obligan a una recepción no consensuada con el autor. La lectura de la obra literaria se convierte en un proceso lleno de ambigüedades que el lector debe precisar. Eco compara la labor desempeñada por el receptor con la elaboración de un mosaico, donde multitud de teselas han de ser estructuradas y ordenadas pero que pueden ubicarse en diferentes espacios para darle un sentido al todo<sup>15</sup> (cfr. Eco, 1984: 210-212). Estamos ante un desafío de la indeterminación. Se involucra de forma consciente al lector en la obra y se le invita «a participar en su proceso de creación y recreación» (Debicki, 1988: 169). Barrajón resume la ideología lírica posmoderna:

el poema como lugar para la reflexión poética, como espacio que acoge en su seno el propio proceso de escritura creadora, y que se ofrece al lector no como algo cerrado en sí mismo, sino abierto –en su propia oscuridad literal, si es que hay tal– a un receptor que lo entiende, como también el propio poeta, como ámbito del conocimiento. (Barrajón, 1999: 207)

Los procesos desestabilizadores que abren las perspectivas receptivas y que califican de manera directa a la literatura posmoderna pueden resumirse bajo un mismo membrete: «simultaneidad»<sup>16</sup>, entendida como tal, sucesión de variedad de elementos: perspectiva, lenguaje, temas, significados, géneros... que se conjugan al mismo tiempo, en el mismo texto.

---

<sup>15</sup> Los paralelismos con Kristeva (1978) son innegables.

<sup>16</sup> Podríamos equipararla al pluralismo de Hassan.

Los poemas [...] se distinguen por su empleo simultáneo de diversos niveles del lenguaje y de diversas perspectivas, que nunca se resuelven en un significado unitario, dejando al lector la tarea de barajarlos y llegar a alguna conclusión. (Debicki, 1988: 166)

Es lo que Jencks denomina «Lenguaje híbrido» y así lo atestigua en su campo principal de trabajo, el de la arquitectura posmoderna. Se encierran dentro de este concepto, no solo la utilización de variados niveles lingüísticos y el uso de lenguas dispares, sino también técnicas como la reescritura, la carnavalización o el disfraz –ya tratados por Hassan– y la hibridación<sup>17</sup> en general que abre paso a una literatura ecléctica en la que el *pastiche*<sup>18</sup> y el *collage* son unos buenos ejemplos de esta uniformidad de códigos empleados y de esa ambigüedad buscada que suscribe la participación –siempre activa– del receptor en el proceso literario. Foster afirma que «el *pastiche* es el estilo oficial del campo posmoderno» (Foster, 1998: 255). Para Jameson, al igual que la parodia, el *pastiche* se basa en «la imitación de un estilo peculiar, o único; idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esa mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia» (2001: 38). Urdanibia reconoce que el empleo de prácticas textuales como el *pastiche* y el *collage* no son más que la directa consecuencia de un tiempo dominado por la fragmentación, la escisión, el escepticismo o la diseminación. Así, es necesario utilizar artificios de imitación satírica, como los señalados, para suplir las carencias del pensamiento posmoderno, «fenómenos como el *pastiche*, el *collage*, una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsquedas en otros tiempos de lo

---

<sup>17</sup> Dicha mezcolanza no atañe solamente a la obra literaria, sino que la crítica y el pensamiento tampoco pueden huir de ella. Podemos encontrarnos, incluso, con textos que combinan filosofía y poesía; tal es el caso de Barthes y Derrida (Cfr. Saldaña Sagredo, 2009: 81).

<sup>18</sup> Genette considera el *pastiche* como una imitación satírica cuyo paradigma más canónico podemos encontrarlo en todas las obras que llevan el membrete de «A la manera de...» y de las cuales está plagado el amplio panorama poético posmoderno (Cfr. Genette, 1989: 22-23).

---

que ahora carecemos» (Urdanibia, 1990: 69). Hutcheon, por su parte, considera que la parodia, el pastiche o cita irónica son contemplados, generalmente, como un fenómeno central de la posmodernidad, reconocido tanto por los detractores como por los defensores (Cfr. 1993: 187).

Gran parte de la poesía gestada en la generación de medio siglo<sup>19</sup> se mueve bajo estos parámetros ideológicos: así, en la obra de Ángel González<sup>20</sup> podemos encontrar juegos intertextuales comentarios irónicos, ruptura «con la atmósfera de seriedad expresiva y rigidez verbal de sus antecesores» (Peña, 1982: 131-132)<sup>21</sup> y una inversión de perspectivas que contribuyen a este forzado trabajo del receptor (Debicki, 1987: 109-138).

Nos asalta aquí la pertinente duda de si acatar ciegamente lo defendido por Debicki y considerar a las generaciones previas de forma independiente y no establecerlas como antecedentes directos posmodernos de los *novísimos* ya calificados –eludiendo cualquier polémica– como pertenecientes a la posmodernidad. «Quizá la supuesta ruptura que los “novísimos” aparentan no sea tan drástica si entendemos que algunos de sus maestros lo han sido también de estos flecos finales de la promoción de los sesenta» (Peña, 1982: 136). En este sentido, García de la Concha y Sánchez Zamarreño afirman que los cambios atribuidos directamente a los poetas de los setenta «ya se venían anotando en promociones anteriores» (1987: 88). La ruptura, pues, no se producirá de manera brusca sino que se irá gestando de manera fraccionada en palabras de Manuel Rico, estaríamos ante una «ruptura escalonada» (1992: 57-64). Prieto de Paula considera que todas las novedades atribuidas a la poesía

---

<sup>19</sup> Autores como Vives Pérez consideran a la generación del 50 como el antecedente inmediato de la poética posmoderna española (Cfr. Vives Pérez, 2008: 597).

<sup>20</sup> Nombrado aquí como paradigma representativo, pero como veremos, podemos extender esta afirmación a otros miembros de la generación del 50. Claudio Rodríguez, por ejemplo, «involucra al lector en un constante juego de perspectivas»; Brines, «invierte los valores tradicionales»; Valente «tuerce episodios míticos de la Biblia y la Odisea»... (Debicki, 1988: 175).

<sup>21</sup> También reconocerá Peña la ironía crítica de, por ejemplo, Gil de Biedma, Barral o Goytisolo.

novísima no son más que una «naturalización de actitudes y procedimientos anteriores» (2002: 375).

Cierto es que desde mediados de la década de los sesenta se produce un cambio de orientación poética<sup>22</sup>. Los mismos poetas que están en activo por esta época consideran y sienten dicha inflexión que afecta a sus trabajos (García Martín, 1996: 9). Ángel González, por ejemplo, reconoce que:

En aquellos años personalmente –y objetivamente– difíciles, cuando la esperanza de un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediaba la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad. (1980: 21)

Son pues los propios poetas los primeros en sentir la conocida crisis de la llamada poesía social. Y serán precisamente los poetas más jóvenes<sup>23</sup> (Jiménez Martos, 1968: XVI), y de forma minoritaria, los que reivindicarán a través de sus versos dicho cambio.

¿Ha logrado crear escuela ese modo de escribir, desde luego sorprendentemente tomando en cuenta las costumbres poéticas de los últimos tiempos? Es claro que no. [...] Estos poetas presentan algunos puntos de contacto con ese *modern style* que ha invadido principalmente

---

<sup>22</sup> Leopoldo de Luis fecha esta inflexión en 1965 y reconoce que «Hay un hecho innegable: en la posguerra y hasta, más o menos, 1965, prevalece en nuestra poesía una corriente inspirada en motivos sociales, de visión realista, con intención testimonial y preocupación ética» (Luis, 1982: 10). Sin embargo, José Olivio Jiménez adelanta la fractura a la década anterior puesto que para él: «La poesía española entra en la década del 60 con una conciencia crítica de los efectos negativos que ejerció sobre ella el predominio de dos principios, los cuales, si pudieron ser necesarios y oportunos en su momento, habían acabado por mecanizarse y demandaban ya con urgencia su superación» (Jiménez, 1972: 15).

<sup>23</sup> Entre ellos subraya Jiménez Martos a Gimferrer, Carnero, Abat y Barnatán.

el mundo de los jóvenes y también el de la decoración, publicidad, etc. [...] en apariencia, el cambio es a costa de utilizar elementos decadentes, pomposos, rubenianos, pero la apariencia es un dato no definitivo. Es posible, por otra parte, que ese hacer se difumine muy pronto. De todos modos, su mérito es haberse atrevido a constituir una ruptura, eliminando las medias tintas. De cuando en cuando, el arte necesita de la exageración, su palanca para evolucionar. (*Ibíd*: XVI-XVII)

Por este motivo, aunque hay vectores que empujan lentamente al cambio, se considera a la generación de los setenta como el punto de inflexión total de la mudanza. Así lo ve, por ejemplo, Luis Antonio de Villena: «Tal vez la generación del 50 –Gil de Biedma, Brines, Caballero Bonald– había hecho, como en silencio, una gran labor de alejamiento de la postguerra, pero faltaba el clamor, el grito que lo denotase con claridad absoluta» (Villena, 2000a: 18). Y será el culturalismo el rasgo principal que marque dicha variación (García Martín, 1996: 17). Así, a pesar de que bastantes críticos marcan como elemento de ruptura el abandono del humanismo literario y el uso de *mass media* como el cine y el cómic, otros reconocen que lo más característico es «hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible» (Martín Pardo, 1970: 13).

En la década de los setenta los rasgos posmodernos se manifiestan de manera directa y nada equívoca y podemos hablar, con pleno derecho y sin lugar a ambigüedades, de una poesía cien por cien posmoderna amparada por el apoyo de todos los críticos, que coinciden en señalar una clara ruptura con todo lo anterior<sup>24</sup>. García de la Concha (1986: 10-12) reconocerá una renovación temática y el uso de modos de enunciación diferentes a los períodos anteriores. Debicki señala los siguientes rasgos:

<sup>24</sup> Cano Ballesta, por ejemplo, reconoce que el movimiento novísimo «cobra verdadero y pleno sentido histórico dentro de la transición política española y como síntoma de la llamada postmodernidad» (2007: 16).

---

el énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje, el interés en el proceso de poetización y en la metapoesía, y un cierto escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados. (1989b: 15)

Jaime Siles, por su parte, escalona estos cambios y distingue dos fracturas tradicionalistas dentro del mismo grupo poético; en una primera fase se produciría la citada renovación y en una segunda se llevaría a cabo el establecimiento de las bases de su ideario poético. Entre las novedades destaca Siles: «a) el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del *yo* y b) el análisis y la crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio» (1989: 11).

El interés por el «*yo*» dentro de los límites semánticos del concepto culturalista enlaza directamente a esta generación con la de los cincuenta –tal y como defiende Jaime Siles<sup>25</sup>–, y el gusto por la crítica y el análisis del texto nos lleva irrevocablemente a otro de los parámetros posmodernos, el de la metapoesía (1989: 11), elemento demarcador, por otra parte, de la producción poética de los de medio siglo.

La permanencia y la influencia de los poetas de medio siglo en los grupos poéticos posteriores va más allá de lo anecdótico o de los gustos individuales, más si tenemos en cuenta que, como bien indica Falcó Gens, existe una clara relación entre la generación de medio siglo y la de los ochenta, pues estos recuperan «el tópico de la comunicabilidad, pero también el autobiografismo y la narratividad propios de algunos autores de la generación del 50» (2007: 26). Todos estos elementos son claramente posmodernos, pero, a juicio de Debicki, aunque estos rasgos tengan un carácter evidentemente

---

<sup>25</sup> Aquí encontramos una brecha en lo defendido por Debicki, que obvia cualquier relación posmoderna entre estas dos generaciones poéticas, considerando que los cambios producidos en la más moderna son independientes y deben ser tratados como tal.

---

posmoderno, el tratamiento de los temas y su propensión metafísica vinculan a estos poetas con la modernidad (1989b: 15).

Las relaciones existentes entre los grupos poéticos anteriores con la posmoderna novísima son evidentes pero podemos señalar que, si bien es cierto que, dentro de esas generaciones se dan y utilizan recursos posmodernos, no está tan claro que la naturaleza de estos rasgos sea exclusivamente posmoderna, pues la propia modernidad también reaccionó ante, por ejemplo, las carencias y limitaciones del lenguaje (Saldaña Sagredo, 2009: 105). Tomaremos, por tanto, el movimiento novísimo como el punto culmen de la posmodernidad española, sin dejar de lado, evidentemente, aquellos caracteres de la ideología posmoderna que ya se entrevén en los grupos poéticos anteriores. Teniendo en cuenta la necesidad de analizar siempre desde el individualismo y huyendo de la tendencia generalizada –muy española– a la agrupación.

Quizá la mejor forma de reescribir la historia del arte de nuestra época sea la de referirse ante todo a las individualidades que supieron crear mundos intensos, singulares y coherentes, relegando a un segundo plano al grupo o a la tendencia a la que fueron asociadas. (Saura, 1995: 111)

A Guillermo Carnero le parece de lo más juicioso mantener esta perspectiva de análisis –obviando de manera generalizada la catalogación genérica–, «prescindir de la obsesión generacional» y seguir «un criterio que atienda más que al factor cronológico, a la práctica literaria, a los temas recurrentes, al uso del lenguaje y a la actitud de los poetas ante su propio oficio» (1978: 77).

### **3.2. Artificios posmodernos en la poesía española**

Siguiendo con el camino iniciado de la huida generacional y teniendo siempre en cuenta la dificultad que encierra este cometido, así como las opiniones vertidas en torno a este concepto,

intentaremos de manera somera y analítica reflexionar, de forma pragmática, sobre los elementos<sup>26</sup> que caracterizan a este período ideológico: la fragmentación, la hibridación, el eclecticismo o la arbitrariedad entre otros, para poder establecer un canon<sup>27</sup> que recoja los elementos, las características y los rasgos peculiares de esta ideología y ponga de manifiesto la íntima relación que existe entre la posmodernidad y el uso de los recursos culturalistas.

### 3.2.1. Los niveles del lenguaje<sup>28</sup>

Toda la poesía española considerada como posmoderna se caracteriza por el uso indiscriminado de múltiples niveles del lenguaje que le aportan al texto una apertura significativa y que se alejan del tradicional sistema de lectura al que está acostumbrado el receptor. El hibridismo del lenguaje dentro del poema puede manifestarse, bien a través del empleo simultáneo de idiomas diferentes, bien a través de la mezcla de variedades diafásicas o registros lingüísticos, bien bajo el artificio de discursos dispares que encuentran su todo o su nada significativo intercalándose en el mismo texto.

Las constantes recurrencias a la pluralidad en el uso de las variedades lingüísticas ponen en juego recursos fonéticos, sintácticos y morfológicos; estructurándose, normalmente, todos en torno al componente semántico –sin dejar de lado los recursos fónicos tan adscritos y necesarios en el lenguaje poético–.

---

<sup>26</sup> Muchos de estos elementos guardan una directa relación con el culturalismo puesto que la relectura de la tradición y los elementos clásicos encuentran su acomodo en la lírica a través de varios recursos posmodernos.

<sup>27</sup> Respecto a la consecución del canon posmoderno Saldaña Sagredo recoge las opiniones vertidas al respecto por, entre otros, Jenaro Talens: «Aceptar el modo en que se estudia y se enseña lo que entendemos por canon literario, implica aceptar también la existencia misma de dicho canon como algo cuya consistencia viene avalada por la fuerza de la tradición. Qué autores estudiar, cómo abordarlos y en torno a qué principios explicativos son cuestiones que la presencia indiscutida del canon deja de lado por innecesaria. No planteárselas, sin embargo, supone asumir la distorsión ideológica que sirve a aquél de base y fundamento epistemológico» (Saldaña Sagredo, 2009: 110-111. Cfr. también Talens, 1989a: 3)

<sup>28</sup> Una versión previa y reducida de este apartado ha sido publicada en Álvarez Ramos, 2011b: 135-151.

Estos principios constitutivos permiten poner en entredicho las atribuciones tradicionales de las funciones del lenguaje. Si hasta ahora el lenguaje literario asumía directamente la función poética del mensaje en sí mismo, estos artificios literarios posmodernos hacen que entren en juego otras funciones, ya que se le da un mayor énfasis al proceso comunicativo. De ahí que podamos encontrarnos con otras funciones como la conativa o la fática, que reclaman la atención del lector, o la metalingüística, en este caso llevada al campo de la metaliteratura, por otra parte tan característica de la ideología de la posmodernidad. Los cambios en el proceso creativo-expresivo –el empleo de recursos hasta ahora poco comunes– llevan adherido, por lógica, un cambio en la pragmática del discurso y en sus funciones.

Con ello no queremos decir que se abandone la literariedad estamos ante verdaderos poemas, pero sí hay un cambio de perspectiva a la hora de valorar dicho carácter poético del lenguaje. Prima, como hemos ido viendo, el papel del receptor: de ahí que las funciones relacionadas con el lector y con el proceso comunicativo en sí estén también muy presentes.

Tal y como concibe los géneros literarios Garrido Gallardo y por extensión la obra literaria, estos se configuran, principalmente, como una forma de comunicación, mayoritariamente, escrita (1988). Gadamer va más allá al reconocer que la literatura es el paradigma de cualquier comunicación escrita y, por supuesto, lingüística:

Del modo de ser de la literatura participa toda tradición lingüística, no sólo los textos religiosos, jurídicos, económicos, públicos y privados de toda clase, sino también los escritos en los que se elaboran e interpretan científicamente estos otros textos transmitidos, y en consecuencia todo el conjunto de las ciencias del espíritu. Es más, la forma de la literatura conviene en general a toda investigación científica por el mero hecho de encontrarse esencialmente vinculada a la lingüística. La capacidad de escritura que afecta a todo lo lingüístico representa el límite más amplio del sentido de la literatura. (1991: 214-215)

Como bien apunta, Luján Atienza (2005: 70), no hay nada mejor que recordar los orígenes de la lírica y su carácter oral, hecho que demuestra la concepción comunicativa<sup>29</sup> de la misma.

La literatura se presenta normalmente, según hoy la conocemos, como un tipo de comunicación por escrito. Y la escritura no supone un sistema secundario o derivado de la oralidad, como habitualmente se tiende a pensar. Los estudios de lingüística aplicados a la escritura no pueden dar rasgos definitivos que diferencien esencialmente el lenguaje oral del escrito. (Luján Atienza, 2005: 72)

Roland Barthes consideraba completamente natural la relación entre la lingüística y la literatura y se asombraba de que dicha vinculación «no haya operado, eficazmente, sino después de vencer resistencias que aún perduran» (Alarcón Castañer, 1998: 12). Así podemos leer:

¿No es natural que, en el momento en que el lenguaje se convierte en una preocupación mayor de las ciencias humanas, de la reflexión filosófica y de la experiencia creativa, la lingüística ilumine la ciencia de la literatura como ilumina la etnología, el psicoanálisis y la sociología de las culturas? (Barthes, 2002: 33)

Desde que se adscribió el concepto de relevancia –ya utilizado y aplicado a la lingüística– al hecho literario no existe necesidad alguna de postular reglas especiales para el discurso lírico o textual. El texto literario está sometido a dicho principio de relevancia. Sperber y

---

<sup>29</sup> Para un estudio más detallado sobre este tema puede consultarse el magnífico trabajo de Martínez Fernández «De la oralidad a la escritura» y «En torno a la comunicación poética», (1996: 19-34 y 35-48).

Wilson<sup>30</sup> lo formulan de la siguiente forma: «Every act of ostensive communication communicates as presumption of its own optimal relevance» (1995: 158). Sigamos el modelo propuesto por Sperber y Wilson, que intentan señalar cuáles son los mecanismos subyacentes de la psicología humana que explican los procesos comunicativos –entre ellos, evidentemente, el literario– y tomemos como punto de referencia las cuatro premisas fundamentales sobre las que asientan su investigación:

- (1) Cada enunciado posee una variedad de posibles interpretaciones;
- (2) el oyente no recibe todas estas interpretaciones posibles de la misma forma, sino que algunas requieren más esfuerzo de procesamiento que otras;
- (3) los oyentes están dotados de un único criterio general para evaluar las interpretaciones; y
- (4) este criterio es suficientemente poderoso como para excluir todas las interpretaciones excepto una, que es la que finalmente se acepta. (Alcaraz Varó y Martínez Linares, 1997: 498-500)

De este modo, cualquier análisis lingüístico adscrito al lenguaje oral o al lenguaje estándar<sup>31</sup> puede y debe ser aplicado, sin problema alguno, al lenguaje literario, pues ambos son lenguajes y ambos comparten su finalidad comunicativa, de ahí que lo literario ya no necesite, obligatoriamente, el membrete de literariedad o desviación

<sup>30</sup> Sperber y Wilson reducen a una las máximas conversacionales expuestas por Paul Grice. Este reconoce que en todo proceso comunicativo han de existir unas máximas –cantidad, calidad o cualidad, modo o manera y relevancia– que contribuyan a la consecución del conocido principio de cooperación: «Make your contribution such as it is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged» (Grice, 1975: 47). (Cfr. Beaugrande y Dressler, 1997; Cfr. Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 1999)

<sup>31</sup> Dichos estudios son los que entrarían dentro de la lingüística aplicada y a los que entre otros se les da el membrete de «Estilística» o «Poética lingüística». (Cfr. Alarcón Castañer, 1998: 13; Cfr. Paz Gago, 1993: 34; Cfr. Albaladejo Mayordomo, 1983: 147; Cfr. Alcaráz Varó, 1990: 37-38).

---

como característica intrínseca, sino que se adscribe al proceso comunicativo del que forma parte<sup>32</sup>.

La mezcolanza de las lenguas clásicas –griego y latín– con el castellano en las composiciones poéticas<sup>33</sup> puede utilizarse como primer ejemplo del uso de los distintos niveles del lenguaje. Así encontramos con el más conocido y simple proceso transtextual del uso de la cita, tanto latina:

Sentado en mi terraza yo leía  
 la Eneida, el corazón prendido  
 en su belleza recia y broncínea.  
 De pronto sucedió uno de esos momentos  
 cuya plenitud sensual es el lazo más hondo  
 con el misterio que acaso somos.  
 Leía el libro VIII, cuando ese verso:  
 “Devexo interea propior fit vesper Olympo”  
 [...]<sup>34</sup>. (Álvarez, José María, 2002: 335)

como griega:

[...]  
 De entre todas las imágenes  
 en que te recreabas  
 para sobrevivirte, la que  
 más te atraía

---

<sup>32</sup> La dicotomía entre lengua literaria y lengua estándar surge con el Formalismo Ruso, que es el primer movimiento que presenta esta dualidad a principios del siglo pasado. (Cfr. Alarcón Castañer, 1998: 29-30; Cfr. Albaladejo Mayordomo, 1983: 141-143 y 199-200).

<sup>33</sup> Quizá resulte un tanto pueril especificar que el gusto por la mezcolanza de las lenguas clásicas con el castellano es un claro síntoma de la querencia de los poetas posmodernos por la tradición grecolatina. Un fiel reflejo de los preceptos posmodernos asentados en el eclecticismo, la miscelánea y lo heterogéneo.

<sup>34</sup> El hipotexto de esta «Lectura de Virgilio» lo encontramos en la Eneida, «Entre tanto, se alzaba por el inclinado cielo Véspero, la estrella de la tarde» (Virgilio, 1993: VIII, 280).

ερα Τὸ χεῖλο ὥσεν οὖσου,  
τρέμοντα δάκτυλον ἥδη  
Ἐρως ἔχειραγώγει  
[...] <sup>35</sup>. (Ibídem: 502)

O podemos enfrentarnos a procesos constructivo-textuales más cuidados, como el uso de recursos fónicos, a través, por ejemplo, del empleo del par de parónimos *homo/humo* o *memento* que, sin perder su significado, nos hace rememorar la más conocida y usada palabra castellana *momento*, en «Todo el mundo lo sabe» del asturiano Ángel González:

[...]  
Quemó el cielo la luz en la que ardía,  
y el día se deshizo en un *memento*,  
*homo*, humo, ceniza y lejanía.  
[...] (2008a: 65)

Siguiendo con esta línea resaltamos, asimismo, el uso de procedimientos semánticos en los que la polisemia de los términos se traduce en dilogías. Utiliza aquí Ángel González varios términos latinos como recursos retóricos, de este modo juega con la ambigüedad semántica de la palabra «declina» para crear la citada dilogía,

En el jardín la luz declina *rosa*  
*rosae*, y la fuente hermosa  
[...]. (Ibídem)

Así, tendríamos el verbo *declinar* con el significado de decaer, menguar..., justificado por su antecedente *luz*, pero también aparece especificado con otro de sus significados, el flexivo apuntado por el conocidísimo par nominal latino *rosa, rosae*.

<sup>35</sup> En este caso el hipotexto de «Scopetina de la luna» sería una anacreóntica.

Mayor dificultad encierra el encontrar un paralelismo fónico, que busque la ambigüedad mediante el empleo de la lengua griega, debido, principalmente, a su lejanía parental y evolutiva con la castellana –situación que, por parentesco, no se produce con la latina–, no obstante, poetas hay que logran aproximar estas dos lenguas a través de la homofonía de algunos términos y consiguen de manera certera entrelazar los dos idiomas, como esta dilogía en lengua griega del adjetivo *πᾶς* , *πᾶσα* , *πᾶν*.

[...]  
 que meriandan  
 pas pasa pan  
 con chocolate  
 en griego,  
 [...]. (González, 2008b: 143)

Los anglicismos, tan en boga ahora por el papel tan importante que juegan a nivel mundial los países anglófonos, también encuentran su sitio en la lírica de fin de siglo española. Así, a pesar de que el DRAE recoge sus equivalentes castellanos –ginebra y toples<sup>36</sup>– Siles en «Ulises y las sirenas (Versión libre y modernizada)» prefiere utilizar las voces inglesas:

Atraído hacia un bar por las canciones  
 que una sirena en *top-less* y miniada  
 de laca me servía entre porciones  
 de *gin* con soda bien dosificada  
 [...], (1990: 28)

Otra variante de la mezcla de niveles se produce en las relaciones sintagmáticas, aquellas que hacen referencia a los vínculos que se

<sup>36</sup> EL DRAE recoge el vocablo *gin* pero lo señala como voz inglesa, sin embargo, en la última actualización del diccionario ya se recoge la castellanización de *top-less* con la forma *toples*.

producen entre diferentes categorías gramaticales como en «Teseo mouse» (Barat, 2004: 60), «Ulises New Age» (Rosal Nadales, 2005: 106), «Penélope ojerosa» (Ugidos, 1997: 52), «Ulises Orca» (Tubau, 1997: 52), el muy conocido «Afrodita antibiótica» (Gil de Biedma, 2006: 195), y siguiendo con la diosa, este verso de Raúl Pérez Cobo, «Afrodita, Top model» (2009: 17), donde, a través de un epíteto aposición, se nos mezclan sustantivos dispares y alejados temporal y espacialmente. Estos calificativos poco comunes, por su extrañeza remedian, además, una práctica común en el lenguaje publicitario, lo que produce un interesante contaste entre la tradición y el consumo, cuya vinculación desde el título de los poemas se carga de una reflexión sobre el signo de los tiempos y la experiencia de la cultura en el mundo capitalista.

Otro ejemplo más de este uso es aquel que cumple la función semántica de darle al personaje una catalogación novedosa, hasta ahora nunca adscrita al mismo, tal y como podemos ver en «Teseo» (2012: 268-269) de Víctor Botas: «Ariadna una sabihonda de esas que / cualquiera las aguanta (hipótesis / igualmente aceptable / y que de sobra explica el abandono)» y en el mismo poema: «un pobre borracho medio imbécil», en referencia a Dionisos. O este «Ícaro» de Carlos Zanón, que nos muestra a un hijo de Dédalo cotidiano y ebrio: «Ícaro, bendito borracho respira fuerte cuando duerme» (2003: 285). Exageran paródicamente, convirtiéndolos en defectos risibles, las atribuciones que el mito otorgó a estos personajes: la sagacidad de Ariadna (por recurrir al truco del ovillo); la identidad de Dioniso como divinidad civilizadora que descubre a los hombres el cultivo de la vid y la elaboración del vino; en cuanto a Ícaro presentarle dormido es una muestra de cómo alta cultura y cultura pop se mezclan: *El sueño de Ícaro* es un conocido grupo musical de finales de los 90. El sueño de Ícaro era

evidentemente volar, pero aquí se toma de manera más literal y desmitificadora<sup>37</sup>.

Podemos destacar, asimismo, aquellas relaciones sintagmáticas que se producen basándose en la paronimia: «Ilusos los Ulises» de González (2004: 345) o, entre muchos otros, el poema electrónico de Álvaro Tato que lleva por título «Capulla sextina» (2004); en el que juega el autor con la conocida obra de Miguel Ángel, el insulto y la métrica del poema.

Del mismo modo, el poeta puede elegir entre los diferentes registros lingüísticos a la hora de escribir, no ha de reducir su capacidad creativa puesto que la riqueza expresiva adscrita a la lengua hablada puede ser también un recurso poético. No se cumplen del todo los principios literarios del lenguaje poético, o al menos los caracteres más naturales al mismo asentados por la tradición; ese desvío adscrito a la literariedad que no siempre se mueve en los parámetros de la concepción tradicional de lo literario. La elección entre oralidad y escritura ya no es cuestión de desvío, sino de «adaptación a unas circunstancias comunicativas concretas. Igual que uno elige un registro u otro dependiendo de con quién hable, así elige la escritura o la oralidad dependiendo de las circunstancias y de la intención» (Luján Atienza, 2005: 72).

En «Cástor y Pólux»<sup>38</sup> de Víctor Botas (2012: 328) la variedad diafásica coloquial –atribuida por excelencia al lenguaje oral– sirve como entramado formal del poema. Hay cabida, además, para la utilización de la jerga –jeta, furcia, mamarracho...– como elemento poetizable:

---

<sup>37</sup> Podemos señalar entre las muchas existentes referidas a Ícaro: la *Biblioteca* de Apolodoro, las *Fábulas* de Higinio, la *Eneida* de Virgilio, la *Descripción de Grecia* de Pausanias o las *Metamorfosis* de Ovidio.... Sobre Ariadna y Teseo: *Epítome* y *Biblioteca* de Apolodoro, *Fábulas* de Higinio, *Teseo* de Plutarco, *Heroidas* y *Metamorfosis* de Ovidio entre otras.

<sup>38</sup> Así solía llamar el poeta a sus gemelos, Víctor y Diego, que llegaron por sorpresa (sin avisar) cuando la hija del poeta iba a iniciar sus estudios universitarios.

¿Habrase visto jeta semejante,  
peor educación: venir así, sin previo  
aviso,  
sin ni siquiera el clásico ¿Podríamos  
pasar? Nada  
de nada: cogen,  
se te plantan en casa, en plena  
noche (a pares  
para mayor escarnio), y ya está: se acabó  
la paz.

Berrean, mil veces  
se te cagan, rompen  
las porcelanas, te  
adjudican un mote (valiente  
urbanidad la de estos mamarrachos  
repelente, monstruos): papi, papín, papilla,  
papitita, papaco.

Y tú  
enfebrecido, muerto  
de sueño, con dolores  
de espalda, demacrado,  
terminas  
-¡oh eterno masoquista!  
tan jodido  
y feliz  
como furcia de hotel en noche de congreso. (2012: 328)

Mediante el empleo de un lenguaje coloquial al que se le ha eliminado toda retórica innecesaria, se accede a la realidad cotidiana para volverla poetizable. No hay límites ni fronteras poéticas. En «Colonia Patricia», de Julio Aumente, se conjugan los coloquialismos –estar caliente, pegársela a alguien, chulo, refrescarse el culo– y lo cotidiano con la homonimia del par léxico del título:

El procónsul Marcelo está caliente  
en la bética Córdoba romana.

Esposa de un tribuno,  
Suetonia -era su hermana-  
se las pegaba claro con Catulo.

Patricia era una dama  
que usaba unas colonias exquisitas  
para connotaciones gomorritas,  
que no se calman sino con la cama.

El cónsul, el procónsul, tribuno y centurión,  
con el quéstor, Antonia y el bello decurión,  
con Nerón -tan nervioso porque no llega el chulo-,  
maldiciendo a Agripina y a su leche nutricia,

temperan sus calores, se refrescan el culo,  
en mohín displicente, con Colonia Patricia. (2004: 419)

De nuevo vemos la reducción de la Antigüedad, prestigiosa y sacra para la cultura Occidental, a objeto de consumo fabricado en serie. Como diría Jean Baudrillard:

Ya no es el sujeto el que representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria... El poder del objeto entonces de abre camino a través de la simulación, a través de los simulacro, a través del artificio que le hemos impuesto. [...] Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de representación, [...]. (1998: 24)

Pero también el gusto por lo coloquial y cotidiano como material poetizable les lleva a recuperar antiguos géneros y volver la mirada sobre otros autores que ya emplearon lo soez como recurso poemático. Tal es el caso de la recuperación del epigrama o de los versos de aquel que fue sin duda el que mejor desarrolló el género epigramático: Marcial. Veamos dos ejemplos de la obra de Víctor Botas por su ineludible notoriedad en la elaboración y presencia de la

---

tradición clásica en su obra y por la soltura con la que se desliza dentro de este género antiguo al que revive con gran maestría a través de sus versos<sup>39</sup>:

Fulano se enriquece comerciando  
qué se yo con qué cosas. Especula  
con todo, el muy bandido. Sin embargo,  
aquí me veis a mí, que vivo honrada  
y muy modestamente de un mediocre  
salario. — ¡Ah, gran hipócrita! No hables,  
porque, si tú pudieras, te hartarías  
de acariciarle el culo  
con la lengua. (2012: 239)

En este «Epigrama», mantiene Botas, fielmente, la estructura bipartita del epigrama latino, así podemos distinguir el diálogo que se entabla y el final con tendencia al anticlímax donde expime al máximo los usos más coloquiales y vulgares del lenguaje.

En «Así me gustan más (M. Valerio Marcial)» —con un número mayor de versos<sup>40</sup>— recupera nuevamente Botas el epigrama satírico y obsceno —de larga tradición literaria— para hablarnos sobre sus gustos personales en mujeres:

Las quiero de esas que  
son ligeras de cascós  
y de ropa; de esas

---

<sup>39</sup> Puede verse con mayor detenimiento el gusto de Botas por los géneros clásicos en Cortés Tovar, 1998: 269-283. Para una visión más amplia del epigrama en la poesía contemporánea puede consultarse Ortega Villaro, 2005: 11-28; Ruiz Sánchez, 2000: 165-186; Cortés Tovar, 2000: 165-186).

<sup>40</sup> Recordemos que uno de los caracteres inherentes al género epigramático es su brevedad, aunque la larga tradición con la que cuenta ha permitido que sus fronteras teóricas y pragmáticas se deslíen y se vuelvan más permisivas. «Siendo el poema más breve, es toda la poesía en miniatura; dos, cuatro, ocho versos le bastan, aunque a veces recibe algunos más, e incluso se expresa en todos los metros» (Marcial, 2003: 4).

que las consigue uno  
 cualquiera casi casi  
 por la cara; de esas  
 que machacaron antes  
 con tu joven esclavo  
 que contigo; de esas  
 que se bastan solitas  
 para tres (no quisiera  
 tampoco exagerar).  
 Las otras, las que exigen  
 con retóricas frases  
 regalos y dinero,  
 se las dejo a la fofa  
 picha de Burdigala. (*Ibíd*em: 242)

Versiona el epigrama IX 32<sup>41</sup> del latino, de ahí que la cercanía a la concepción genérica tradicional sea tan evidente. Mantiene, asimismo, el nivel coloquial que podemos exemplificar en el uso reiterado de locuciones cotidianas o frases hechas como «por la cara», «ligeras de cascós» o el anticlímax –antes señalado– en la elección del par sintagmático «fofa picha» para cerrar el poema.

En todos estos casos, se concibe el discurso como habla social y sobre ella se sustenta el poema. No ya como una elección novedosa, sino como una recuperación de un género que ya existía y que ahora cumple totalmente las expectativas del poeta.

El poema se concibe como un material inédito al que es posible sacar a la luz mediante el empleo de cualquier recurso, lenguaje o tema –ya no hay nada que no sea poetizable–. Se podría mencionar aquí el concepto instaurado por Hassan de la «discontinuidad posmoderna» (1984: 24-25 y 56-58) como uno de los artificios más

<sup>41</sup> Así podemos leer en Marcial: «La quiero de las fáciles, de las que hacen la calle encapuchadas / la quiero de las que ya se han entregado previamente a mis esclavos, / la quiero de las que se compran para todo por dos perras gordas, / la quiero de las que solas pueden al mismo tiempo con tres. /A la que pide dinero y se expresa de forma rebuscada, / que la posea una polla de la basta Burdeos» (Marcial, 2003: 121).

representativos de la reacción en contra de lo instaurado en la época moderna, en la que primaba la unidad orgánica y la trascendencia (Debicki, 1988:171). Ángel González resume perfectamente esta ideología de la posmodernidad en su conocido «CONTRA-ORDEN. (POÉTICA por la que me pronuncio algunos días)»:

Esto es un poema.  
Aquí está permitido  
fijar carteles,  
tirar escombros, hacer aguas  
y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,  
Amo a Irma,  
Muera el... (silencio),  
Arena gratis,  
Asesinos,  
Etcétera.*

Esto es un poema.  
Mantén sucia la estrofa.  
Escupe dentro.  
[...]. (1977: 39)

Deberíamos tomarlo como un manifiesto poético posmoderno, pues especifica desde el propio texto cómo deben elaborarse los textos líricos, cómo su permeabilidad es tal, que el lenguaje cotidiano, la jerga, el insulto o el tacco no quedan fuera del mismo, sino que se convierten en elementos más, poetizables como cualquier otro. Todo se convierte en espacios de articulación poética, el lugar en el que nos movemos, la familia, el sexo, el lenguaje que hablamos, los gustos que tenemos, la edad en la que nos encontramos, incluso, los productos comerciales que consumimos, aquello que podemos denominar «microhistorias de la vida cotidiana» (Scarano, 2004a: 208).

Y la poesía y la literatura actual se han lanzado a reinterpretar estos lugares desde un lenguaje que pasó ya por la prueba de la fractura y la rebelión, que se renovó en el exilio y la subversión de las normas y que busca hoy reencontrar su frustrada vocación comunicativa, su ambivalente capacidad referencial, su nunca perdida apuesta por significar, por recuperar su naturaleza originaria de herramienta material de un ineludible intercambio social. (*Ibídem*: 207)

La vida corriente encuentra su espacio en la obra poética: sería lo que Gramsci concibió como el «momento plebeyo» (*Ibídem*: 208), donde se ha liberado a la poesía de todo artificio semántico y retórico para darle una proximidad cotidiana, una cercanía vital. Se abre paso a la poetización de la cultura popular tan importante para este estudio.

La tradición clásica, con todo su prestigio de acervo elitista, no queda fuera del tratamiento «plebeyo» de esta poética posmoderna, que por otro lado tiene muy poco de «popular».

### 3.2.2. Recursos Transtextuales

Otro de los elementos responsables de la aparición en escena y el fomento de esta nueva sensibilidad poética posmoderna es la utilización de los recursos transtextuales; es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos» (Genette, 1989: 9-10). Prestaremos atención, dentro de este proceso culturalista, solamente a la inclusión de elementos textuales, dejando de lado a todos aquellos exponentes culturales que no sean expresados a través de la palabra, puesto que tal y como reconocía Genette (1996), el concepto de transtextualidad lleva implícita la palabra ‘*texto*’.

La introducción en los poemas de otros textos, de manera velada o directa, contribuye al sincretismo adscrito a la posmodernidad: «Si la poesía ya no puede hablar del mundo, hablará, al menos, de cómo otros poemas han hablado del mundo. El discurso del método suplanta así al método del discurso» (Talens, 1989b: 56).

La utilización de la cita es uno de los artificios intertextuales más característicos del discurso culturalista y hace su aparición bien como elemento constitutivo e integrado en poema (intertextualidad), bien como pieza acólita (paratextualidad) a modo de epígrafe introductorio o presentador.

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. (Derrida, 1998: 371)

### 3.2.2.1. La intertextualidad

Los procedimientos intertextuales han proliferado con ímpetu en la última poesía española. Esta práctica, de marcado estilo posmoderno, representa un ingenio que encaja a la perfección dentro de los usos culturalistas y contribuye a instaurar la estética inherente al pensamiento posmoderno. En esta sucinta aproximación<sup>42</sup> mostraremos de forma escueta y paradigmática, cuáles son los principales recursos intertextuales que emplean los poetas de este culturalismo posmoderno de corte clásico.

La incursión de referencias intertextualizadas en el poema puede ofrecerse con ciertas orientaciones o guías a veces claras, para contribuir al proceso de recepción y favorecer la «participación (re)creadora del receptor» (Mendoza Fillola, 2001: 19). El uso de delimitadores gráficos como el uso de comillas, el cambio en el estilo de la letra (uso de la cursiva) o el empleo del estilo indirecto o directo con verbos de dicción, avisan al lector del procedimiento intertextual al que se está enfrentando. Perteneцен esos ejercicios transtextuales a distintos artificios constructivo-receptivos y pueden ser situados dentro de los parámetros más usuales, donde la cita se utiliza con un

<sup>42</sup> Debido a su naturaleza, la intertextualidad como recurso culturalista merecería un estudio por separado mucho menos somero que el que aquí va a realizarse.

---

sentido aforístico enmarcada dentro del culturalismo más posmoderno:

Un anfitrión te sientes: digno, propio.  
amable ante las peticiones, dueño,  
ya cuando te pronuncian, de tu nombre  
y cuando necesitan verte: cómodos,

*sic transit gloria mundi*<sup>43</sup>, de rebajas.  
[...]. (Pérez Cobo, 2009: 26)

En los procesos de cita intertextuales en general, y más concretamente en la poesía culturalista contemporánea, el poeta puede mantener ocultos los robos textuales, pero lo normal es que opte por mostrar abiertamente la referencia mediante el empleo de diferentes procedimientos delimitadores, como por ejemplo, el mantenimiento del idioma clásico. Podemos verlo, ejemplificado, en los versos intertextualizados de *Yo, Claudio* de Robert Graves, en «El paseo romano en Charlottenburg» (1987), de Cristina Peri Rossi:

[...]  
Una paloma distraída picotea los pámpanos de Nerón  
(a lo lejos las ventanas ascienden como naves).  
Marcia Fulvia, de perfil,  
legisla, como si todavía reinara en el palacio,  
y Tiberio Galio ha perdido la nariz  
(*Res romana viro parebit caesariato*).  
[...] (2005: 480)

---

<sup>43</sup> La locución latina procede de *Imitación de Cristo* de Tomás Kempis, y se pronuncia también en la ceremonia de investidura de los nuevos papas en la que podemos escuchar *Sancte Pater, sic transit gloria mundi*, o lo que es lo mismo, «Santo Padre, así pasa la gloria del mundo»; con un claro significado a la inutilidad de lo presente por su carácter efímero y una clara recurrencia al tópico del *memento mori*.

O en este «Ejercicio de traición» de José Antonio Martínez Muñoz, donde mediante un trabajo metapoético, se reflexiona sobre el valor de los versos intertextualizados, que además traduce y adapta. Nos enfrentamos a varios procesos intertextuales en un único trabajo poético:

Dice Anacreonte de Teos:

ἐρέω τε δηῦτε κούκ ἐρέω  
καὶ μαίνομαι κού μαίνομαι

Y no sé qué significa.

Pero –los dioses lo bendigan– Juan Ferraté traduce:

*Otra vez quiero y no quiero  
y deliro y no deliro.*

Una maravilla, no sé si de traducción, pero sí de poema.

Y sobre esta preciosa falsilla escribo:

*otra vez quiero  
y no quiero y deliro  
y no deliro*

Que es un haiku y –quizá– otro poema.

Que Anacreonte y Ferraté me perdonen. (2004: 91)

En Andrés Trapiello encontramos un caso más concreto, en este *tempus fugit* «dum loquimur fugerit aetas» inicio del *carpe diem* horaciano<sup>44</sup> que se apoya en el título del poema: «Mientras hablamos. Horaciana». El paratexto nos da las claves necesarias para la comprensión de la cita, pero el poeta no se conforma con informar al lector simplemente del origen de la misma. Sabedor de que el conocimiento del latín no es un saber extendido, tal y como él ha comprobado en sus propias carnes, («palabras que / apenas

<sup>44</sup> «Mientras hablamos huye la vida ansiosa» (Horacio, 1990: I-XI)

reconozco si no fuese / porque están traducidas justo al lado») aporta asimismo su traducción.

Han pasado los años, muchos desde  
el día en que escribiste dum loquimur  
fugerit aetas, palabras que  
apenas reconozco si no fuese  
porque están traducidas justo al lado,  
como tampoco reconocería,  
con serme familiares, las estrellas  
de la noche estival: no alcanzaría  
a descifrar en ellas cuanto encierran  
de arcanas latitudes y destino,  
sensible a su belleza pese a todo,  
como también lo soy a tu latín  
vernáculo, de luz tanto más viva  
por haberse extinguido hace ya siglos.

Han pasado los años, muchos, desde  
entonces, oh poeta, y fue tan breve  
tu vida, si se juzga por el libro  
de Odas que ahora leo, como acaso  
ni tú lo sospecharas. Y sin embargo...

El presente que tú vaticinaste  
breve, míralo aquí. Mucho ha durado.  
Suena en el compactdisc muy dulce música,  
el correo electrónico nos trae  
al momento noticias de un amigo  
desde cualquier confín, y Europa vive  
era de paz y prosperidad  
como nunca hasta ahora conocía.  
Y, sin embargo, este presente nuestro  
igual que el tuyo es frágil. Mira que  
mientras hablamos pasa el tiempo, y sólo  
el olor que derraman por la casa  
los membrillos traídos de Las Viñas  
pervivirá, lejano como un eco. (2003: 23-24)

La cita se ve enmarcada dentro del poema que le sirve de vestuario revelador. El poeta no solo revela los versos robados, sino que informa de cuál es su procedencia y quién su escritor. El recurso de desvelar las pistas reveladas contribuyen a facilitar la lectura al receptor, y permitir que le proceso comunicativo llegue a su fin. Así en el poema titulado «Virgilio» de José Luis Pérez Pastor, que se abre con el siguiente epígrafe: «*Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc Parthenope; cecini pascua, rura, duces*», epitafio que puede leerse en la tumba del poeta de Mantua («Mantua me engendró; los calabreses me llevaron; hoy me tiene Parténope (Nápoles). Canté a los pastos, a los campos, a los caudillos») se produce también de la misma manera siguiendo los mismos procedimientos:

Amigos, perdonad que me despida  
de vosotros, que rodeáis mi cama;  
la voz de los antiguos ya me llama  
al final del camino de la vida.

Amigos, perdonad mi despedida,  
sin hexámetros de bronce o de rama;  
un parco epílogo tendrá mi drama  
y la Parca tendrá hecha su medida:

«Fui Virgilio, cantor entre cantores,  
apenas del Parnaso una pavesa.  
Canté campos, héroes y pastores».

Amigos, el aliento ya me pesa:  
dad mi cuerpo a la tierra y a las flores  
y quemad los papeles de mi mesa. (2003: 10)

Dentro de este proceso desenmascarador, podemos y debemos además mencionar lo que De Albornoz denomina «préstamo variación» (1985: 101-110); aquellas citas que han sido modificadas y

que no representan de manera certera a su hipotexto. Así en las «Glosas a Heráclito» (1976), Ángel González rehace, con gran imaginación y maestría, una y otra vez el tópico heracliteano <sup>45</sup>:

1.

Nadie se baña dos veces en el mismo río.  
Excepto los muy pobres.

2.

Los más dialécticos, los multimillonarios:  
nunca se bañan dos veces en el mismo  
traje de baño.

3.

(*Traducción al chino.*)  
Nadie se mete dos veces en el mismo lío.  
(Excepto las marxistas-leninistas.)

4.

(*Interpretación del pesimista.*)

Nada es lo mismo, nada  
permanece.

Menos  
la historia y la morcilla de mi tierra:

se hacen las dos con sangre, se repiten. (2004: 326)

Contamos con variaciones intertextualizadas que van desde esta variación del clásico *carpe diem*, de Aníbal Núñez, en «Consejos de su madre al pastor Oristeo»,

---

<sup>45</sup> Quizá el tópico más conocido de la filosofía del de Éfeso que adquirió la categoría del «filósofo del devenir» tras las palabras de Crátilo en el diálogo platónico del mismo nombre: «Heráclito dice que todas las cosas fluyen y que nada permanece quieto y, comparando las cosas existentes a la corriente de un río, dice que nadie puede sumergirse en él dos veces» (Platón, 1983: 402A y Ferrater Mora, 2001: 1613).

«Antes quiero decirte de qué modo  
su auxilio invocarás  
Elige cuatro  
toros los más hermosos  
entre todos los tuyos que ahora pastan  
en las cumbres del verde  
Liceo y otras tantas  
novillas  
cuya cerviz no haya  
aún tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas  
cuatro altares degüella  
las víctimas en ellos  
y ofréceles su sangre en holocausto  
dejando abandonados en la umbrosa floresta  
los cuerpos  
Luego cuando  
pasados nueve días  
vaya a rayar la aurora  
ofrece en sacrificio  
a Orfeo adormideras  
y a Eurídice da culto  
para aplacar sus manes inmolando  
una becerra sacrifica  
asimismo una oveja  
negra  
Y regresa luego  
a la selva»  
APROVECHA  
AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO. (1995a: 89-90)

Hasta la carnavalización más moderna, coloquial e irónica del «Collige, virgo, rosas», de Luis Alberto de Cuenca de *Por fuertes y fronteras* (1996):

---

Niña, arranca las rosas, no esperes a mañana.  
Córtalas a destajo, desaforadamente,  
sin pararte a pensar si son malas o buenas.  
Que no quede ni una. Púlete los rosales  
que encuentres a tu paso y deja las espinas  
para tus compañeras de colegio. Disfruta  
de la luz y del oro mientras puedas y rinde  
tu belleza a ese dios rechoncho y melancólico  
que va por los jardines instilando veneno.  
Goza labios y lengua, machácate de gusto  
con quien se deje y no permitas que el otoño  
te pille con la piel reseca y sin un hombre  
(por lo menos) comiéndote las hechuras del alma.  
Y que la negra muerte te quite lo bailado. (2006: 124)

Donde el imperativo horaciano se relaciona con dichos populares «te quite lo bailado» y con expresiones coloquiales como «púlete los rosales»; «machácate de gusto» o «córtalas a destajo», sin olvidar la desmitificación del dios del amor Eros, «ese dios rechoncho y melancólico / que va por los jardines instilando veneno» (Ferrari, 2009: 154). Es un proceso en el que, se tratan «de un modo actual, con un lenguaje contemporáneo temas sacados de la tradición literaria que se resitúan en el marco histórico-geográfico y referencial de nuestro mundo circundante» (Lanz, 2011b: 129).

Pero también podemos encontrarnos con procedimientos como, por ejemplo, este «Sintigo y con Lucrecio», de Aníbal Núñez, en el que los versos de Lucrecio<sup>46</sup> –traducidos– se intercalan con los propios del poeta formando una especie de *collage*. Difícilmente podría el lector diferenciar unos versos de otros, si el autor no se hubiera tomado el trabajo de marcarlos:

---

<sup>46</sup> Especifica el propio autor lo siguiente: los versos numerados pertenecen a *De rerum natura* de Lucrecio (traducción castellana del abate Marchena).

Porque si ausente está el objeto amado  
vienen sus simulacros a sitiarnos (IV. 1441-42)<sup>47</sup>  
y no puedo dormir  
y escribo versos  
y no me importa que éstos sean perversos  
me importa tres narices:  
en éste (y en oeste)  
género literario número extraordinario  
no existe libro de reclamaciones

Así pues a quien Venus ha llagado (IV. 1428)<sup>48</sup>  
que soy yo y no contesta tu teléfono  
sucedáneos no bastan: aunque guardo celoso  
infolios de ligueros  
sujetadores sustitutos  
ortopedia balsámica del hambre que pasamos  
(porque comer no comeremos pero...)  
y todo con la excusa de la estética  
[...].(1995b: 25-29)

El poeta recoge material literario existente y lo hace suyo, no hay ruptura ni miradas abruptas. Encuentran perfectamente su lugar y Lucrecio cobra vida entre teléfonos y masturbaciones, entre putas y ortopédias. Pueden, quizás para alguien, resultar anacrónicos, pero nada más allá de la realidad. Precisamente, esos son los parámetros normales bajo los que se desarrolla la ideología posmoderna, donde cualquier elemento halla su sitio en el «aquí y el ahora» sin perder un ápice de su significación, todo lo contrario, se engrandece semánticamente, pues la nueva contextualización le adscribe novedosas entidades semánticas.

De esta manera, una parte considerable y en general muy bien valorada de la poesía española posmoderna contempla la tradición como

<sup>47</sup> «Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt» (Lucrecio Caro, 1983: IV- 1441-42).

<sup>48</sup> «Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus» (*Ibídem*: IV- 1428).

un pasado en ruinas dispuesto a ser reproducido o, en el mejor de los casos, reactualizado sin atender a ningún tipo de criterio normativo. Es el poder, la auctoritas de una tradición sancionada por el uso y la reiteración lo que parece imponerse [...]. (Saldaña Sagredo, 2009: 116-117)

Hemos de mencionar también aquellas otras citas cuyo descubrimiento es inexorable para la comprensión del texto. Estas referencias contribuyen a elaborar un ambiente concreto y necesario para el hecho literario. Así tendríamos que hablar, obligatoriamente, de poema culturalista en el sentido más estricto del término, ya que los elementos culturales no son pompa ni ornato externo, «sino espacio en el que el poeta penetra para expresar, desde allí, sus íntimas realidades» (Barrajón, 1999: 195). Tal es el caso, por ejemplo, de esta pequeñísima referencia en cursiva del poema «El viajero» de Carlos Clementson:

Quizá no fuera *nadie*:  
el viento que del mar sopla en las largas noches.

Se ha vuelto con las sombras. (1995: 25)

Los versos, los motivos y las referencias ya no son los mismos, puesto que han encontrado un enfoque diferente dentro la nueva perspectiva que le concede la actualidad del poema que los recoge. No se reduce el poeta a una mera labor de «arqueología artística» (*Ibidem*: 117): se convierte en el hacedor de los versos. Lee a los demás y los convierte en otros. Preguntarnos aquí sobre la autoría de «lo prestado» nos lleva a enfrentarnos a un concepto superior, el de la autoría del poema. Nos lleva a retroceder temporalmente y volver, una vez más, sobre la afirmación filosófica de Nietzsche de que «Dios ha muerto» (1920: 106), germen del pensamiento de la ideología posmoderna y factor ineludible en la

«crisis de la autoría»<sup>49</sup> –unida a la «crisis del yo»– de los deconstrucciónistas. Entre ellos –Derrida, Foucault y Barthes– es este último el más arriesgado en sus aseveraciones: así, en «La muerte del autor» (1994) reconoce que muchos de los cambios que venían desarrollándose en la sociedad y en el pensamiento influyen, directamente, en el arte y no pueden dejarse de lado en el análisis y la crítica del mismo, pues para Roland Barthes:

Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» (como decían los clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente). (68-69)

Retoma aquí Barthes la poética de Mallarmé (Simons, 1977), para quien es el lenguaje el que habla y no el autor. Considerar siempre la presencia del autor en el texto nos lleva a analizar siguiendo un único punto de visión: el del escritor del texto hecho que tiraña la semiótica textual. Nos obliga a darle un único y cerrado significado al mismo. Mantener esta afirmación, ahora mismo, no deja de ser una falacia.

En el espacio de la escritura solo existe el tiempo de la enunciación, un aquí y un ahora que contrasta directamente con el aquí y el ahora del autor del texto. La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen, pues se pierde la identidad destruyendo, además, perspectivas y juicios. Así lo reconoce Pacheco en este exorcismo metapoético:

<sup>49</sup> Además de la filosofía de Nietzsche, se relaciona directamente la crisis de la autoría con la muerte del arte prevista por Hegel, con la filosofía del lenguaje de Wittgenstein y con la crisis del «yo» de la Viena de *fin-de-siècle*. (Cfr. Hegel, 1931. Cfr. Wittgenstein, 2002. Cfr. Jarauta, 1998: 29-36).

No sé por qué escribimos, querido George  
[...]  
Es decir, lanzamos  
una botella al mar, que está repleto  
de basuras y botellas con mensajes.  
Nunca sabemos  
a quién ni adónde la arrojarán las mareas.  
[...]  
Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del  
poema.  
Poesía no es signos negros en la página blanca.  
Llamo poesía a ese lugar del encuentro  
con la experiencia ajena.  
[...]  
No leemos a otros: *nos leemos* en ellos.  
[...]  
Si hay un mérito en esto –dijo Pessoa–  
corresponde a los versos, no al autor de los versos  
[...]. (2009: 234-236)

El autor se ha convertido en aquello que siempre defendió el compositor francés Satie: «‘Me llamo Erik Satie, como todo el mundo’, [...] Ser Satie es ser irrepetible, esto es, encontrar un modo propio de disolverse hacia el triunfal anonimato, donde lo único es atributo de todos» (Villoro, 2007: 362). Es la misma idea latente en la mente borgiana. En el cuento «La forma de la espada», Borges pone en boca de John Vincent Moon la siguiente afirmación: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. [...] Acaso Schopenhauer tenga razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon» (1992e: 86). En otros relatos, Borges repite o reformula la misma idea: «Cualquier cosa es todas las cosas», leemos –como cita de Plotino– en «Acercamiento a Almotásim» (1992g: 453); en «Los teólogos» se habla de un texto de Juan de Panonia que «no parecía redactado por una sola persona concreta, sino por cualquier hombre, o quizás, por todos los hombres» (1992g: 145), e idéntica concepción del Libro y el Autor encontramos en «La flor de

Coleridge» (*Obras completas* II, 233-235); el comienzo de «La lotería de Babilonia» lo expresa de nuevo de manera especialmente poética: «Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo» (1992f: 45). Pero es quizá una nota a pie de página, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», la expresión más difundida de la idea: «Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son William Shakespeare*» (1992b: 26).

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: [...]. sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor. (Barthes, 1994: 71)

Nos alejamos de la antigua convicción teológica del Autor-Dios; el texto está constituido «por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (*Ibídem*: 69). Pero la noción del sujeto hace tiempo que ya ha empezado a ser cuestionada; con ella y tal y como reconoce Scarano, la concepción del autor ha caído en un nihilismo arropado por la perspectiva estructuralista y la realidad lingüística y textual (Cfr. Scarano, 2000: 19-43).

Si, como quería Heidegger, el lenguaje es la casa del ser, solo de la realidad textual podemos extraer la esencia del ser, que no será, en definitiva, sino su existencia en el lenguaje. Consecuentemente el autor cesaba de ser una realidad individualizada para convertirse en un *yo* que no es otra cosa que el proceso de decir *yo* (quien dice *yo* en el discurso), y cuya única existencia tiene lugar en el acto de escritura que es el texto, que patentiza una voz sin origen en un proceso en el cual el lenguaje

---

solo actúa. A su vez, el texto se convierte en un espacio para la dramatización de ese sujeto lingüístico que es quien dice *yo* en el proceso de escritura y que solo justifica su existencia es cuanto que es en dicho proceso. La escritura se transforma, de esta manera, en un espacio para la representación del sujeto lingüístico, que no posee otra realidad que la que le otorga el lenguaje en el acto de escribir y que no tiene otra temporalidad que el aquí y ahora de la realización textual. (Lanz, 2007a: 38)

Se produce un diálogo del poeta con la tradición cultural. Los textos robados se convierten en intertextos al dialogar con la propia experiencia del escritor. En todo caso «las citas abren niveles de significación insólitos o misteriosos, ponen de relieve el carácter estrictamente literario de la construcción de los poemas, y delimitan el terreno ficcional de la escritura» (Díaz de Castro, 2002: 27).

### 3.2.2.2. La paratextualidad

En la poesía catalogada como culturalista de tintes clásicos podemos encontrar toda la gama de relaciones que se englobarían en la conocida paratextualidad de Genette, que se constituye por «la relación [...] que, [...] el texto propiamente dicho mantiene con lo que denominamos su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos...» (1989: 11). Aunque el epígrafe, por su carácter de cita, puede ser tratado también como forma de intertextualidad literaria<sup>50</sup> nosotros hemos preferido incluirlo dentro de su ámbito más convencional, el paratextual.

El epígrafe es el elemento paratextual que adquiere un relieve significativo dentro del poema, hasta el extremo de ser considerado como el que guía la lectura de los textos a los que precede (cfr. Lejeune, 1994). Los críticos especializados en el estudio del epígrafe

---

<sup>50</sup> Así lo recoge Montalvo Cessi (1989), Martínez Fernández (2001: 100) y Juan Montero. Este último cita cómo Cessi concibe el epígrafe como diálogo intertextual, «como diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente ante la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada» (Montero, 1997: 190).

coinciden en señalarlo como una manifestación extradiegética que gobierna –o puede gobernar– en toda la lectura de la obra (Genette, 1989 y 2001; Montalto, 1989 y 1996; Lane, 1992; Lejeune, 1994, Montero, 1997; Todorov, 2004 y Sabia, 2005); forma «parte de una estrategia intencionada de inscripción del texto dentro de un ámbito de pensamiento o una línea de producción ideológica o estética» (Sabia, 2005: s.p.). No es, por tanto, ni un elemento decorativo ni una práctica ingenua e inocente, sino que «es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector» (Genette, 1989: 12). La actividad paratextual puede hacer que un texto sea leído de una determinada manera influyendo directamente en la intención del receptor. Podemos, y de hecho así sucede, considerar al epígrafe como una guía de lectura que prepara al lector en el acto semántico de leer y que muchas veces lo condiciona; es por tanto una actividad controlada por el escritor para intentar alcanzar el ideal del lector modelo.

No es un procedimiento obligatorio para la obtención del significado –más si tenemos en cuenta nuestra reincidencia en defender la apertura significativa de la obra artística–, pero siempre contribuye a que el texto en cuestión sea entendido de la manera más cercana a como fue concebido por el escritor.

La utilización de epígrafes literarios es un procedimiento fértil y recurrente dentro de la estética culturalista. Pensamos que quizá la utilización de este procedimiento paratextual contribuye, en los niveles externos del poema, a presentarlo ya como un poema cultural, aunque no todos los poemas que contienen un epígrafe pueden ser considerados como culturalistas. Recordemos que el culturalismo se asienta en los niveles internos del poema y no en los externos. Alimentar un texto con citas y referencias culturales no lo convierte en culturalista, sino que dichos elementos han de contribuir a asentar las bases estructurales del mismo.

La gran mayoría de las citas empleadas son breves fragmentos –uno, o dos versos, excepcionalmente cuatro– narrativos, dramáticos o poéticos. Existen, además, poemas que utilizan varios epígrafes a

modo de apertura. Tal es el caso, por ejemplo, de «Elogio de Pompeyo por Sexto Postumio, soldado. O de lo que puede consolar haber verificado el propio valor y haber conocido a grandes hombres» y «Sur un lit hasardeux» de José María Álvarez; «Los argonautas» de Carlos Clementson; «Julio César» de José Manuel García Gil; «Homenaje a Sicilia. Las vacas del sol» de Jacinto Herrero Esteban y «Lecturas de las Geórgicas» de Luis Antonio de Villena, entre otros.

Existe uniformidad a la hora de mencionar la fuente del epígrafe; salvo contadas excepciones, aparece, generalmente, el nombre del autor, y se obvia la obra. Pero no hay un consenso entre los poetas a la hora de elegir entre el autor o la obra o, la citación de ambos para marcar la procedencia de la cita<sup>51</sup>.

En ocasiones no se revela la fuente del epígrafe, al menos directamente, pero el lector puede saber a quién pertenece si presta atención a la información que subyace en el poema. El vacío semántico se ve apoyado por otro elemento paratextual, como es el título, que sirve de guía al receptor dándole las pesquisas y la información necesaria que le falta. Los poemas «Celebrando la vieja barca a la manera de Catulo» de Barral (1991: 31), «Conversaciones con Catulo» de Aurora Luque (2003: 53) y «Versión de Catulo» de Valente (2006: 789) se abren todos con un epígrafe del latino<sup>52</sup> para el que no se aporta una referencia convencional de la fuente, pero tal y como queda reflejado en los títulos, todos atribuyen los versos de la cita a Catulo, llenando así el vacío cognoscitivo del lector. Es un procedimiento muy recurrente en los literatos españoles, pocos son los que ocultan totalmente el origen del epígrafe.

<sup>51</sup> Un 60% eligen el uso del autor para marcar la procedencia, un 20% se decantan por señalar la obra, un 10% prefieren dar la doble referencia: autor-obra, y el mismo porcentaje es el de los que prefieren no aportar referencia alguna.

<sup>52</sup> Valente recoge los versos iniciales del carmen 2 «Passer, deliciae meae puellae», Barral toma la primera estrofa del carmen 4 «Phasellvs ille qvem videtir, hospites, / ait Fvisse navivm celerrimvs / neque vllihs natantis impetvm trabis» y Aurora Luque hace lo mismo con el carmen 8 «Miser Catulle, desinas ineptire».

El epígrafe «*Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc / Parthenope; cecini pascua, rura, duces*»<sup>53</sup> abre el poema «Virgilio» de José Luis Pérez Pastor (2003: 10); María Victoria Atencia toma como epígrafe de «Memoria de Adriano» (1984: 33) el sonoro verso «*Animula, vagula, blandula*»<sup>54</sup> y Víctor Botas utiliza la versión de una inscripción sepulcral latina encontrada en Florencia<sup>55</sup> para su poema «Epitafio».

*A C. Pontuleno,  
que vivió cinco años,  
once meses y veintinueve días,  
de sus padres, Déllico  
y Pontulena Prepusa.* (2012: 130)

Recurrir a la citación habitual del epígrafe señalando la fuente, resultaría un tanto redundante, puesto que ya hemos sido informados de manera indirecta a través del título del poema.

Los poemas culturalistas revisados demuestran que no hay interés alguno por parte del poeta, al menos en cuanto al uso del epígrafe, en ocultar la información al lector, hecho que pone en evidencia el carácter oscurantista que durante largo tiempo se ha venido adscribiendo al culturalismo.

Hemos constatado dos únicos epígrafes huérfano de fuentes, el primero de Antonio Colinas utiliza unos versos del *Fausto* de Goethe:

<sup>53</sup> «Mantua me dio la vida, Calabria me la arrebató, ahora me retiene Parténope; canté prados, campos, jefes». Epitafio de la tumba de Virgilio que supuestamente habría redactado el latino. Bauzá reconoce que no pudo salir de la pluma de Virgilio puesto que se nos dan datos que el romano desconocía. Aporta además noticias sobre su obra, la triada que cierra el epitafio: «prados, campos, jefes» hace referencia a obras escritas por Virgilio: *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*. (Cfr. Bauzá, 2007: 271-272).

<sup>54</sup> «Pequeña alma, blanda, errante». Según la *Historia Augusta*, el emperador Adriano, escribió un poema en su lecho de muerte, poema al que pertenece este verso (Cfr. Birley, 2005: 25.9).

<sup>55</sup> «*Dis manibus / C. Pontuleni / Coeni Pontulena Prepusa / mater et Delphicus pater / filio fecerunt, vixit annis V / menses XI et dies XXVIII. H. aram s. q. l., h. j. i. [Hanc aram si quis laeserit, habeat Isidem iratam]*». (Cfr. Bagué Quílez, 2004: 39).

«Dos almas, ay, viven en mi pecho. / La una quiere separarse de la otra» (1987: 139) para abrir «Tántalo contra Sísifo» (2002: 220-221), y Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier hace lo mismo en «Síntesis de Ariadna» (2003: 20), con un verso del *Infierno* de Dante: «*Io fei giubetto a me de la mie case*»<sup>56</sup>. No se aporta, en ningún momento, el origen de los mismos, pero no con la intención de ocultarlo, sino que, tal y como afirma Donatella Montalto Cessi, hay una clara voluntad de no contaminar ni distraer al lector con las posibles conexiones con el escritor o la obra original que podrían obstaculizar la recepción del texto. Así,

el epígrafe tiene importancia en sí mismo, por lo que dice y no en virtud de su valor intertextual. Es como si se le susurrara al lector la inutilidad de excavar en la historia de esas palabras y la necesidad de concentrarse en esos versos o en esa frase que ahora han adquirido una vida propia, íntimamente ligados al nuevo texto. (Montalto, 1996: 231)

No hay, por tanto, ningún pacto de silencio en torno a la procedencia del epígrafe, sino todo lo contrario, el poeta pretende abrir un diálogo entre la cita y el nuevo texto en el que se inscribe. Si el epígrafe no fuera percibido no conseguiría su propósito; es responsabilidad pues del escritor «suministrar las citas con marcadores de manera que hiciera claramente visible la doble codificación de las mismas» (Plett, 1993: 78). Es necesario –salvo en las excepciones anteriormente señaladas–, que la cita sea explícita, ya que facilita el juego intertextual y orienta la lectura.

Si prestamos atención al contenido del epígrafe un sesenta por ciento pertenecen a la literatura grecolatina o a autores modernos o contemporáneos que trataron los motivos clásicos<sup>57</sup>. Un cuarenta por ciento no guardan ninguna relación con el mundo greco-latino<sup>58</sup>,

<sup>56</sup> «Yo me hice de mi propia casa un patíbulo» (Alighieri, 1998: XIII-151).

<sup>57</sup> Destacamos el uso epigráfico de autores como: Tácito, Homero, Virgilio, Ovidio, Shakespeare, Góngora, Borges, Cavafis, Catulo o Eliot, entre otros.

<sup>58</sup> Silvina Ocampo, León Bloy, Puschkin, Melville, Rilke o Mallarmé se encuentran entre los elegidos.

aunque el poema sí verse en torno a la tradición clásica, pero existe una clara vinculación semántica entre el poema y el epígrafe seleccionado. En muchos casos el poema se concibe, precisamente, como una réplica al epígrafe, un homenaje o un comentario del mismo. Dentro de estos márgenes parece lógico que el autor nos dé facilidades, suministrando la referencia exacta.

Como ejemplo de homenaje podemos señalar el, ya mencionado, poema de Carlos Barral «Celebrando la vieja barca a la manera de Catulo» (1986), donde el epígrafe del carmen 4 del latino (2006: 195) es asumido –con algunas modificaciones y ahora sin marca alguna– por el barcelonés,

Esta barca que veis, amigos míos,  
dice haber sido tan ligera nave  
que nunca fusta alguna el ímpetu del trapo  
ni de las palas la avanzó en su ruta. (1991: 31)

Lo mismo sucede en «Fábula pagana (Un instante de Acis y Galatea)» de Antonio Carvajal. En la última estrofa nos encontramos con,

Como escondida flor ente los setos,  
el Amor celebraba sus secretos  
ritos, mientras el cielo sonreía. (1995: 47)

El epígrafe ajeno que abre la composición: «*Ut flos in saeptis  
secretus nascitur hortis*» (Catulo, 2006: 329) se ha incorporado como intertexto. Semejante artificio es utilizado por Carmen Jodrá, que remarca la circularidad estructural del poema, abriéndolo y cerrándolo de idéntica forma con esta referencia de Verlaine (1973: 327): «*Et tout le reste est littérature*» / «...Y todo el resto es literatura» (Jordá, 1999: 27).

Otros poemas se conciben como comentario del epígrafe que los precede, tal es el caso de la cita de la *Odisea* (2005: IX, 94-98), que utiliza Aurora Luque,

*y el que de ellos comía el dulce  
fruto del loto ya no quería volver  
a informarnos ni regresar, sino que  
preferían quedarse allí con los Lotófagos  
arrancando loto, y olvidarse del regreso.*

*Odisea, Canto IX*

y sobre la que reflexiona a lo largo de todo el poema, «Lotofagia»,

Tardamos tanto a veces  
en entender un verso releído.  
Homero puso tantas palabras en la orilla.  
Podrías ser el loto que Odiseo  
nunca llegó a probar: ser la misma sustancia.  
[...]  
Tardan tantos los versos releídos  
en encontrar un cuerpo que los narre. (1998: 15-16)

No hemos encontrado, sin embargo, ningún epígrafe que sea refutado en el poema, hecho que nos parece curioso, pues, fuera de la poesía considerada de tradición clásica, es una práctica muy habitual. El diálogo aquí es doble: el que se produce entre el poeta y el epígrafe y el que se produce entre el poema completo y el receptor. En «Cara a cara» de Leopoldo de Luis tenemos un caso de poema como réplica al epígrama precedente:

*La vida y la muerte son una misma cosa.*  
Octavio Paz

¿Que la vida y la muerte son los mismo?  
La vida es todo y es la muerte nada.

---

En la muerte no hay más que un espejismo:  
es la rosa al revés y deshojada. (1998: 113)

Podemos no obstante hablar de otros dos tipos de epígrafe, aquellos que sirven para contextualizar el poema y aquellos que de forma aforística lo justifican. De este modo «Las vacas al sol» (2005: 39), de Jacinto Herrero Esteban desarrolla una historia en Sicilia y se abre con los siguientes versos de *Polifemo y Galatea* de Góngora «donde espumoso mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» que no hacen más que ubicarnos en la isla mediterránea.

Por otra parte «Guerreros en Maratón» de José María Álvarez, homenaje a los desconocidos que participaron en esta mítica batalla, se abre con una pregunta retórica de José Pla, cercana a la sentencia y bastante más larga de lo que un aforismo debe ser, pero su cometido es el mismo:

*Un monumento a los muertos, ¿no debería ser, esencialmente, un reconocimiento, una manifestación de gratitud, la concreción de la memoria que un país tiene por los innumerables soldados que defendieron su libertad con la vida?*

José Pla

Poco sabemos de ellos. Apenas  
algo sobre su aspecto, sus  
armas; y que Milcíades los mandaba. 9.000  
atenienses –dicen  
los libros–, y 1.000 hoplitas  
que vinieron de Platea. (2002: 527-528)

Como apunta Juan José Lanz,

Todo intertexto resultará, así, por definición, lúdico, porque plantea un juego al lector en la exposición más o menos encubierta de una pluralidad de lecturas, un juego de búsqueda y descubrimiento de pistas,

cada una de las cuales otorga un nuevo sentido al texto, que resultará plenamente placentero en su infinitud. (2007a: 39)

Estamos sumergidos de lleno en los planteamientos posmodernos en los que se requiere una participación activa de los lectores. La intertextualidad permite este juego literario comunicativo. Contribuye, pues, el uso del epígrafe a conformar el significado global del texto y a constituirlo como un miembro de derecho pleno de la poesía culturalista y, por ende, de la posmodernidad literaria.

### 3.2.3. Fraccionamiento

Es muy probable que al pensar en el fraccionamiento pensemos, directamente, en la tendencia generalizada de la poesía contemporánea al fragmentarismo que se basa, normalmente, en una distribución de las palabras o los versos sobre la página y que se adscribe, directamente, al uso del verso libre como queda patente en «Pénélope de indicativo» de Eduardo Fraile Valles (1992: 58):

a	d	q
u	e	u
n		e
	s	
a	u	l
h		a
o	t	
r	e	a
a	l	r
	a	e
q	r,	n
u		a
e	a	
	h	d
l	o	e
a	r	s

a	c							
r	á							
a	z							
ñ	a							
a	s							
	e							
c		(y	h	t				
e		l	i	u				
d		a	l		p			
e			a		i			
		o			e			
		l			l			
		a			)			
						y	q	
						u	u	
						t	e	
						u		c
								p
								o
								i
								n
								e
								j
								l
								u
								g
								e
								a
								s
								n
						e	m	
						l	i	
							s	
						t	m	
						i	a	
						e	n	
						m	n	
						p	o	
						o	s	

---

Estamos ante un artificio que produce efectos visuales<sup>59</sup>: «el poema deja de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo» (Paz, 1971: 325). Es un recurso muy usado pero que no se relaciona directamente con la posmodernidad, sino que está más ligado a las vanguardias<sup>60</sup>.

Existe, no obstante, otro tipo de fragmentación que, más que intentar el conocido artificio visual, se preocupa por el ritmo, la cadencia o la lectura del poema. Este resultado creativo busca una lectura guiada en la que se dé importancia a algunas palabras, haciendo que el lector se detenga en ellas en su lectura, en palabras de Isabel Paraíso,

subrayar tipográficamente tal palabra o grupo de palabras: entonces las aísla en un renglón. Esas palabras, [...] deben leerse en un tempo más lento, pero no separadas, de las anteriores y posteriores» (1976: 85).

Del mismo modo, podemos encontrarnos con encabalgamientos bruscos, que intentan imitar el verso libre, pero que, tal y como reconoce Martínez Fernández, no son más que una ocultación de versos medidos que se fraccionan para concretar la lectura que busca el poeta (1996: 57).

En el poema «Piedra Rota» de Ángel González (1986: 122), por mencionar algún ejemplo, tenemos unos endecasílabos dispuestos visualmente y a modo de disfraz gráfico como versos libres, pero no son más que endecasílabos que han aprovechado las posibilidades que ofrece el encabalgamiento (Martínez Fernández, 1996: 57).

---

<sup>59</sup> Aquello que López Casanova denominó «figuras gráficas», (Cfr. López Casanova, 1994: 134-142).

<sup>60</sup> El gusto por el calígrafo en las vanguardias queda reflejado en los poemas de Apollinaire y de Marinetti, por ejemplo, sin olvidar *Un coup de dés* de Mallarmé.

Héroe  
de las tardes  
amarillas,  
conductor de brillantes,  
multitudes, todavía  
ayer fuiste aclamado  
y gozaste tu gloria  
saludando  
desde el potro febril de tu alegría.

Héroe de las tardes amarillas,  
conductor de brillantes multitudes,  
todavía ayer fuiste aclamado  
y gozaste tu gloria saludando  
desde el potro febril de tu alegría.

Del mismo modo podemos ver reflejada la fragmentación en la posmodernidad, mediante el empleo de los paréntesis, que permiten la manifestación gráfica de una segunda voz dentro del poema o, al igual que en prosa, posibilitan realizar una aclaración que viene a romper, a fracturar el poema.

[...]  
Un viento de regreso silbó una madrugada:  
despertar fue asomarse a un campo de batalla asolado.  
La luz fue descubriendo la figura sentada  
que acariciaba compasivamente la tela dactilar,  
su patrimonio de trabajo y de horas,  
sus madejas de canas.  
(Una costumbre de quietud  
y una tristeza como un perro a sus pies  
la rodearon de silencio)  
[...] (Aguirre, 2000: 43)

Pero la fragmentación puede también relacionarse con la reducción, con la miniaturización máxima del género, en este caso del épico, tal y como puede verse en esta «Microepopeya» de Álvaro Tato, verdadero juego con los modelos y con la función narrativa del mito:

I

Zarpó.

II

Le despidieron.

III

Mató a un monstruo marino.

IV

Llegó al país del mago.

V

Resolvió tres enigmas.

VI

Mató al mago.

VII

Volvió.

VIII

Casó con bella. (2000: 30)

Los largos cantos del poema épico quedan reducidos a un verso y a la numeración que abre cada canto, pero en sí, el poema mantiene todos los motivos inherentes a la epopeya: el viaje, la resolución de enigmas, el mago, los monstruos y la vuelta unida al encuentro con el personaje femenino, que cierra la aventura y le confiere esa estructura circular.

Con este poema la combinación entre tradición y modernidad logra una cota muy alta que nos obliga a diferenciar el nivel semántico del sintáctico, obteniendo así una doble pertenencia genérica: con el primer plano como perspectiva no podemos pensar "Microepopeya" sino como subgénero narrativo, microrrelato en este caso compuesto de ocho acciones escritas en pretérito perfecto simple. En cambio, sintácticamente nos enfrentamos a un poema enunciado como si de un esquema formalista de Propp se tratara. "Microepopeya" rompe el horizonte de expectativas genérico; simplificando y buscando la protección del grupo es un microrrelato, aunque cada una de sus partes pueda ser considerada como verso. (Alonso Prieto, 2009: 352)

También hay mucho de paródico en este microrrelato épico *tatiano*, pues como ya apuntaba Genette «todo enunciado breve, notorio y característico está naturalmente abocado a la parodia» (1989: 50).

Los artificios literarios, tal y como estamos viendo, son plurales y variados a la hora de buscar el ansiado fraccionamiento lírico. También podemos encontrar la utilización de las variantes tipográficas: tipos y tamaños de letras, distintas tabulaciones, empleo de la cursiva, la negrita o las mayúsculas, frente al tradicional sistema de letra conocido como regular también son recursos que permiten el fraccionamiento lírico; fíjémonos en este de Gimferrer que aglutina un variado y casi completo muestrario – encabalgamientos abruptos, cursiva, tabulaciones– que le llevan, incluso, a dividir la palabra en dos...– de recursos de fragmentación:

[...]

Los jardines del barrio residencial, rodeados de verjas, silenciosos, dorados esperan.

Con el viento que agita los visillos viene un suspiro de sirenas nevadas.

*Todas las noches, en el snack,  
mis ojos febres la vieron pasar.  
Todo el invierno que pasé en Nueva York*

*mis ojos la buscaban entre nieve y neón.*  
[...] (2001: 167)

Llegados a este punto, y viendo los artificios que permiten la ruptura, hemos de señalar que la mayoría de los procesos poéticos de la posmodernidad buscan dicha fracturación. Teniendo presente lo anteriormente dicho, veremos que la intertextualidad, la mezcolanza de los niveles del lenguaje en todas sus vertientes, el empleo de otras lenguas, la querencia por los *collages* o la inversión de perspectivas contribuyen de manera directa a la desarticulación del poema, a su ruptura y fragmentación.

En efecto, esta es una de las características inherentes a los poetas contemporáneos; ya Castellet en sus *Nueve novísimos* reconoce que «en todo caso se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística» (2001: 41). Este rechazo a la razón tiene sin duda que ver con la crisis del yo cartesiano que caracteriza la (pos)modernidad, con la desconfianza hacia la razón como vía válida de aprehensión del mundo o de comunicación con los demás. La Razón, que había sustituido al Antiguo Régimen pero no había mejorado las condiciones de vida de la mayoría de la gente, que había creado el Comité Internacional de la Cruz Roja y los Convenios de Ginebra, pero también dos guerras mundiales. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, una serie de corrientes de pensamiento habían dinamitado la escasa solidez que le quedaba ya al sujeto trascendente del cristianismo –rey de la creación, heredero de Adán y llamado a la salvación. Por un lado, el marxismo minaba los fundamentos del capitalismo que había venido a sustituir al Antiguo Régimen; por otro el psicoanálisis freudiano socavaba la seguridad en la propia conciencia, que puede traicionarnos –y nos traiciona— de continuo, en nuestros sueños, en nuestros errores cotidianos, en nuestros más firmes recuerdos; en tercer lugar, la antropología de Lévi-Strauss liquidaba la hasta entonces robusta certeza de que la cultura blanca, occidental—más aún: la cosmovisión que la sustenta— ocupaba un lugar central en el universo. Poco después, los descubrimientos de Einstein revolucionarían incluso nuestra manera

de entender el tiempo, y el tiempo lineal, absoluto, de Newton, sería substituido por un tiempo relativo: las implicaciones de este cambio en la consideración de la propia identidad de cada ser humano son fatales. En *Nostalgia del Absoluto* –un breve y brillante ensayo que tiene su origen en un ciclo de conferencias emitidas por radio, en Canadá, en 1974— George Steiner explicaba que la decadencia del papel del cristianismo en la sociedad occidental dio lugar, a estas «mitologías», que él llega a calificar como «teología sustitutiva» (19), y que responden a una «nostalgia del Absoluto», a un intento de colmar el vacío dejado por la seguridad –unas veces plácida y otras tétrica, pero seguridad al fin y al cabo— que las religiones habían dejado, en su paulatina marcha atrás. Pero hacia 1968 todo está preparado para que esas precarias certidumbres sustitutivas también se desmoronen: las noticias del Gulag, los postestructuralismos y las propuestas de Lacan afectan profundamente al marxismo y el psicoanálisis tradicional (es enormemente llamativo que uno y otro ya pasasen a considerarse «tradicionales»), así como a los planteamientos binarios de la antropología estructural (y de todo estructuralismo). *Nueve novísimos*, aparecida en 1970, es hija directa de ese encadenamiento de desencantos que cristalizó en la forma de una serie de revoluciones por todo el mundo, de las que el mayo francés se convirtió en metonimia. La reacción de rechazo, más emocional que argumentada, contra el racionalismo que se les ofrecía a los jóvenes del *baby boom* (y el capitalismo en el que venía envuelto), fue rápidamente fagocitada tanto por el propio capitalismo como por el comunismo incardinado en él; las consignas que trataban de romper líricamente con el juego programático político devinieron eslóganes<sup>61</sup>. Este (al margen de los intereses menudos de Castellet o de la «juerga de Barcelona») es el contexto en que surge *Nueve novísimos*, y el papel que la tradición clásica tiene en él. Así, en «Minerva y el centauro» de Carnero, los personajes míticos conviven con otros no menos míticos del séptimo arte como Audrey Hepburn; y los versos de Anacreonte: «Dadme, dadme la lírica de Homero» resuenan en la sala de los naipes de Wragby Hall en

<sup>61</sup> Véase a este respecto el iluminador ensayo de Sánchez Prieto (2011: 109-133).

«Primer día de verano en Wragby Hall». También, este poema de José María Álvarez, que, manteniendo el hilo argumental, se aproxima a lo que concebimos como «tormenta de ideas»:

[...]  
(Las muchachas hacían strip-tease  
en la soledad de sus colegios)

Maravillosas niñas,  
amores de una sola noche  
en hoteles perdidos.

Tocaba Charlie Parker.

Un grito ha roto el espejo.  
[...] (2001: 122)

Estamos ante un entendimiento de la poesía que no busca el orden lógico sino que se convierte en un discurso plagado de interrupciones y elipsis (García de la Concha, 1986: 20).

Otro tipo de fragmentación que se aleja de la fractura gráfica a «simple vista», del aspecto del poema, es aquella referida al significado, no ya al aspecto externo sino al fondo del conjunto lírico. Estamos haciendo referencia a las modalidades que Martínez Fernández denomina «*in medias res*» y «finales truncos» (1996: 89-98).

Si el poema se concibe no como un ente cerrado semánticamente, sino como un texto abierto, como algo indeterminado, la fracturación contribuye a darle esta apertura significativa. El lector no cuenta con todas las premisas necesarias para llegar al significado del poema. El acceso al todo semántico le está vedado, solo le queda la opción de otear a partir del fragmento; es decir, posee acceso a la totalidad únicamente y exclusivamente a través de las rupturas (Cfr. Román, 2005: 46).

---

Los inicios *in medias res* nos llevan a intuir qué es lo que ha sucedido con anterioridad, de dónde proviene ese primer verso, «El lector puede llenar los «huecos» anteriores al texto verbal poético; lo que se ofrece desde el primer momento es la inmersión de lleno en el «significado» del poema en el «tema» (Martínez Fernández, 1996: 93).

Y del escombro hacer muralla, cuando no  
fortaleza, dejar correr el aire en memoria  
del frío. Lo pasado pasado está. Los pagos  
solitarios, que abandoné; rastreo sin descanso  
la paramera, bebo en los manantiales. Marcharme  
lejos, irme aunque esté, qué remedio, la distancia  
nos lleva de la mano, nos permite gozar  
donde comienza el fruto para poder digerir  
su pudrición. Así puestos, resguardarme, no ser al menos  
la cabeza títere, no participar en la farsa. (Herrero, 2006: 41)

El comienzo con un nexo copulativo que por definición enlaza con una estructura anterior ausente lleva al lector a la búsqueda de ese origen sintáctico que le ayude a eliminar ese inicio abrupto. Así dice Bousoño que «A veces, la sugerencia lógica actúa en el comienzo absoluto de la composición: aparece entonces ese tipo de poema que empieza por una palabra o frase que exigen un antecedente» (1981: 257).

El empleo de finales bruscos le conceden también al poema esa apariencia fragmentaria y exigen la participación activa del receptor para que cierre el círculo hermenéutico en caso de que necesite hacerlo.

Volvemos a encontrarnos con conectores que quedan descolgados en el precipicio mágico del último verso,

Y se derrama un vaso de  
ochos en la alfombra En el par  
que En la casa del perro

En la ciudad En el mundo  
En el universo  
Fuera  
como hay una interrelación  
de ochos nadie cuenta e incluso  
algunos seres excepcionales sic  
viajan a las exclusas A los  
estanques A los fielatos A los consul  
torios grafológicos  
Pero (Prat, 1990: 27)

y que se ven acompañados por la falta total de puntuación, la mezcla de mayúsculas y minúsculas, el encabalgamiento léxico... procedimientos todos que contribuyen, una vez más, a esa ruptura lírica y que aprovechan al máximo la fractura de la comunicación poética.

Existen también ejemplos de poemas con finales fraccionados o abruptos que dejan al lector con una sensación de desconcierto y le obligan a releer el poema y a repensar lo leído. Despejan, estos finales, el camino de la interpretación, pues no concluyen lo dicho, dejando de la mano del lector el cierre final del poema. Su inconclusión permite por un lado, que sea el receptor el que le dé sentido, pero por otro lado, de forma paradójica, le desorienta y confunde.

El uso de series sintácticas inconclusas y de sintagmas incompletos podemos ejemplificarlo y comprobarlo en estos poemas gemelos de Álvaro Tato<sup>62</sup> donde mediante un proceso de intratextualidad<sup>63</sup> se reescribe a sí mismo:

---

<sup>62</sup> El poema de la izquierda se titula «Acto IV» y el de la derecha lleva por título «Margarita», (2007: 68 y 31), en la edición original no se sitúan correlativamente.

<sup>63</sup> Martínez Fernández dice «Hablo de intertextualidad interna cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos lo llamaré intratextualidad», (2001: 81).

Si lo que seré fuera  
no lo que hoy sé, sino  
eso que no, ni nadie,  
ni yo siquiera, eso  
que sólo es porque no  
se sabe, que no tiene  
nombre ni nada y pasa  
más acá de mí misma,  
más adentro del fondo  
del centro de mi magia,  
más hondo que la fuente  
de mi estirpe sagrada,  
lejos del lecho donde  
te espero todavía;  
sino lo que no, sólo  
entonces, sólo entonces  
si.

Si lo que somos fuera  
no lo que sabes, sino  
eso que no, ni nadie,  
ni tú quisiera, eso  
que sólo es porque no  
se sabe, que no tiene  
nombre ni nada y pasa  
entre nuestras palabras,  
bajo las cifras, más  
acá de nuestros sueños  
y libros, más al fondo  
de todas nuestras magias,  
más alto que la torre  
donde doblan campanas,  
más hondo que la tumba  
donde ya no te espero;  
si lo que somos no  
fuera lo que has querido,  
lo que buscabas siempre,  
lo que encontraste en vano,  
sino lo que no, entonces,  
sólo entonces.

Terminan ambos poemas abriendo al lector la puerta de la interpretación de par en par, al fraccionar y dejarnos con las estructuras sintácticas incompletas; es el receptor el que ha de añadir la información que falta; es el propio lector el que ha de completarlas si así lo estima. En este caso el fraccionamiento no conlleva la falta de linealidad en el poema pero la apertura semántica final lo fracciona igualmente. Podemos retomar las palabras de Adorno (2004), de la asimilación y aceptación de la falta total de unicidad de la obra artística en general y de la obra literaria en particular.

El fraccionamiento es sin duda uno de los mayores representantes de la estética posmoderna, puesto que no deja de reflejar esa

creencia en la falta de unicidad e inmutabilidad de la obra de arte defendida por Adorno y ya señalada con anterioridad.

Tanto los principios *in medias res* como los finales truncos denuncian y subrayan lo incompleto y lo parcial de todo discurso de conocimiento y particularmente el historiográfico.

### 3.2.4. Transformación de la realidad e inversión de perspectivas

Uno de los fenómenos más típicos de la posmodernidad es la manipulación de mitos, formas, textos..., de motivos clásicos en general para conferirles desde una nueva perspectiva, «para darles un nuevo sentido, conseguir efectos especiales y con frecuencia para prestar belleza e intensidad al disfrute de experiencias del presente» (Cano Ballesta, 2007: 83). La realidad circundante puede transformarse mediante el empleo de la inversión de perspectivas, el uso de la ironía o la recurrencia, como ya hemos señalado, a los juegos intertextuales. En «Caronte (línea 6) conduce con desgana» (García Paredes, 2003: 39) nos encontramos ante una realidad deformada por la transposición del sujeto, que aparece en el título y que es obviado después en el cuerpo del poema. Se transpone la figura mítica y se ve recontextualizada en un conductor de autobús:

Calles desiertas, perfectamente iluminadas.  
Finales de trayecto en vagones a oscuras  
justo al cierre de vías. Cafetines azules.  
Maniquíes desnudos de mirada más muerta  
que los vidrios blindados de los escaparates.  
Bocas de alcantarilla en las intersecciones,  
amenazas abiertas para niñas perdidas.  
Los frutos maduros de semáforo cayendo.  
Cuadrículas blancas en centros comerciales,  
el plano de los lagos, sus signos tan oblicuos  
como trazos las algas sobre el ojo. Los dedos.

Este artificio trae consigo procesos de «reconceptualización» y «recontextualización» —en relación con el propio saber del escritor y el lector y, del contexto en el que se introducen—, puesto que tanto la «reconceptualización» como la «recontextualización» sirven de puente en el proceso comunicativo. Al variar el autor la perspectiva y darle una nueva visión, el receptor debe adaptarse, también, a este contexto novedoso, receptáculo nido en el que se desarrolla como un neonato la antigua y conocida historia. Hablamos de unos procedimientos transversales y bidireccionales que afectan a los dos extremos del hecho literario, sin obviar, evidentemente, los otros elementos del mismo. Lo virtual se configura como un espacio idóneo para la reflexión, el descubrimiento y, finalmente, la comprensión.

«Reconceptualizar» implica apropiarse y reelaborar, como sucede con esta «Pandora, cajera de supermercado» del siglo XXI, cuya única relación con la realidad cotidiana es la caja, (en este caso, la registradora). El yo poético se refiere a ella a través del uso reiterado del apóstrofe:

Tus labios son el único uniforme,  
y cada cierto tiempo, natural  
y simple, ves un orden para todo.  
en tus días libres la ausencia no

pronuncia más hermosos los productos,  
y aquello cuanto dice es necesario:  
resumen nuestra vida, nuestra casa.  
Tus labios hacen lo caduco nuevo.

Te miran los tobillos, das el cambio,  
tobillos para un marketing salvaje:  
la caja ya registra

lo que es perecedero, transitorio.  
Preguntas el ayer  
de una manzana y cambias la existencia.  
[...]. (Pérez Cobo, 2009: 18)

El lector siguiendo los pasos del sujeto poemático bucea en los conflictos y las rupturas e indeterminaciones que el poeta elabora; ambos confluyen en la experiencia textual. Hay que tener siempre en cuenta que estos saberes generales y comunes se asumen siempre como móviles, múltiples y cambiantes, podríamos hablar de altos volúmenes de información.

Al desvirtuar el ambiente adscrito tradicionalmente al protagonista, se modifica la perspectiva del lector. Los cambios no son extremos y se mantiene un paralelismo semántico con el uso de elementos afines a los dos contextos. El realizar estos cambios:

Destruye la división de planos entre temas y procedimiento o técnica, y contradice la premisa, tan común en épocas anteriores, de que el procedimiento no es más que un vehículo para encarnar el tema y el significado. (Debicki, 1988: 174)

Paradigma de la transposición y la revisión de los ambientes es este poema de Lorenzo Oliván, donde las calles de cualquier ciudad pueden convertirse en un laberinto para cualquier hombre, por ejemplo para Teseo.

Dentro del aparente  
sinsentido de calles  
que enmarañan mis pasos indecisos,  
permanezco ligado  
todavía a la externa realidad  
por un fino, invisible, leve hilo. (2001: 32)

Se busca la originalidad, así, mediante la asimilación de otras voces; las ideas adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas y situadas en un contexto a priori insólito (Villoro, 2007: 361). La mirada hacia la tradición grecolatina se engloba dentro de la ruptura y la innovación posmoderna. No se copia, se recontextualiza, y esto lleva consigo que este moderno Teseo, aunque deudor y

---

heredero del antiguo, sea completa y totalmente otro. Al igual que el anciano Ulises, que se enroca en la perdida juventud, mientras sueña envuelto en tules y pelucas de un *sex shop*.

Terco Odiseo, en el bazar del sex  
se va probando unas pelucas  
pelirrojas, inimaginables,  
con rizos, bucles, de fibra sintética.  
Y con disimulo  
vigila al torvo vendedor,  
se prodiga en sonrisas,  
escupe en su moquero, bordado  
con una ce de Circe: sólo permanece  
el olor a madera de una nave rancia  
que se fue al fondo con su estiba de sueños,  
ahora dormidos sobre bancos de arena.  
(Ulises, nada te sentará mejor  
que una tisana o caldo, no son propias  
de tu prestigio esas fugaces  
mariconadas, las turbias yerbas que te irritan  
y que son producto  
del desencanto, y de la fatiga del amor tardío:  
un parapeto, un pedazo triste de columna,  
una porosa displicencia.)

Terco Odiseo, apaga y vámonos;  
deja todas esas pelucas, los afeites  
más nauseabundos,  
las rebajas para la edad.  
Regresa a casa; ya te conectaron la cocina,  
toca con tus dedos los cuenquitos,  
los cuévanos donde se va haciendo el té;  
Argos te espera con sus ascuas,  
con sus mismos ojos  
llenos de implacable devoción;  
si pudiera, delicadamente  
y uno por uno, te recordaría  
todos tus nombres, aun los olvidados. (Aranguren, 1989, 459)

Porque los Ulises contemporáneos no bogan a la deriva, ni dirigen un ejército, ni idean sagaces tretas. Todas estas «recontextualizaciones» y «reconceptualizaciones» contribuyen a invertir la perspectiva, a ubicar al lector en otro ambiente no esperado y son, sin lugar a dudas, uno de los elementos clave de la ideología posmoderna. Sirven, evidentemente, «para involucrar al lector en el texto e invitarlo a participar en su proceso de creación y recreación» (Debicki, 1988: 169).

### 3.2.4.1. El uso del correlato objetivo

Es el correlato objetivo uno de los procedimientos literarios más explotados por los poetas tratados. Su uso permite al poeta desmembrarse del yo lírico a través de un personaje que en nuestro caso se toma de la tradición clásica; «un personaje que suele ser arquetípico y cuyos atributos y significado nos vienen dados por el peso de la tradición» (Díaz de Castro, 2010: 68). Realizaremos una breve taxonomía de su tipología atendiendo a preceptos gramaticales. Tal y como reconoce Prieto de Paula, contamos con tres modos de desarrollo del personaje histórico (1996: 353-354). Un primer uso en el que el poeta y su yo emisor habla de una tercera persona, la del personaje histórico, protagonista de lo referido. Podemos verlo ejemplificado en este «Teseo (II)» de Antonio Tello:

La lucha ha concluido en el laberinto.

La bestia agoniza en alguna esquina y  
el hombre que le ha dado muerte se hace a la mar.  
Ignora que ella lo encarnaba al mundo.  
Ahora el amor y la sangre le son indiferentes.  
Él, que ha conocido la trama de las horas,  
empieza a olvidar. Pronto,  
ni la memoria ni la conciencia tendrán sentido.  
El hilo de nostalgia que lo unía al instinto  
se extingue y, tras de sí,  
el viento sopla el desierto hacia la ciudad;

el polvo borra las huellas.

Las osamentas naufragan en la arena. (2004: 23)

Podemos encontrarnos, además, un «yo» ficticio no representado en el poeta. Se da voz al personaje a través del monólogo dramático, como en este «Virgilio» de José Luis Pérez Pastor que se abre con el epitafio del literato latino, «*Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc Parthenope; cecini pascua, rura, duces*».

Amigos, perdonad que me despida  
de vosotros, que rodeáis mi cama;  
la voz de los antiguos ya me llama  
al final del camino de la vida.

Amigos, perdonad mi despedida,  
sin hexámetros de bronce o de rama;  
un parco epílogo tendrá mi drama  
y la Parca tendrá hecha su medida:

«Fui Virgilio, cantor entre cantores,  
apenas del Parnaso una pavesa.  
Canté campos, héroes y pastores».

Amigos, el aliento ya me pesa:  
dad mi cuerpo a la tierra y a las flores  
y quemad los papeles de mi mesa. (2003: 10)

En «Ariadna tu elegiste la astucia...», poema de Narceo Antino, encontramos el último tipo reconocido por Prieto de Paula: el emisor es el poeta que se dirige a un receptor que no tiene voz, se utiliza la segunda persona gramatical:

Ariadna, tu elegiste la astucia y el ardid  
como audaz estrategia

para vencer la trampa del laberinto  
y la fiera. Tu sabia  
inteligencia puso a prueba la fuerza  
irracional ante el sosiego  
de la sabiduría. Nunca el combate  
por oscuro  
alcanzó en la victoria un honor tan egregio,  
ni culmen de fascinación.

Así te aventuraste  
como símbolo de la doncella  
urdidora del camino secreto,  
que conduce hacia  
la luz donde el amor perdura.  
Tú salvaste a Teseo  
de la infame oscuridad, del salvaje  
furor, del desenfreno  
ancestral, de los abismos amenazados  
por la locura. (2000: 55)

La principal diferencia de esta taxonomía es de carácter gramatical: uso de la primera, segunda o tercera persona en la construcción del poema (cfr. Pérez Parejo, 2007: s.p.). Por regla general tendemos a hablar de poesía de tono autobiográfico cuando el poeta opta por el uso de la primera persona, pero tal y como avisaba Silvia Ugidos:

Pienso que el poema nace de un sentimiento intenso y verdadero, pero ocurre muchas veces que para desarrollar esa impresión de intensidad o autenticidad hay que acudir más que a la realidad al concepto de verosimilitud, creando o transformando aquellos elementos que sirven para comunicar un sentimiento, una idea que pretendes transmitir con el poema. El personaje que habla en mis poemas, aunque se llame como yo, no soy yo. Es un personaje que me sirve para expresar mis sueños, mis contradicciones, con el que a veces me confundo y otras me observa desde una prudente distancia. (Bueres, 1998: 37)

Ya no se responde con «el poeta» a la consabida pregunta de «quién habla», «el sujeto poético, el poema, su entorno, no son otra cosa que construcciones discursivas, de ahí que los datos biográficos lo sean de un personaje poemático y nunca de una persona real» (Pulido Tirado, 2000: 511). Guillermo Carnero, por ejemplo, yuxtapone un verso de Larbaud de los *Poemas de Archibald Olson Barnabooth* y otro del *soneto 102* de Shakespeare.

J'ecris toujours avec un masque sur le visage  
I love not less, though less the show appeared (Carnero, 2002: 54)

Y así lo explica: «Cuando dije escribo siempre con una máscara – la del imaginario cultural– sobre el rostro, no amaba menos –que si hubiera escrito a cara descubierta–, aunque mi amor fuera menos evidente» (Carnero, 2012: 26). Quiere transmitir el poeta la idea de que «los poemas enmascarados son tan intimistas y están tan basados en la experiencia emocional como cualquier otro, aunque ello no sea evidente a primera vista, y aunque el imaginario cultural suponga un obstáculo para quien no identifique sus elementos, o para quien no perciba o no admire su función como representación analógica del yo» (*Ibídem*: 26).

Antonia Cabanilles, haciendo referencia al uso que del monólogo dramático hace Gil de Biedma, lo concibe de la siguiente manera: «A través de la enunciación el sujeto no solo se construye a sí mismo y al mundo como objeto sino que, gracias a una serie de elementos textuales sitúa el texto en un contexto que también construye» (1989: 124). Lo interesante es que esos referentes permitan dar cuenta de «la experiencia cotidiana a través de la cultural; hablar del yo y de las situaciones existenciales por analogía a través del imaginario cultural» (Carnero, 2012: 26). El monólogo dramático aparece en

aquellos poemas en los que el poeta se dirige a un receptor interno que es un protagonista histórico o literario (una segunda persona verbal), o bien a los poemas en que el poeta evoca una de estas figuras (tercera persona). En ambos casos se trata de discursos del poeta o del «yo

lírico» en los que el personaje es destinatario u objeto, y no sujeto, de la enunciación [...] Por la misma causa, tampoco podemos considerar como monólogo dramático, en sentido estricto, discursos en los que un «yo» no marcado como persona, se dirige al interlocutor (un personaje interno, el propio yo o el lector). Siguiendo a Langbaum, creemos que nuestro género implica la adopción de una máscara identificable como tal. (González Rovira, 1996: 34)

La máscara por la que opta Javier Salvago tiene cara y formas de héroe griego (un moderno Ulises cercano al de Joyce) al que se canta, siguiendo el formato tradicional, en tercera persona. En él se recoge todo el andamiaje de la poesía de la experiencia: ironía, máscara, narratividad, lenguaje conversacional, cotidianidad...:

Como cuando, de niño, volvía al internado  
tras el sueño feliz y libre del verano,  
se despierta cansado, de mal humor, con ese  
viejo regusto a estafa. Desayuna y enciende,  
entre molestas toses, el primer cigarrillo  
—le hace daño, lo sabe, lo tiene prohibido,  
pero se dice de algo hay que morir—. Qué importa  
un poco de veneno más, si la vida es corta,  
por mucho que se estire, y está ya envenenada.  
La vida, este inútil trabajo, esta batalla  
a muerte y sin descanso, que le obliga a lanzarse  
un día más, sin ganas ni ilusión, a la calle.  
Ante sí, otra mañana, calcada, repetida,  
agobiante y penosa como una cuesta arriba,  
que hay que salvar. Lo mira con desdén la portera.  
Un vecino lo esquiva..., mejor. Mientras espera  
el autobús o un taxi, le asalta la pregunta  
de siempre, inevitable: «¿qué hago aquí?». Sin duda,  
nada, o apenas nada que merezca el esfuerzo.  
—Por momentos, envidia esa paz de los muertos.— (1996: 39-43)

Es un Ulises desmitificado, en el que el lector puede verse reflejado, pues comparte con el héroe la miseria de los días

---

reincidentes y cotidianos: «el personaje poemático puede aceptarse humanamente y transmitir una sensación de humildad en la que el receptor puede reconocerse como un igual que comparte concepciones y valores con esa propuesta individualista» (Pérez García, 2008: s.p.)

La línea de pensamiento, basada en el aprendizaje, es perfecta para reflejar en los poemas, sean culturalistas o no, la denominada «ficción autobiográfica»<sup>64</sup>, Benítez Reyes llegará a afirmar en este sentido que «Tal vez la poesía no aspire a otra cosa que a convertir a la persona en personaje» (1980: 100); y el anteriormente mencionado Marzal,

Se me ocurre, además, que trato de dar cuenta  
de una vida moral, es decir, reflexiva,  
mediante un personaje que vive en los poemas. (1988: 231)

Como bien reconocía T.S. Eliot (2004), el trabajo lírico ha de obligar al autor a gestionarse una conciencia de su propia impersonalidad. Cuando se hace literatura se está poniendo en continua duda el yo, «la creación es un proceso de permanente puesta en tela de juicio del yo y la figura individual por estar inserta en una tradición que da el sentido histórico de lo literario. Es en ese ámbito donde la obra individual cobra su significado pleno» (Pérez Parejo, 2004: s.p.).

### 3.2.5. Mezcolanza de lo cómico y lo serio

El humor permite la desmitificación de los personajes o los relatos clásicos y estable la distancia pertinente entre el poeta y lo cantado. Díaz de Castro trae a colación una cita ejemplificante, «la cita de

---

<sup>64</sup> Juan José Lanz reconoce que quizá este proceso creativo ficcional autobiográfico, sea el único modo de autobiografía permitido al poeta posmoderno, ya que la conciencia individual ha sido anulada, y construyendo un personaje poético consiguen ser en otros (cfr. Lanz, 1995: 185).

Horacio que oportunamente pone Silvia Ugidos al principio de su poema “Al lector”, que abre el libro *Las pruebas del delito*: “¿Qué impide decir la verdad riendo?”» (2010: 68).

Cualquiera de los poemas, hasta ahora señalados, podría adscribirse a este recurso posmoderno pues, o bien nos encontramos con un tema culto inmerso en una realidad cotidiana<sup>65</sup>,

[...]

Alquilo alas de Ícaro adaptables, elásticas.  
Imprescindible curso de suicida,  
máster de soñador  
o currículum roto de antemano.  
[...] (Luque, 2003: 50)

bien nos enfrentamos a un poema de inicio serio con un clímax cómico o burdo

Si regresas Ulises  
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:  
Penélope ojerosa  
que afanosa y sin saberlo  
le teje y le deseja una mortaja  
al amor. Ella pretende  
aferrarse y aferraros a lo eterno.  
Si regresas,  
hacia un destino más infame aún  
que éste que yo te ofrezco  
avanzas si vuelves a su encuentro.  
Más enemigo del amor y de la vida  
que mis venenos  
es vuestro matrimonio, vil encierro.

---

<sup>65</sup> Mediante el empleo de un lenguaje coloquial al que se le ha eliminado toda retórica innecesaria, se accede a la realidad cotidiana para volverla lírica. No hay límites ni fronteras poéticas. Un simple y popular anuncio por palabras puede adquirir valor poético teniendo como fondo un tema clásico culto.

Quédate Ulises: sé un cerdo. (Ugidos, 1997: 52)

o bien, como en el caso siguiente, nos situamos ante un tema profundo tratado con humor e ironía, en esta «Síntesis de Ariadna», de Ana Sofía Pérez Bustamante:

Difícilmente  
vas a salir de aquí cuando te pasas  
las horas y las horas intentando  
adecentar esta cueva: envuelta  
en una nube de polvo y frenesí  
que nunca se te acaba, y que tú barres  
con estúpida furia, removiendo  
todo el limo del aire. Difícilmente  
vas a escapar de aquí siguiendo el hilo  
del tendedero, colada tras colada,  
como una vaca mansa que se lame  
la herida de la suelta  
con lengua de cordel. Difícil  
convertir en palacio  
de alta decoración este agujero  
taponado de herencias desecharables  
e insólitos bibelots de veinte duros.  
[...]  
Consuélate pensando que donde ahora escribes  
"cosmovisión", "punto de vista", "narrador  
imprecatorio, símbolo del doble en la conciencia",  
un día victorioso puede poner DANONE,  
(buena marca): a plátano o a fresa  
sabrán las viejas alas derretidas  
de Ícaro.  
[...] Pero,  
por regla general,  
me siento solamente  
en medio de mi vida,  
a veces me emborracho,

y ya no espero nada. (Pérez-Bustamante, 20-21)

Extrapola todos los elementos del mítico personaje: el laberinto («Difícilmente / vas a salir de aquí cuando te pasas / las horas y las horas intentando / a decentar esta cueva»), el hilo («Difícilmente / vas a escapar de aquí siguiendo el hilo / del tendedero, colada tras colada»), la espera y Dionisos («a veces me emborracho, / y ya no espero nada»).

Las secciones se mezclan y se alternan los enlaces de visiones serias con otras cómicas, los tonos se vuelven heterogéneos y cualquier tema, digamos grave, puede ser tratado de manera más trivial. De este modo, tal y como reconoce Josefina Martínez Álvarez, el poema anterior «nos invita a reflexionar en clave estrictamente irónica sobre la muerte, de tal modo que se desmitifica o destruye uno de sus viejos tópicos» (2006: 275).

Lo mismo señala Debicki (1988: 170-171) sobre el poema de Ángel González «Empleo de la nostalgia» (González, 2008b: 143-145), del que reconoce que, a través de la mezcla de realidades y el hibridismo de los niveles de expresión, el poeta consigue alternar las visiones cómicas con las serias.

Amo el campus  
universitario,  
sin cabras,  
con muchachas  
que pax  
pacem  
en latín,  
que meriandan  
pas pasa pan  
con chocolate  
en griego,  
que saben lenguas vivas  
y se dejan besar  
en el crepúsculo

(también en las rodillas)  
y usan  
la cocacola como anticonceptivo.  
[...]  
no prevalecerán  
serán más ruina  
*absortos en sí mismos*  
y sólo erguidos quedarán intactos  
todavía más brillantes  
*ignorantes de sí*  
esos gestos de amor...  
*sin ver más nada.*

Existe una clara diferencia entre el final más transcendental y el principio más jocoso que se aproxima a una parodia del *beatus ille*; «así niega la unidad, la permanencia, y la resolución orgánica que esperábamos de una obra «moderna»». Sirve una vez más de paradigma que apoya al adyacente que Hassan adscribe a la posmodernidad: «discontinuidad juguetona» (Debicki, 1988: 171. Cfr. Hassan, 1984:24-25).

### 3.2.6. Metaliteratura

En la taxonomía metapoética podemos encontrar niveles que hacen referencia a los procesos de creación y de recepción del texto y el que va dirigido al texto mismo: su estructura, su lenguaje, su aspecto estético... Sánchez Torre amplía esta clasificación, centrándose en el proceso comunicativo y en la reflexión que se produce en todo ejercicio metapoético, y reconoce que los enunciados metatextuales pueden centrar dicha reflexión, «bien en el proceso comunicativo en su totalidad (poesía en general), bien en algún elemento del proceso: en el mensaje (el poema), el código (el lenguaje, las palabras, los signos), el emisor (el poeta) o el receptor (el lector)» (Sánchez Torre, 1993: 137).

La inclusión de los recursos metatextuales –tan estrechamente vinculados a la posmodernidad– hace que se superen las fronteras de los marcos textuales. Los niveles se superponen y así nos encontramos con los artificios propios de la *dispositio* actuando en la *elocutio*. Estamos, pues, ante una arquitectura pareada textual: «es, por un lado, una posibilidad de actividad pre-textual capaz de generar una estructura textual determinada, y es, a la vez, la actualización metatextual de dicha estructura» (*Ibídem*: 55).

Dentro de los procesos metaliterarios de la poesía posmoderna nos encontramos con que existen llamamientos más hacia la técnica de la escritura en sí que hacia las experiencias mostradas en el volumen. El poeta medita a través de los versos sobre el propio proceso de escritura, como el llamamiento directo a las musas «Mênin áeide theá» buscando la inspiración que le haga entrar en los círculos literarios y que esta, además, se ajuste a las normas exigidas en los premios,

Oh Musas de la hermosa cabellera,  
castas hijas de Zeus, que en la cumbre  
del Helicón sagrado entonáis cantos  
a la augusta Hera argiva y Febo Apolo  
y Atenea ojizarca, concededme  
la habilidad e inspiración divina  
de escribir un relato o cuento corto,  
de entre tres y seis páginas, con letra  
Arial de doce puntos, veinticinco  
palabras cada línea, a doble espacio  
y presentado bajo lema o plica,  
para poder ganar un premio o dos  
y ver un poco de dinero fresco. (Jodrá, 2004: 12)

Hay verdaderos ejercicios poéticos, donde se aconseja cómo debe escribirse. Son las nuevas poéticas literarias, aquellas que emplean el propio verso como vehículo transmisor de los principios

---

del hecho poético, del Arte poético. Santos Jiménez (Ávila, 1959), «Me gustaría saber latín» :

Todo lo que pensaba escribir  
lo están diciendo los antiguos:  
los trabajos, las ruinas, el sexo.  
La ignorancia y miles de años  
me separan de ellos.  
Lo están cantando todo:  
la bella muchacha,  
el bello muchacho,  
los dientes caídos,  
las cargas de hacienda,  
la guerra, la guerra, la guerra.  
Catulo, Catulo, con ese ya no hay cuenta,  
pues es un libro abierto  
como corazón de torero:  
los besos más sublimes  
en los vasos más labrados,  
el miembro del anciano  
con el deber cumplido,  
las violetas, las estrellas,  
las caderas, los mimbres,  
el miedo...,  
y esas diosas creadas para consumo interno.  
Lo están cantando todo.  
Yo aquí lo dejo  
y me tumbo a que me prendan  
los latines que no entiendo. (2001: 46)

Juega el poeta con la ambigüedad semántica de la unidad fraseológica «me gustaría saber latín» otorgándole un doble valor adscrito a su pluralidad de significado. El conocimiento de la lengua muerta le permitiría poder acceder a los textos clásicos en su idioma original y podría con ello empaparse de la magnificencia de la obra sin la pérdida que se deriva del proceso de traducción. Pero «saber

latín» representa, también, poseer conocimientos más prácticos y mundanos.

El proceso de escritura también se entiende como proceso de reflexión y las palabras funcionan como un exorcismo de la memoria del poeta, que va desgranando sus ideas a golpe de tinta y papel. Badosa se dirige «A Marco Valerio Marcial»:

Aunque tampoco soy alumno tuyo,  
te cito y te traduzco en homenaje,  
hoy que la lengua madre a nadie importa.  
También porque recuerdo tu advertencia:  
un epigrama bello es cosa fácil,  
escribir todo un libro es lo difícil.  
Siendo tú caballero, por poeta,  
sé que no dejarás que tus fragmentos  
hablen más elocuentes que mis páginas. (2010: 609)

A través de los procesos metapoéticos somos conscientes de la actividad creadora del escritor, desde los ámbitos más intelectuales a aquellos más mecánicos y que están más relacionados con la técnica poética. Nos enfrentamos a dos niveles discursivos paralelos, aquel que se asienta en el poema mismo y el que reflexiona sobre la naturaleza del poema (López, Ignacio-Javier, 1989: 17).

Un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias. (Carnero, 1983: 57)

Luego no estamos ante un *ordo naturalis*, puesto que la invasión de los niveles textuales hace que se fraccione el discurrir natural de los mismos, creando un nuevo código textual.

Dentro de la tendencia metapoética posmoderna nos encontramos con otro tipo de reflexión, aquella que se centra en la transmisión literaria y desgrana todo el proceso desde el original, pasando por la traducción hasta la utilización del intertexto. Así lo concibe J. A. Martínez Muñoz (1959) en este «Ejercicio de traición» (2004: 91):

Dice Anacreonte de Teos:

ἐρέω τε δηῦτε κούκ ἐρέω  
καὶ μαίνομαι κού μαίνομαι

Y no sé qué significa.

Pero –los dioses lo bendigan– Juan Ferraté traduce:

*Otra vez quiero y no quiero  
y deliro y no deliro.*

Una maravilla, no sé si de traducción, pero sí de poema.

Y sobre esta preciosa falsilla escribo:

*otra vez quiero  
y no quiero y deliro  
y no deliro*

Que es un haiku y –quizá– otro poema.

Que Anacreonte y Ferraté me perdonen.

Autor: Anacreonte de Teos · Traductor: Juan Ferraté

Traidor (quizá plaguario): J. A. Martínez Muñoz

El murciano, como un moderno Pierre Menard, medita en alto sobre la apropiación y sus consecuencias, dedica «sus escrúpulos y vigilias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente» (Borges, 1992c: 38). Es la idea borgiana del significado configurado como un conjunto de todas las lecturas posteriores:

*Hamlet* no es exactamente el *Hamlet* que Shakespeare concibió a principios del siglo XVIII, *Hamlet* es el *Hamlet* de Coleridge, de Goethe y de Bradley. *Hamlet* ha sido renacido. Lo mismo pasa con el *Quijote*. Igual

sucede con Lugones y Martínez Estrada, el *Martín Fierro* no es el mismo. Los lectores han ido enriqueciendo el libro.

Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros. (Borges, 1998: 22-23)

Es este el principal poder de la tradición, el aunar en un solo texto todas las lecturas que los lectores con el tiempo han hecho de él.

### **3.3. Modalidades poéticas del culturalismo**

Continuando con la vertiente teórica del culturalismo, hemos de mencionar la taxonomía que realiza Guillermo Carnero –gran culturalista de obra y pensamiento–. Existen para el valenciano cuatro modalidades de culturalismo: el puro, el criptoculturalismo, el de baja intensidad y el ficticio (2005: s.p.).

Por «culturalismo puro» entiende aquel en el que los poemas se construyen a través de una sustitución analógica; es decir, el «yo» se transforma en un «él» –personaje literario, histórico o artístico– o un «ello» –obra de arte–. En «Epaminondas» (1985) de Manuel Forega encontramos un *narrador* heterodiegético. Desde la tercera persona, el poeta nos cuenta las hazañas y vicisitudes del militar y político tebano:

Ignoraba que pasados dos mil trescientos años  
después de su muerte un hombre solo le increparía.

Rescató a Pelópidas de la muerte, triunfó  
sobre los lacedemonios en Leuctres  
y antes de morir en Mantinea, izado a la gloria  
por veintitrés mil hombres,  
balbuceó: «He vivido bastante, pues dejo a mi patria victoriosa».

Quien se entrega a la muerte en las batallas  
es un desdichado, soldado estúpido  
que abandona por la guerra ajena  
la autoconquista, la victoria sobre su propio mundo,  
de su propia muerte el deseo  
en el lecho de su casa a la plácida penumbra.

Fue infausto su fulgor y ahora muerde el polvo  
de las enciclopedias. No se reveló el general  
ni permitió hacerlo a sus soldados.

Ignoraba que los dioses basan su causa en ellos mismos. (65)

Los elementos culturales<sup>66</sup> en los que se apoya el poema van desde las históricas batallas de Leuctra<sup>67</sup> y Mantinea<sup>68</sup>, hasta la heroica actuación de Epaminondas<sup>69</sup> al salvar la vida a Pelópidas<sup>70</sup>. No se olvida tampoco el poeta, del bajo estatus actual del héroe griego –relegado a los libros de historia– al que pocos recuerdan. La cita marcada «He vivido bastante, pues dejo a mi patria victoriosa», se inscribe dentro de los márgenes de la denominada intertextualidad endoliteraria sirviéndose de las últimas palabras del tebano recogidas en las fuentes<sup>71</sup>.

Puede, asimismo, el «yo» aparecer en el poema, pero,

<sup>66</sup> Sobre la vida y hazañas de Epaminondas pueden consultarse: Plutarco, 2006; Pausanias, 1994: IX, 13-15; Caballero, 1873: XVI y XVII; Sículo, 2012, y Nepote, 1817.

<sup>67</sup> En la batalla de Leuctra (371 a. C.) Tebas se convirtió en la nueva potencia hegemónica de Grecia en detrimento de Esparta.

<sup>68</sup> En Mantinea (362 a. C.) muere Epaminondas, después de haber comandado un contingente tebano que superó a la coalición formada por atenienses y espartanos.

<sup>69</sup> General y político griego (418 a. C. – 362 a. C.) que logró arrebatar a Esparta la hegemonía griega.

<sup>70</sup> Militar tebano que salvó su vida en la batalla de Mantinea gracias a la heroica actuación individual de Epaminondas.

<sup>71</sup> Así en Cornelio Nepote leemos: «bastante he vivido pues muerco sin ser vencido» (1987: 233). Fernán Caballero lo transmite así: «He vivido, pues, bastante, si dejo victoriosa a mi patria», (1873: 213).

su voz estaría dirigida no a la realidad evocada mediante esa sustitución, sino a sus referentes analógicos mencionados, o se trataría de un yo puesto imaginariamente en boca del personaje analógico. (Carnero, 2005: s.p.)

En «La mirada de Ulises» (2004) de Jorge Urrutia se mantiene, en los primeros versos, la sustitución analógica del «yo» por el «él» pero, al final del poema, se da voz al personaje a través del uso de la primera persona,

Se levantó del lecho y abrió una cerveza.  
Soñaba que dormía de nuevo con Penélope  
pero se despertaba con la cara de Circe.  
Dormir, soñar, vivir acaso  
en un sueño imposible, una esperanza  
condenada al fracaso.  
Amar, sólo se ama lo que uno mismo crea  
y él hubiera creado una nueva mujer que mantuviese  
la forma de sus manos, el olor de su aliento,  
el calor de su pecho.  
Pensó en Narciso y dijo: «Me amo sólo a mí mismo».  
Termina la cerveza y se mira al espejo  
que reflejaba el rostro del triste Leopold Bloom. (90)

Los referentes culturales parten de una recreación del personaje principal del *Ulysses* de Joyce, Leopold Bloom, que el poeta toma como base para la utilización de otras referencias cultas como los personajes del mundo homérico –Penélope y Circe– y mítico –Narciso–. Hay otras referencias culturales ocultas que se enmarcarían dentro de otro tipo de culturalismo: el criptoculturalismo. Así la cita no marcada «Dormir, soñar, vivir acaso» pertenece a *Hamlet* de Shakespeare (1995: III-1).

En el «culturalismo de baja intensidad», el «yo» se expresa de forma directa e íntima utilizando un número determinado de

---

referencias culturales, nunca demasiado excesivas (cfr. Carnero, 2005: s.p.) como en este «Ulises» de José Julio Cabanillas,

Nada debo.  
Tras de mi puerta una mujer, dos hijos,  
cada vez más recuerdos.  
Con fría claridad me devuelve el espejo  
un rostro que ya empieza a no ser joven.  
Al menos he labrado con trabajo constante  
mi fortuna y mi nombre: nada, nadie. (1994: 11)

Carnero señala y explica también, lo que él concibe como «criptoculturalismo», que es aquel de baja intensidad en el que las referencias culturales –externas o internas– no están señaladas, sino que se encuentran insertas en el poema sin ningún rasgo diferenciador, nos estamos refiriendo a la introducción de citas no marcadas. El poeta asume como suyos y adapta textos ajenos. En muchos casos siente la necesidad de señalarlos, por ejemplo, mediante el uso de notas a pie de página, pero consideramos que en casos así<sup>72</sup>, estaríamos ante un criptoculturalismo impropio. En los casos de criptoculturalismo propio –de los hurtos con «alevosía y nocturnidad»–, el reconocimiento de los intertextos implícitos dependen de la competencia del lector (Mendoza Fillola, 1994: 40) pero no siempre el descubrimiento es obligatorio para la comprensión del poema. En el caso de que el lector no sea capaz de reconocer los intertextos y entablar las relaciones pertinentes, no se completaría el proceso intertextual,

el texto no logra su propósito, que consiste en abrir diálogos entre pre-textos y textos de cita. El reo de tal fracaso estético no puede ser identificado fácilmente. Parte de la responsabilidad recae en el autor, que

---

<sup>72</sup> Guillermo Carnero reconoce que la primera vez que utilizó este proceso culturalista señaló a pie de página los intertextos explícitos, ya que así, además de clarificar el contenido del poema le aportaba a este cierto carácter ensayístico (Cfr. 2005: s.p.).

debería sentirse obligado a suministrar las citas con marcadores de manera que hicieran claramente visible la doble codificación de las mismas. (Plett, 1993: 78)

La técnica criptoculturalista puede ser, evidentemente, buscada o, en muchas ocasiones, se produce de manera inconsciente. El poeta guarda en su memoria citas de otros que, con el tiempo y sin querer, hace suyas. Borges lo expresaba bien, cuando decía que

He dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído. Emerson coincide con Montaigne en el hecho de que debemos leer únicamente lo que nos agrada, que un libro tiene que ser una forma de felicidad. Les debemos tanto a las letras. Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído. Yo tengo ese culto del libro. (1998: 21)

En el proceso creativo dichas referencias aparecen en la mente del poeta, obviando su origen y siendo consideradas como una creación propia: «Inmerso en ese ámbito, el escritor toma, reelabora lo que ha recibido como un don» (Martínez Fernández, 2001: 96). Así lo ve Carmen Martín Gaite:

Tampoco cuando hablo, necesito estar diciendo a cada momento si tal o cual expresión peculiar la usaba mi madre o un amigo de Zamora ni cuando «me la pegó». El trato afectuoso, al llegar a cierto grado de intimidad, borra las fronteras lingüísticas entre lo propio y lo ajeno; ya da igual, no se sabe cuándo se coge y cuándo se regala; por eso resultaría fatigoso –además de afectado– estar delimitando siempre los campos de la propiedad. Cada palabra tendría, entonces, que acarrear una nota a pie de página. Y a veces la acarrea, en chispazos de a segundo, dentro de nuestra memoria. La intuición te aconseja espontáneamente cuándo proceder hacer explícita la mención y cuando no. (1983: 318-319)

---

Y es precisamente esta situación literaria la que diferencia al crítico del escritor en los procesos intertextuales, mientras que para el primero se desarrolla como una labor usufructuaria, dispone de los textos durante un período determinado, el segundo empero,

se pasea por todos los territorios de la literatura con una desenvoltura que no le está permitida al crítico. El escritor no está obligado a declarar nada, puede dialogar con otros escritores sin llamarlos por su nombre y utilizar los bienes de otro como si fueran propios. todo lo más hace guiños al lector, que nunca exige de él lo que le pide al crítico: que defina con claridad de quién y de qué habla. (Medina-Bocos, 2001: 19)

Finalmente, distingue Guillermo Carnero el «culturalismo ficticio», que es aquel basado en la introducción de datos culturales falsos inventados por el propio poeta. Así, en «Discurso de la servidumbre voluntaria» (1983b: 201), se cierra con dos versos apócrifos: «Tu me donnes ta boue / jeune fille qui apporte le miroir». Como explica el propio poeta, los versos en francés se construyen sobre uno de Baudelaire, y el motivo del espejo en *Hérodiade* de Mallarmé (Carnero, 2012: 27)



## Dimensión histórica del Culturalismo

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
Iloró de amor al divisar su Ítaca  
de verde eternidad, no de prodigios.  
También es como el río interminable  
que pasa y queda y es cristal de uno mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
y es otro, como el río interminable.*  
Jorge Luis Borges, «Arte poético»

¿CÓMO ENMARCAR HISTÓRICAMENTE EL CULTURALISMO? ¿Debemos vincularlo a la poesía de los *novísimos*? ¿Hemos de relacionar directamente –tal y como reconoce Díaz de Castro (2010: 63-64)– posmodernidad con usos culturalistas? Si estas cuestiones quedaron patentes anteriormente, debemos también ahora cuestionar la inmediata y directa adscripción del culturalismo a la poesía de los 70, puesto que muchos son los elementos previos que demuestran un gusto por lo cultural que desemboca en corriente literaria y rebasa la citada década por ambos márgenes. Seguimos pensando que la tendencia generalizada de la crítica al instaurar, de manera quasi dictatorial, la demarcación temporal laстра sin redención la historia literaria. No estamos ante comportamientos estancos, ante poetas nacidos en una década determinada que, a modo de clones, repiten las lecciones generacionales establecidas, a posteriori, por los

estudiosos. Quizá deberíamos pensar más en una metáfora *sci-fi* y recuperar la figura de los replicantes de Philip K. Dick, inmortalizados en celuloide por Ridley Scott (Dick 1968, Scott 1982): nunca sabremos qué puede gestarse en las mentes individuales, el crítico-dios-creador no tiene potestad suficiente para controlar su juicio-creación. Quizá nos hemos dado de lleno con el *Golem* de la crítica historiográfica.

La historia de nuestra poesía en las últimas décadas no ha escapado a la deformación referida [...]. La memoria es frágil y más frágil aún se muestra cuando una verdad supuesta se repite. Ya se sabe que la verdad a medias puede trocarse en verdad absoluta cuando se reitera al unísono y desde altavoces diversos. (Rico, M., 1992: 57)

Las generaciones precedentes<sup>1</sup> también contribuyeron, en buena medida, al cambio; también emplearon el culturalismo como recurso poético, de ahí que la ruptura adscrita a los *novísimos* –catalogados comúnmente como culturalistas– no dependa de este gusto por lo cultural; o, yendo un poco más allá, que la fractura poética, tan mencionada y reiterada, de este grupo no fue tal<sup>2</sup>.

Es probable que reconocer la ruptura en esas tardías fechas esté justificado por los críticos, que, de forma paralela a los poetas, fueron apoyándola para acreditar su opinión poética (Rico, M., 1992: 58): «La crítica a través de periódicos y revistas especializadas se

---

<sup>1</sup> Debido al cariz de estas investigaciones tratamos aquí solamente la poesía española a partir de los años cincuenta del siglo pasado, pero no debemos olvidar que el uso culturalista ya se extendía por los poetas de la generación del 27. Nombraremos, de manera paradigmática, a Cernuda, que en poemas como «A las estatuas de los dioses», «Las ruinas», «Desolación de la quimera» u »Otras ruinas» recupera elementos de la tradición clásica (Cfr. Ferri Coll, 2004: 37).

<sup>2</sup> Manuel Rico adelanta dicha ruptura poética 15 años, y la relaciona directamente con la publicación de *Agenda* de José Hierro, *Casi una Leyenda* de Claudio Rodríguez y las tres entregas de Manuel Padorno; *El hombre que llega al exterior*, *El nómada sale* y *Desnudo en Punta Brava*, entre otros. Reconoce que la publicación de estos libros contribuyó a «afianzar las líneas de renovación/ruptura abiertas ya en los años 50 (1992: 59).

enfrascó no sin ciertas dudas, temores y perjuicios en la lectura de estos poetas. Y cómo no, se fueron buscando influencias, fuentes, características aglutinadoras, etcétera» (Barella Vigal, 1983: 70), pero la falla de la denominada «poesía social» se abrió en fechas más tempranas.

Sea como fuere y a pesar de todos los lamentos críticos, los poetas anteriores a los 70 han dado excelentes frutos poéticos que demuestran, una vez más, que la ruptura adscrita a los *novísimos* no es tan propia como se ha venido defendiendo. Siles, por ejemplo, reconoce que «lo que los *novísimos* sí hicieron fue protagonizar un cambio que algunos poetas anteriores –sobre todo algunos del 50– se habían adelantado a encarnar o predecir» (1989: 9).

La generación de poetas que precedió a los *Novísimos* ya había establecido pautas de esta meditación. José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Ángel González y Francisco Brines habían luchado por liberarse del compromiso ideológico, que tanto había mediatisado la poesía social, y se habían cobijado en la concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad. En un principio los jóvenes *Novísimos* se apartaron de toda la poesía española que los precedía [...]. Pero con el tiempo, muchos de ellos cambiarían de actitud, empezando a reconocer los méritos de sus inmediatos antecesores (García de la Concha, 1994: 3).

Dicho reconocimiento les llevará a «a transitar por las rutas abiertas por la generación de los 50» (Siles, 1991a: 152).

Dejaremos patente la importancia de la tradición culturalista en las generaciones previas a los *novísimos*, puesto que «entre las distintas prácticas referenciales e hipertextuales, nos topamos, entre los años cuarenta y sesenta, con reescrituras de mitos antiguos» (Mathios, 2008: 99); hecho que contradice lo que señaló en 1967 Lasso de la Vega, para quien la presencia grecolatina en el panorama literario español presentaba «escasas huellas, aunque de calidad, en la novela. Presencia, un tanto más acusada, en la producción teatral. Ausencia casi total, y cada vez más manifiesta, en nuestra

lírica» (1967: 74-75). Es fundamental entender que la posmodernidad no es una etapa histórica sino una manera de mirar la Historia, en sus épocas pasadas y, naturalmente, en el presente (así lo señala Fernández Mallo en «*Las fanfictions y el centro de los tiempos*», recogido por Teresa Gómez Trueba en *Blog up* (2012: 92-96), haciéndose eco de que

la posmodernidad no es una época histórica en sí, como sí lo son, por ejemplo, la Edad Media, el Barroco o la Modernidad, sujetas al tiempo de la direccionalidad o a una "flecha del tiempo" rectilíneamente entrópica, sino que la posmodernidad ha existido siempre y es otra manera de "mirar", una mirada en la que la flecha del tiempo existe pero se curva sobre sí misma, una manera que se visualiza con tal de hacer un simple cambio de sistema de referencia (de absoluto a relativo), sistema de referencia centrado en otro concepto de tiempo: el Centro de Tiempos. Esta nueva óptica, a mi modo de ver, resuelve el archiconocido problema de la posmodernidad como "etapa histórica" (que es un problema porque ser una "etapa histórica" entra en contradicción insalvable con los propios presupuestos de la posmodernidad, que niega la Historia), para pasar a ser, simplemente, otra forma de mirar cualquiera de los períodos históricos conocidos, incluido el propio presente). (*Ibidem*, 96)

Esta nueva mirada sobre el devenir histórico y, en definitiva, sobre la relatividad de un tiempo que ya no puede seguir siendo el tiempo lineal, newtoniano (recuérdese lo dicho sobre «*La chica de las mil caras*») se anuncia desde la crisis de Fin de Siglo (XIX), pero cristaliza al término de la Segunda Guerra Mundial, y así nuestro recorrido debe iniciarse en la década de los cincuenta.

#### 4.1. La década de los cincuenta

No hay poeta de la generación<sup>3</sup> de medio siglo que no vuelva su mirada hacia los clásicos greco-romanos<sup>4</sup>. La poesía de los cincuenta<sup>5</sup> presenta «una muy reconocida y valiosa textualidad, constituida por una renovación temática, una amplitud estilística y una tradición culta...» (Siles, 1989: 9) que muchos de los poetas de los setenta no supieron o no quisieron reconocer, ya que sus «interpretaciones de este posicionamiento poético les llevaron más a traducirla no como una evolución, sino como el último apéndice del discurso que ellos pretendían cambiar» (Siles, 1989: 9).

Un poeta fuertemente identificado con los presupuestos de la poesía social, como es Ángel González (Oviedo, 1925-Madrid, 2008),

<sup>3</sup> Muchos son los autores, sin embargo, que prefieren hablar de Promoción de los 50. No es momento oportuno para entrar a discutir sobre la vigencia de la denominación de Generación, concepto harto desprestigiado. Desde el nacimiento del concepto, éste se ha venido utilizando de manera indiscriminada dentro de la historia de la literatura del siglo pasado. En palabras de Víctor García de la Concha: «El error de la metodología histórico-literaria española de este siglo ha consistido en utilizar un método generacional de un modo absolutamente superficial, muy pocas veces exacto y casi siempre de manera convencional; porque entonces es cuando todo se reduce a una etiqueta y ésta apenas sirve» (cfr. Munárriz, 1990: 63; también recogido con anterioridad en García de la Concha, 1988: 21. Para más información sobre el concepto de generación, cfr. Sánchez Santiago y Diego, 1991: 9-18. Cfr. García Jambrina, 1992: 7-9. Ídem 1999a: 145-156). A partir de ahora usaremos indistintamente los calificativos de grupo, promoción o generación, sin tomar partido por ninguno en concreto.

<sup>4</sup> Quizá en esta radical aseveración debamos nombrar la ausencia, sorprendente y sorpresiva, de Claudio Rodríguez. Hemos de mencionar además que entre el grupo poético del cincuenta se encuentran muchos universitarios –Carlos Barral, Goytisolo y Gil de Biedma estudiaron Derecho, González, Derecho y Periodismo, Caballero Bonald, Filosofía y Letras, Náutica y Astronomía, Valente, Derecho y Filología Románica– y muchos de ellos, valgan como ejemplo Barral, Claudio Rodríguez o Gil de Biedma, también se dedicaron a la «traición» de la traducción; situación que quizá contribuya al conocimiento de los clásicos y a su gusto y uso.

<sup>5</sup> Entre los poetas de la generación de medio siglo destacamos a: Carlos Barral, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Enrique Badosa, Claudio Rodríguez, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Mantero, Antonio Murciano, Fernando Quiñones, Miguel Fernández, Julio Mariscal, Ángel Crespo, Eladio Cabañero, Francisca Aguirre, Félix Grande, Rafael Soto Vergés, Jesús López Pacheco y Carlos Sahagún.

evidencia una ironía y un distanciamiento. La tradición forma parte inseparable del poema, es necesaria en el proceso creativo, así, reflexiona y nos dice: «Yo pienso que el poema nace de todos los estímulos que vienen dados al poeta desde fuera, incluida, por supuesto, la tradición literaria» (Grande, 2004: 262). En «Divagación sobre los clásicos» comenta Ángel González la especial preponderancia de los clásicos:

Para empezar les debemos el ser; sin ellos no seríamos lo que somos; ni siquiera seríamos. No sé si somos conscientes de que escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible, que en algunos casos merece la pena ser oído. Lo que pone un autor en una obra es poco en comparación con lo que recoge y reelabora de los demás: “todo poema es, en cierto modo, un palimpsesto”, en palabras de Machado. Cuanto mayor sea la tradición mayor valor tendrá la obra de un poeta y a la vez no hay contradicción entre clásico y moderno (1998: 244-245)

Podríamos aducir que lo anterior es una reflexión de *senectute*, hecha «a toro pasado», retrospectivamente. Pero ya desde su primer poemario, en el poema «Danae» de *Áspero mundo* (1965) el poeta se convierte en un mero observador –casi voyeur– de la estampa costumbrista<sup>6</sup>; la hija del rey de Argos ha perdido cualquier viso de sacralidad, ha sido desmitificada para pasar a formar parte de ese grupo amplio y común del resto de los mortales. Representa a una mujer embargada por la melancolía que apoya la cabeza en sus manos y que permite el ayuntamiento áureo con desgana y ocupa su cabeza en otras cosas.

---

<sup>6</sup> Cabe señalar, que es este, precisamente, el primer poema de Ángel González, donde la naturaleza contextualiza el relato poético. Es muy frecuente en los poetas del XX utilizar los escenarios urbanos en sus composiciones, ubicaciones que aparecen íntimamente ligadas a los temas de la naturaleza (Baena Peña, 1981: 179).

Danae apoya en sus manos la cabeza.  
(...)  
Un pajarillo gris, desde una vana  
rama, canta a la tarde lenta y rosa.  
Oro de sol entra por la ventana  
  
y Danae, indiferente y ojerosa,  
siente el alma transida de desgana  
y se deja, pensando en otra cosa. (2004: 42)

Las referencias veladas e indirectas a Zeus pueden traducirse en la figura del pajarillo<sup>7</sup> –animal utilizado comúnmente por el dios de dioses para ocultar su presencia– y por la más conocida transformación del hijo de Crono y Rea, en esta historia, en lluvia dorada<sup>8</sup>.

No se regodea el voyeur en los detalles más íntimos del acto sexual, hecho que puede resultarnos paradójico o al menos digno de mención si lo comparamos con el siguiente poema «Sueños del obelisco», de Rodolfo Häsler<sup>9</sup> también dedicado a Danae.

Es oro derretido y luz que decae en el horizonte  
[...]

<sup>7</sup> Es una de las primeras transformaciones de Zeus, ocupó esa forma para seducir a Hera que se apiadó del pajarillo recostándolo en su pecho, situación que aprovechó el dios para violarla. Esta escena aparece recogida en Diodoro Sículo: v.72; *Pausanias*: ii. 36, 2 y 17.4 (Graves, 2004: 63).

<sup>8</sup> Las transformaciones de Zeus son el pan nuestro de la mitología: tauromorfo con Europa, cisne con Leda, lluvia de oro con Dánae... Muchos consideraron que dichas transformaciones eran una forma de evadirse de la ira de Hera, pero Grimal reconoce que esto es producto de una fabulación posterior y bastante tardía a las leyendas de las metamorfosis. El mismo Grimal asevera que estas transformaciones eran objeto de indignación, pues bebían directamente de la tradición pagana de ahí que, por ejemplo, Eurípides explique a través de la metáfora el encuentro entre Dánae y Zeus, considerando la lluvia dorada como la seducción a través del poder de la riqueza (Grimal, 2008: 548).

<sup>9</sup> Rodolfo Häsler es un poeta nacido en Cuba en 1958 pero afincado en Barcelona desde 1968; de ahí que sea considerado una de las voces de la poesía catalana y se haya visto recogida su obra en varias antologías.

El ascenso definitivo lo hace en forma de falo,  
dador, para convertirse en pámpano, racimo, vino  
le mancha el lecho sediento de Danae. (Rico, 2003: 203)

*Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), recoge el pensamiento más aforístico de Ángel González. En «Popular», lo que para algunos como Jorge Fernández López (2005: 63) representa un juego intranscendente se nos presenta como una reflexión dura de lo que le espera a la España posfranquista que se mira en el modelo de sus vecinos europeos... El poema es una máxima de desengaño a los jóvenes antifranquistas que viven un infierno de mediocridad en España, pero no encontrarán tampoco un Paraíso fuera de ella., en el decadente capitalismo que se ofrece como salvación Ahora bien, la voz elegida para tan grave conclusión es, sí, burlona, en consecuencia con el mensaje que expresa: tampoco la palabra es territorio en el que valgan las seguridades. Cuando crucen la frontera física de los Pirineos, miren donde miren, habrán de recordar a dos de los personajes literarios que visitaron el infierno: Orfeo y Dante.

Al cruzar los Pirineos  
oyó una voz en el aire:  
si vas al Norte, acuérdate de Orfeo;  
si vas al Sur, acuérdate de Dante. (1976: 32)

Más puramente lúcido nos parece este «Apotegma» (1977), de corte clásico, en el que el mítico descenso a los infiernos de Orfeo en su búsqueda de Eurídice es aprovechado por el poeta para enviar bien lejos a su enamorado interlocutor

No hay otra solución:  
si de verdad amas a Eurídice,  
vete al infierno,  
y no regreses nunca. (2004: 323)

La cita manipulada es, además de un recurso culturalista y posmoderno, uno de los procedimientos empleados por un sector de la generación del cincuenta entre los que se encuentra González<sup>10</sup>. «Glosas a Heráclito» (1977) se construye tomando como base la máxima heracliteana del «todo fluye», la conciencia de que «todo es fluido y está en perpetuo movimiento» (Ferrater Mora, 2001: 1613). La frase «Heráclito dice que todas las cosas fluyen, y que nada permanece quieto, y, comparando las cosas existentes a la corriente de un río, dice que nadie puede sumergirse en él dos veces» (Platón, 402 A) recogida en *Crátilo* de Platón ha condicionado la recepción de la filosofía de Heráclito como la del «filósofo del devenir» (Ferrater Mora, 2001: 1613). Adapta el asturiano la cita, en cuatro variantes, no sin cierta ironía y humor y un toque de cruel realidad<sup>11</sup>.

1.

Nadie se baña dos veces en el mismo río.  
Excepto los muy pobres.

2.

Los más dialécticos, los multimillonarios:  
nunca se bañan dos veces en el mismo  
traje de baño.

3.

(*Traducción al chino.*)

Nadie se mete dos veces en el mismo lío.  
(Excepto los marxistas-leninistas.)

4.

(*Interpretación del pesimista.*)

<sup>10</sup> También harán uso de este recurso creativo Biedma, José Agustín Goytisolo, Quiñones, y Valente en sus orígenes.

<sup>11</sup> Cabe señalar que si aquí Gonzalez emplea al griego Heráclito para hablar de la tendencia repetitiva de la historia, Goytisolo empleará –como ya hemos señalado con anterioridad– la figura mítica de Sísifo («Asume al menos sus contradicciones», 1995a: 39) para señalar precisamente esa tendencia a la reincidencia.

---

Nada es lo mismo, nada  
permanece.  
Menos  
la historia y la morcilla de mi tierra:  
se hacen las dos con sangre, se repiten. (2004: 326)

También aquí el toque humorístico del poema se introduce «por motivos muy serios, de reflexión histórica y política » (Ruiz Pérez, 2004: 293), pero no se cae en la trampa de sustituir un antiguo Panteón, ni una antigua Filosofía (la presocrática) por otra (el marxismo), sino que se proclama, mediante el humor, la necesidad de un distanciamiento crítico que evite toda profesión de fe.

Con una obra que aparece menos ligada a la poesía social anterior, Carlos Barral (Barcelona, 1928-1989) es definido como un poeta «empapado de culturalismo y vivencias mediterráneas» (Palomo, 1988a: 124). En su poesía hay «armonía clasicista y mediterránea<sup>12</sup>, [...] un decantado intelectualismo, de no pocas resonancias culturalistas» (Palomo, 1988a: 125). En la revista *Estilo* podemos leer las siguientes confesiones del catalán: «Por otra parte, mi esfera de simpatía poética tiene un núcleo importante en el neoclasicismo griego y latino, en el que, para mí, destacan Hesíodo, Mosco, Lucrecio y, en especial, Virgilio, concretamente *Las Geórgicas*» (Barral, 1949: 7). Con anterioridad ya había reconocido, el poeta, que se sentía «un escritor del bajo clasicismo latino»<sup>13</sup>. Un poeta «enjaulado en la baja poesía latina» (Riera, 1988b: 17), confeso de la diversión que le proporcionaba la lectura y la traducción de los clásicos latinos (Barral, 1993: 401). En el poema «Arco Iris» (1949) puede comprobarse esta doble vertiente del catalán:

---

<sup>12</sup> El mar Mediterráneo irá entrelazado a la producción poética del grupo barcelonés: Carlos Barral llegará a reconocer que «el mar es para mí mi paisaje natural» (Soler Serrano, 1976).

<sup>13</sup> Así se autocalificaba Barral en 1968, (Palomo, 1988a:125).

«Qué bien vivieron bajo la égida de Saturno  
Antes de que los largos caminos surcasen la inmensidad de la  
tierra  
Cuando los mástiles no señoreaban aún las ceruleas olas  
Ni se brindaba al viento el hueco trapo aventado,  
Antes de que el marinero errabundo acechase fortuna en tierras  
extrañas  
y agobiase el frágil bajel con mercancías extranjeras...»<sup>14</sup>

Dijo Tibulo, ves, entre milenios,  
cuando era la tierra aún un bosque vigoroso  
con salvajes estados a la sombra  
fastuosa de robles y sagradas encinas.  
Las vías empedradas eran nobles  
senderos de paciencia y chispas azuzadas  
y el puerto entre marismas un estanque  
de peces confiados con fantasmas  
de remeros bogando en el vacío. (1998: 44)

El culturalismo de este poema se ve reforzado, además de por la ya señalada cita de Tibulo, por las referencias a Eliot y Eluard<sup>15</sup> y «especialmente, el epitafio griego de Licos de Naxos que perdió en el mar su nave y su alma» (Palomo, 1988a: 125). Se aleja Barral en el

<sup>14</sup> Estos versos, que conforman la primera estrofa del poema, pertenecen a la traducción de la cita que funciona como epígrafe: «Quam bene saturno vivebant  
rege priusquam / Tellus in longas est patefacta vias / Nondum caeruleas / Pinus  
comtemserat undas / Efesum ventis praeburatque sinum / Nec vagus ignotis /  
Repetens compendia terris / Presserat externa navita merce ratem» (Tibulo, 1983: I,  
35-40).

<sup>15</sup> La presencia de Eliot en la obra de Barral se hace patente desde el primer poema de *Metropolitano*, «Un lugar desafecto» que se abre con una cita de «Burnt Norton». García Montero apunta que «la tensión del libro se apoya en un concepto circular del tiempo, tomado de Eliot. Si la ciudad irreal, un decorado de calles arruinadas por el que fluye la multitud, evoca las imágenes de *La tierra baldía*, el tiempo circular, en el que se abrazan y se oponen el pasado, el futuro y el presente, recuerda los versos iniciales de los Cuatro Cuartetos: “El presente lo mismo que el pasado, / tal vez estén presentes en el tiempo futuro, / y el futuro incluido en el pasado”» (Barral, 1997: 33).

tiempo para describir épocas y personas lejanas que nada tienen que ver con los contextos espaciales y sociales actuales (Cfr. Saval, 2002: 254).

con la ayuda de la autoridad del poeta Tíbulo, mediante la intertextualidad, y del mundo clásico, vuelve a reivindicar aquel mundo rudo, cruel incluso, pero en el que la gente vivía de acuerdo a unos patrones mucho más adecuados y más cercanos a la naturaleza y a la esencia del hombre (*Ibídem*).

Cobra especial importancia el mito de la Edad de Oro, momento en el que los hombres vivían tranquilos y contentos sin sentir envidia unos de otros (Cfr. Hesiodo, 1983: vv. 109-126). El momento es el idóneo para el desarrollo del mito de la edad áurea. Los poetas de medio siglo viven asqueados de la España franquista, pero comienzan también a desconfiar de otras opciones que habían idealizado. No pueden permanecer ignorantes tras divulgarse en Europa occidental los horrores del *gulag* o la represión en Hungría (1956). Ya hemos visto cómo lo expresa Á. González; Barral por su parte, recurrirá a la tradición clásica en busca de un habitáculo fértil para la creatividad y un lugar confortable sobre el que escribir.

En el poemario *Metropolitano* (1957), que se abre con una cita de Tibulo<sup>16</sup>, aparece «Accidente mítico» en el que recoge una continuación de la historia de Faetonte o Faetón<sup>17</sup>. Nos muestra Barral un momento posterior al conocido accidente en la que, a la llegada del alba y sujetando la brújula que le había marcado el camino a seguir, se avergüenza por sus malas artes en la conducción del carro solar.

---

<sup>16</sup> «Usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / uerba potest iustos aut reperire pedes...». «De continuo canto a Némesis, sin la que ningún verso mío puede encontrar las palabras o los pies adecuados» (Tíbulo, 1994: 2, 05, 111).

<sup>17</sup> Las fuentes más conocidas que recogen la historia de este mito son Ovidio (el relato más largo), Eurípides (base para una tragedia).

---

donde el hijo del sol, con las manos prendidas de la saeta que lo  
[juzga,  
dobra la cabeza encendida como nubes de lluvia en el ocaso  
mientras del carro atascado tiran, casi de pie, furiosos caballos.  
(Barral, 1998: 224)

Los elementos culturistas de este poema los encontramos, además de en el personaje mítico, en la utilización de referencias a la mitología nórdica. Recupera el barcelonés la barca Naglfar<sup>18</sup>, aquella hecha con las uñas de los muertos y recogida en la *Edda menor* (Sturluson, 2000: 91); espectral barco de tamaño descomunal comandado por el gigante Hrym, que resulta ser una combinación escandinava de «la Parca y el Charón, el remero del bajo mundo de la mitología griega» (Joseph, 2007: 130)

De la mano del alba, silenciosos  
entraremos en la plaza fangosa en que soldados descalzos  
custodian los fardos que han de embarcar en la nave de uñas de  
[los muertos  
[...] (Barral, 1998: 224)

Consideramos que la aparición de esa nave espectral se relaciona más con la mítica griega de la barca de Caronte, que con la llegada del fin del mundo que vaticina la llegada del Naglfar en la tradición nórdica. El carácter simbótico del poema se acrecentaría si relacionamos la saeta con la balanza egipcia del juicio de Osiris en la que el corazón del difunto se pesaba junto a la pluma de la verdad y la justicia universal. Pero la alta cultura y la cultura popular difuminan sus límites, y quizá no sea descabellado relacionar este poema con

---

<sup>18</sup> La nave Naglfar, se relaciona directamente con el ocaso de los dioses o Ragnarök. Tal y como recoge Borges en *Antigua literatura germánica*: «este es le crepúsculo de los dioses (Ragnarökkr). Fenrir, lobo amordazado por una espada, rompe su milenaria prisión y devora a Odín. Zarpa la nave Naglfar, hecha con las uñas de los muertos. (En la *Snorra Edda* se lee: "no hay que permitir que alguien muera con las uñas sin cortar, pues quien lo permite apresura la construcción de la nave Naglfar, temida por los dioses y por los hombres")» (Borges e Ingenieros, 1951: 61).

la muerte del piloto y noble de España (muy *faetoniano*, pues) Alfonso de Portazgo..., muerto en un «accidente mítico», el 12 de mayo de 1957 (el mismo año en que Barral escribe sus poemas) y la «saeta» podría ser su Ferrari al disputar la «Mille Miglia». Aluda o no al aristócrata y piloto de carreras este poema, el mito de Faetón debía despertar en Barral un reconocimiento singularmente íntimo: en el volumen biográfico «Cuando las horas veloces» (1988), el catalán inicia cada capítulo con unos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio correspondientes a la historia del hijo del sol; y por otra parte «Faetón ardiente», tituló Rafael Conte la nota necrológica dedicada a Carlos Barral en *El País* (1989).

El tercer capítulo de sus memorias, *Cuando las horas veloces*, nos sorprendió ya definitivamente por su rigor, su maestría, su ligereza y su extraña densidad. Ahí estaban sus conspiraciones y sus homenajes, los meandros de la política editorial nacional e internacional, o de la política pura y simple, y una meditación sobre la literatura, el paisaje, la historia y el mar. Delante de cada capítulo puso largas estrofas latinas sin indicar procedencia: pocas veces he gozado más que cuando lo descubrí. Eran fragmentos del mito de Faetón de las *Metamorfosis* de Ovidio. Aquel joven semidiós que con su carro de fuego fue acosando y rodeando a la Tierra hasta ser a su vez consumido por su propio fuego. (Conte, 1989)

Pero si ha habido un poeta consumido por su propio fuego, ese ha sido Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990). Es «fácil emparentarlo con una tradición poética que llega hasta nuestros días, y que, partiendo de Grecia, se asienta en Roma y se extiende por el Mare Nostrum hasta Hispania» (Prieto Gandal, 1999: 234). En su *Retrato del artista en 1956* (1993)<sup>19</sup> hallamos «tantos afanes clásicos, tantas citas, tantas pervivencias de los autores grecolatinos» (Martínez-Fresneda, 1995: 49), que nos llevan a pensar

---

<sup>19</sup> Ampliación revisada y corregida de *Diario del artista seriamente enfermo en 1974*, publicado en vida del autor. Por expreso deseo del poeta se publicó tras su muerte. Pertinente es señalar, que de las tres partes en las que se divide la obra, la primera lleva el membrete de «Las islas de Circe» y la última el de «De regreso de Ítaca».

que si en su prosa existen tantos párrafos impregnados de gran conocimiento clásico, en su poesía, la lírica antigua debe de estar aún más presente. Y así, efectivamente, es (*Ibídem*: 50). Hablando de la lírica griega dice: «volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó —y por qué, por qué, ya no es posible quedarse» (Gil de Biedma, 1993: 135). La influencia en la poética de Biedma de los textos grecolatinos queda patente tanto de forma extrínseca (la citación en forma de epígrafes de clásicos y las confesiones directas en entrevistas<sup>20</sup>, cartas y conferencias), como intrínseca: imitaciones, referencias y evocaciones a la cultura clásica (Cfr. Laguna Mariscal, 2002: s.p.). Gimferrer llegará a aseverar que «no hay modo de entender la poesía de Jaime Gil de Biedma sin tener presente a Catulo» (Gimferrer, 1989: 9)<sup>21</sup>. La asimilación y posterior recreación de los versos del veronés en Biedma parte de una experiencia vivida que equipara la lírica cataliana con lo experimentado por el poeta catalán. Los poemas de Catulo se convierten en una prolongación de la vida de Biedma, que encuentra en ellos el principal referente para dar cabida y explicación a la experiencia erótica (Arcaz Pozo, 1989: 282). Así, el círculo 7, en el que el poeta responde a la pregunta de Lesbia sobre la cantidad de besos necesarios, se transforma en «Pandémica y celeste» en la cantidad de amantes que hay que tener para conocer el amor; el poema asimismo se abre con 3 versos del mencionado círculo latino:

<sup>20</sup> A Federico Campbell le reconocerá esta importancia de lo clásico en su obra: «— ¿Qué importancia ha tenido en usted el estudio de las lenguas clásicas? / — Desgraciadamente las conozco muy poco. Aunque en el bachillerato estudié el latín y el griego, soy incapaz de leerlos. Sólo puedo leer latín con una traducción al lado; pero la cultura clásica tiene mucha importancia para mí. /— ¿Se manifiesta en sus poemas? /— Me parece que la influencia de los elegíacos latinos puede encontrarse a partir de la mitad de *Moralidades*. /— ¿Catulo? / — Por ejemplo. / — ¿Horacio? /— Horacio menos, me llega muy filtrado» (Campbell, 1994: 222).

<sup>21</sup> Debemos, no obstante, señalar que —tal y como veremos mas adelante— junto a Catulo, también Propercio y la *Antología Palatina* serán pilares claves en la obra del barcelonés.

quam magnus numerus Libyssae harenae

.....  
aut quam sidera multa, cum tacet nox,  
furtios hominum uident amores.

Catulo, VII

[...]

Para saber de amor, para aprenderle,  
haber estado solo es necesario.  
Y es necesario en cuatrocientas noches  
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-  
haber hecho el amor. Que sus misterios,  
como dijo el poeta, son del alma,  
pero un cuerpo es el libro en que se leen.  
[...] (Gil de Biedma, 2006: 176)

Este poema que apareció en *Moralidades* (1966), puede ser catalogado como *summa amoris* en el que se refleja la amplitud semántica del término eros<sup>22</sup> y de la diosa Afrodita<sup>23</sup>. Estamos ante un verdadero diálogo del amor y de sus facetas<sup>24</sup> en el que el catalán defiende la convivencia posible (más aún: necesaria) entre las dos variantes: la carnal y la espiritual (López de Abiada, 1999: 135). Así se lo explica a Juan Ferraté:

[...] me parece que he conseguido asimilar en él cierta calidad de la literatura clásica que resulta bastante infrecuente en nuestro tiempo. Un

<sup>22</sup> Para más información sobre la presencia del eros y Afrodita en la poesía española contemporánea puede consultarse «Afrodita en la poesía contemporánea española: revisión del eros clásico» (Álvarez Ramos, 2012: 79-95).

<sup>23</sup> Egea (2004) desarrolla un amplio comentario de este larguísimo poema. Otros autores como Martínez-Fresneda Barrera (1995), Cotoner Cerdó (1996) y Arcaz Pozo (1989) también le prestarán una larga y cuidada atención.

<sup>24</sup> En una entrevista realizada al catalán, este reconoció que: «Sólo he escrito un poema de amor en toda mi carrera literaria. Los demás son poemas sobre la experiencia amorosa» (Pérez Escohotado, 2002: 264). Todo apunta a que dicho poema sea precisamente “Pandémica y celeste” (Laguna Mariscal, 2002: s.p.)

---

cierto tono de rudeza, sabiduría erótica, *matter-of-factness* y sentimentalismo. [...] Hubiera querido también ser obsceno, al modo maravillosamente aristocrático y rural de Catulo, pero mis tentativas en esa dirección fallaron por completo. Esto de vivir en una sociedad en que la obscenidad ritual no está aceptada resulta una desventaja demasiado grave. (1994: 133-134)

Aunque el poema se abra con una cita de Catulo y a lo largo del mismo aparezcan otras muchas referencias al poeta latino, lo cierto es que le debe tanto a este como a Platón.

Todos sabemos que no hay Afrodita sin amor. En el caso, pues, de que fuera única haría tan sólo un amor, pero como existen dos, necesariamente habrá dos amores (...) una de las dos, la mayor, probablemente no tuvo madre y es hija de Urano (el Cielo), por lo cual le damos el nombre de Urania (Celeste); la otra, la más joven es hija de Zeus y de Dione y la llamamos Pandemo (Vulgar). De ahí que sea necesario también llamar con propiedad al Amor que colabora con esta última Pandemo (Vulgar) y al otro Urano (Celeste). (Platón, 197e-181b)

Gil de Biedma funde en una perfecta conjunción a las dos Afroditas, la vulgar y la celeste. A través de referencias culturalistas, no sólo clásicas, sino también de Baudelaire, Mallarmé, Cernuda o Donne nos presenta la “dualidad entre el deseo de múltiples cuerpos, la atracción erótica y el dulce amor” (Pérez García, 1996: 107), y una regeneración moral de la experiencia erótica que en la pacata España de los años 60 resultaba insólita (más aún si tenemos en mente, a la luz de la personalidad y la biografía de Gil de Biedma, que esa experiencia era *homoerótica*).

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo  
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos  
a ser posible jóvenes:  
Yo persigo también el dulce amor,  
el tierno amor para dormir al lado

---

y que alegre mi cama al despertarse,  
cercano como un pájaro. (Gil de Biedma, 2006: 176)

En un tandem perfecto «el poema del barcelonés rezuma exaltación del cuerpo amado y, a la vez ternura; anhelo por el “dulce amor”, pero también satisfacción por el amor prohibido» (Arcaz Pozo, 1989: 283).

En 1968 ve la luz el poemario *Poemas póstumos*; Gil de Biedma retoma nuevamente la figura de la diosa, poetiza sobre el origen clásico de la divinidad<sup>25</sup> y la personifica en una niña saliendo del mar:

De las ondas surgida,  
toda brillos, fulgor, sensación pura  
y ondulaciones de animal latente,  
hacia la orilla avanzas  
con sonrosados pechos diminutos,  
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,  
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,  
y con la insinuación  
(tan propiamente tuya)  
del vientre dando paso al nacimiento  
de los muslos: belleza delicada,  
precisa e indecisa,  
donde posar la frente derramando lágrimas. (2006: 216)

Este «Himno a la juventud» se asienta en la poética del catalán abocada a la lucha vana contra el paso del tiempo y la pérdida de la inocencia y de las fuerzas con la llegada de la vejez. Hay mucho en la obra de Biedma de un *aurea mediocritas*: aceptando sus meditadas y reincidentes limitaciones, alcanza la felicidad y con ella, la serenidad (Prieto Grandal, 1999: 238). Identifica a la niña-mujer con la diosa Venus, «de las ondas surgida» quizá, y nuevamente, por

---

<sup>25</sup> Si bien no se trata de un tema muy habitual, Gil de Biedma no es el único poeta español contemporáneo que trata el origen del nacimiento de Venus. Contamos, por ejemplo, con «Nacimiento de Venus» de Aníbal Núñez (1995b: 112).

dos motivos claros, el amor unido a la juventud y la inconsistencia de la espuma representada en una chiquilla de «sonrosados pechos diminutos» que todavía no se ha convertido en mujer. Concibe Biedma el eros en su doble perspectiva: la más carnal: «fulgor, sensación pura y ondulaciones de animal latente» y la más sensible: «belleza delicada, precisa e indecisa, donde posar la frente derramando lágrimas». Incluso la caracterización física de la diosa, esbelta (hacia lo celeste), pero firmemente arraigada en la tierra «con tobillos gruesos», muestra esa paradójica dualidad.

Otro de los más conocidos llamamientos a la diosa es el famosísimo «Epigrama votivo»<sup>26</sup> de Gil de Biedma que aparece también en *Poemas póstumos* (1968),

Estas con varia suerte ejercitadas  
en áspero comercio, en dulce guerra,  
armas insidiosas  
-oh reina de la tierra  
señora de los dioses y las diosas-,  
ya herramientas melladas y sin filo,  
en prenda a ti fiadas,  
hoy las acoge tu sagrado asilo,  
Cipris, deidad de la pasión demótica.  
Bajo una nueva advocación te adoro:  
Afrodita Antibiótica. (2006: 191)

Estamos ante un poema de ofrenda o dedicación, que sigue la línea de los epigramas recogidos en el libro VI<sup>27</sup> de la *Antología Palatina*. Tal y como indica el propio autor en el subtítulo del poema:

<sup>26</sup> No podemos más que mencionar aquí que, por esos guiños del destino, Gil de Biedma introduce este poema en la colección *En favor de Venus*, «para hacer bullo y porque las composiciones escritas sin otra pretensión que pasar el rato son las que más satisfacen la vanidad del escritor» (Cotoner Cerdó, 1996: 276).

<sup>27</sup> La mayor parte de los epigramas recogidos en este volumen se corresponden con inscripciones votivas, entre ellas algunas ofrendas de prostitutas.

---

«Antología Palatina Libro VI, y en imitación de Góngora<sup>28</sup>»; toma como base el epígrama de la poetisa Nósida (*Antología Palatina*, 1993: 62 y Martínez-Fresneda, 1995: 52).

En el mundo social clásico era habitual que, cuando algún trabajador griego o romano llegara al fin de sus días de labor, ofreciera sus enseres de trabajo a alguna divinidad relacionada con su oficio, de este modo los gladiadores ofrecían una espada de madera, los pescadores sus redes, etc. (West, 1995: 22-23). Un grupo de estos epigramas votivos giraba en torno al retiro laboral de una prostituta (Nisbet y Hubbard, 1970: 72-73). Son, en cierto modo, poemas de renuncia del amor –*renuntiatio amoris*–; de ahí que los ofrecimientos vayan destinados a Afrodita, la diosa del amor:

En todos estos epigramas una cortesana, ya madura y ajada, se retira de la actividad erótica y consagra los instrumentos o símbolos de su oficio a Afrodita. El objeto dedicado más frecuentemente es el espejo, símbolo del atractivo sexual perdido [...] pero también se mencionan otros adminículos del oficio, como sandalias, rizos, ceñidor y juguetes sexuales [...], un abanico [...] y una toquilla de ciervo y un frasco dorado [...]. (Laguna Mariscal, 2002: s.p.)

El catalán renuncia al amor quizá motivado por la vejez e imbuido por la pérdida de la belleza y la juventud, temas recurrentes<sup>29</sup>, como ya hemos señalado, en la poesía de Gil de Biedma. Presenta sus armas «ya herramientas melladas y sin filo» en una clara

---

<sup>28</sup> Dicha imitación se produce más en cuestiones técnicas que en el ámbito temático; Laguna Mariscal reconoce el uso exacerbado del hipérbaton ("Estas con varia suerte ejercitadas..." nos recuerda a "Estas que me dictó rimas sonoras..." de la *Fábula de Polifemo y Galatea*) y la utilización de la diéresis en la vocal *i* comparte "insidiosas" con el soneto 160 de Góngora, rasgos que lo aproximan a la técnica poética del maestro del barroco (2002: s.p.)

<sup>29</sup> Solo en *Poemas póstumos*, libro donde se publicó por primera vez el "Epígrama votivo", encontramos poemas titulados: "No volveré a ser joven", "Príncipe de Aquitania, en su torre abolida", "Antes de ser maduro", e "Himno a la juventud" (Laguna Mariscal, 2002: s.p.). El propio Gil de Biedma llegó a reconocer que: "En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo" (Pérez Escohotado, 2002: 35).

representación de la pérdida de la virilidad. Laguna Mariscal reconoce, además, la presencia de Propercio –muy presente en la obra de Biedma– al equiparar el órgano sexual con la metáfora bélica «armas insidiosas» (Laguna Mariscal, 2002: s.p.)<sup>30</sup>, sintagma ya empleado por el latino.

Otras referencias clásicas encuentran su lugar en el epigrama de Biedma; por ejemplo, hallamos una relación de contenido en la advocación a Afrodita ya utilizada por Safo (Martínez-Fresneda, 1995: 53): «Inmortal Afrodita de bien labrado trono, hija de Zeus trenzadora de engaños, yo te imploro, [...]» (*Lírica Griega arcaica*, 1980: 354).

Como en todo epigrama que se precie, y este poema votivo lo es, la conclusión debe encerrar una gracia inesperada, punzante como agujón, y esta llega en el último verso, donde al fin se revela el nombre de la deidad y su advocación: «Afrodita Antibiótica». Evidentemente el epíteto no figura en ninguna fuente clásica. Martínez-Fresneda da una explicación que consideramos bastante pueril, censurada y alejada de la realidad –más tratándose del catalán de disoluta vida–: para Emilia, dicho adjetivo sirve para calificar a la diosa como «generadora de vida, y destructora de organismos patógenos, como diosa catártica» (1994: 52); Cotoner Cerdó se acerca más al remontarse a los poetas del siglo XVIII para poder encontrar un tratamiento semejante, tan desenfadado, del llamado mal francés, que «afortunadamente puede ser sacrificado en el altar de los antibióticos» (1996: 276): es, en efecto, la sífilis lo que mantiene al artista «seriamente enfermo» en las fechas en que compone ese poema, y el motivo por el que hace ofrenda de sus armas como gastado exvoto.

Una trayectoria iniciada en la llamada poesía social puede también dar cabida a una veta culturalista. Esto, que ya quedó comprobado en el caso de Ángel González, se repite en José Agustín Goytisolo (Barcelona, 1928-1999), con algunos años de diferencia.

<sup>30</sup> En Propercio podemos leer, “osculaque admota sumere et arma manu, / non tamen ausus eram dominae turbare quietem” (Propercio 1. 3, 13-17).

*Los pasos del cazador* (1980) se concibe como un conjunto de «bellísimos poemas cultos» (Palomo, 1988a: 118) pero también como cancionero popular (Riera, 1991: 109 y ss.), y en 1988 ve la luz *El rey mendigo*, poemario plagado de referencias culturistas de tradición grecolatina: «Lección de Demócrito» (20-21); «Jardín en las afueras» (22-23); «Rutilio vuelve a casa» (24); «El emperador alza la copa» (30), que gira en torno a la figura del emperador Justiniano y su esposa la emperatriz Teodora... El poemario constituye una reflexión hecha por el poeta tomando a hombres y figuras del pasado (Rutilio, Epicuro, Marcial...) para «dar cuenta de los sentimientos y actitudes humanas que obsesionan al autor» (Pérez García, 1996: 110); para –y tomando las palabras de Goytisolo– «indagar [...] algunos momentos de la paradójica y emocionante condición del hombre» (1988: 11).

En «Marcial entre el amor y la miseria» (26-27), reflexiona el poeta sobre la labor poética a través del escritor epigramático latino –rasgo por otra parte característico de los miembros catalanas de esta promoción, aquella «reflexión sobre el quehacer poético, propio y ajeno, a través de diversos ensayos sobre autores de su interés» (Riera, 2000: 5)–. Un procedimiento, por cierto, que se aproxima al uso de correlatos objetivos y máscaras del yo en que se reconocen los rasgos de un autor del pasado que respalda el sentir del poeta filtrando el exceso de sentimentalidad.

La figura de Catulo surge en el poema «Piensa en ti». Interpela el veronés a su amada Lesbia a la tranquilidad, al silencio al amor sosegado:

No digas nada Lesbia  
y piensa solo en ti.  
[...]  
Pero no digas nada:  
piensa en ti y solo ansía  
como yo unos instantes  
de silencio y de amor. (Goytisolo, 1988: 25)

No será la única incursión de Catulo en la lírica de José Agustín Goytisolo. En «Sobre un poema de Catulo», recogido en *El ángel verde y otros poemas encontrados* (1993), reescribe el conocido carmen 16, aquel que gira en torno a la disputa en la que se enzarzó el veronés con Furio y Aurelio, que habían criticado a Catulo por mostrarse poco masculino en uno de sus poemas (el carmen 5 que redundaría en el tópico de los *basia mille*) (Álvarez Ramos, 2015). Goytisolo responde, igual que el veronés, a las acusaciones de ser un mal poeta,

*Pedicabo ego vos et irrumabo*<sup>31</sup>

Petra asexuada y Juana la supérstite  
felices en un reino muy sufrido  
en un Parnaso de segunda mano.  
Consideráis que soy un mal poeta  
pues cantan cosas mías en las calles:  
las cantarán después de veinte siglos  
aún [sic] sin saber mi nombre. De vosotras  
quedará acaso el nombre y ningún verso.  
Gozad ahora vuestra gloria efímera:  
*Pedicabo ego vos et irrumabo.* (2009: 669)

Es curioso que el motivo de la censura de sus poemas es su popularidad («pues cantan cosas mías en las calles»), en clara alusión a las versiones musicadas de sus poemas, hechas por Paco Ibañez o Rosa León. De nuevo, cultura *pop* y referencias clásicas, inseparables.

En *Taller de arquitectura* (1995) encontramos «asume al menos sus contradicciones» un poema dedicado al mito de Sísifo. Trata el

<sup>31</sup> Hemos encontrado diferentes traducciones a este verso de Catulo. Desde la pueril y melindrosa «Yo os daré pruebas de mis completas facultades viriles» (Dolç, 1997: 16), hasta la más descarnada y breve «Os joderé y me la chuparéis» (1979a: 133) de Villena, pasando por el «yo os ensartaré y penetraré» de la *Poesía completa* de Lía Galán (2008: 41). Preferimos la sonoridad obscura de la dada por González Iglesias, «Por el culo os voy a dar y por la boca» (2006).

catalán la idea del eterno retorno del comportamiento humano, que al igual que el griego quieren conseguir una y otra vez las mismas metas. Goytisolo nos invita a realizar un examen de conciencia aséptico, no apela al lector, no hay un receptor directo, ni siquiera podemos hablar de un «yo» lírico. Con «asume al menos sus contradicciones», poema cercano a las secuencias explicativas, aquellas cuya finalidad es la compresión o el conocimiento de determinados fenómenos, nos aporta la información necesaria de forma neutra y objetiva, huyendo de la argumentación, no hay intento de convencer, solo de mostrar:

El juego de construir y deshacer  
de levantar imperios para luego arrasarlos  
y edificar después otros más fuertes  
que también han de ser ruinas un día  
es historia e instinto entre los hombres.

Pero el raro animal  
que actúa de este modo inexorable  
perfecciona sus técnicas  
olvida pronto lágrimas y fuego  
evoluciona y muda  
cumple sus ciclos diligentemente.

En el mito de Sísifo  
quedan sin precisar ciertas cuestiones:  
la piedra en cada viaje es más pesada  
la montaña más alta  
y el condenado cada vez más rápido. (Goytisolo, 1995a: 39)

Nos describe a un Sísifo contemporáneo convertido en un símbolo más de la condición humana, —«el raro animal»<sup>32</sup>— en una muestra del fracaso y la destrucción —«construir y deshacer»— de la vorágine

---

<sup>32</sup> Apoya con ese sintagma Goytisolo su desconfianza en el ser humano calificándole como animal, privándole de lo que nos diferencia precisamente de ellos, el raciocinio.

del devenir histórico. Todo ello enmarcado en un razonamiento deductivo a modo de silogismo, en el que la conclusión —«el condenado cada vez más rápido»— no se puede deducir —siguiendo leyes aristotélicas— de las premisas —«la piedra en cada viaje en más pesada / la montaña más alta»—. Una lógica amparada por la realidad que, ciertamente, no deja de ser paradójica. El poeta, como el resto de hombres de su generación, busca el sentido de la condición humana en un mundo en transformación. Es necesario emparentar este tema con el humanismo existencialista de Albert Camus (1981), con quien quizá guarde el catalán más afinidades que sería interesante explorar.

Los epigramas de *Cuadernos de El escorial* (1995) no hacen más que reforzar el gusto de Goytisolo por el mundo grecolatino. Sirva como paradigma este breve «No será tu Leandro», con un cierre muy castizo y localista, que pondera en una gradación a la baja, la capacidad de sacrificio del supuesto amador rechazado:

Ese hombre al que desprecias pues no se fija en ti  
pero que afirmas arde en sofocos por verte  
por tu amor no cruzará el Helesponto a nado  
ni el lago del Retiro ni el flaco Manzanares. (1995: 38)

Es este breve poema muestra del gusto de los poetas de medio siglo por el epígrama marcialesco,

el epígrama tal y como nos lo ofrece Marcial [...]: breve, con punta y satírico o al menos, humorístico: una composición concisa, festiva, de pincelada única y un solo pensamiento, con intención de retratar al vuelo a un personaje o ridiculizar un acto. (Rubio, 1995: 11 y Ortega Villaro, 2005: 14)

La poesía de Enrique Badosa (Barcelona, 1927) «autor de un culturalismo matizado y de base humanista» se ha orientado hacia una poesía satírica de reminiscencias clásicas (Cfr. Prieto de Paula, 2005c: s.p.). Dicha querencia se manifiesta en poemarios como

---

*Mapa de Grecia* (1979), *Marco Aurelio 14* (1998) o *Epigramas de la Gaya Ciencia* (2000). En las dos primeras obras conjuga introspección y culturalismo, mientras que en la última recoge doscientos epigramas a los que añade el remate marcialesco (Cfr. Prieto de Paula, 2000: 14).

Los epigramas del catalán<sup>33</sup> se inspiran tempranamente en Marcial pero con posterioridad se empapan de las visiones personales del poeta y de sus sinsabores<sup>34</sup>. Este «A Marco Valerio Marcial» que abre *Epigramas confidenciales* (1989),

Aunque tampoco soy alumno tuyo,  
te cito y te traduzco en homenaje,  
hoy que la lengua madre a nadie importa.  
También porque recuerdo tu advertencia:  
un epigrama bello es cosa fácil,  
escribir todo un libro es lo difícil.  
Siendo tú caballero, por poeta,  
sé que no dejarás que tus fragmentos  
hablen más elocuentes que mis páginas. (2010: 609)

continúa la línea generacional del grupo catalán, de la reflexión sobre el proceso de escritura tomando como referentes a otros literatos. El epigrama resulta ser un género apropiado para hacer metaliteratura y reflexionar sobre la misma (Cfr. Ortega Villaro, 2005: 16). Coincide con Goytisolo en la elección de la figura de Marco Valerio Marcial a quién se dirige en el poema. Reivindica (como en tantos otros escritos<sup>35</sup>) el valor de la lengua, en este caso la latina.

---

<sup>33</sup> Badosa ha publicado dos libros de epigramas: *Epigramas confidenciales* (1989) y los ya mencionados *Epigramas de la Gaya Ciencia* (2000).

<sup>34</sup> A pesar de esta personificación del epigrama la influencia de Marcial es palpable (Cfr. Ortega Villaro, 2005: 15).

<sup>35</sup> Puede comprobarse la postura defensora de Badosa por la lengua, tanto la catalana como la castellana, en la reseña que hizo Manuel Alvar a *Epigramas confidenciales* en «Palabra clara de hombre libre» (2000: 189-192).

Coincide también con Gil de Biedma, en la reivindicación de la Afrodita impúdica, la *Pandemos*, que queda recogida en este otro epígrama, el XVII:

Afrodita demótica y venal,  
te complace mostrar tu fotogenia  
a la mirada artista del fotógrafo  
que para algún museo solitario  
bien te pornografia en varias poses. (Badosa, 1989: 19)

El binomio de adjetivos «demótica y venal» parece calco de «pandémica y celeste», pero el paralelismo solo es aparente y sintáctico, pues en el plano semántico los dos epítetos inciden en una sola de las facetas de Afrodita, la que vende sus encantos. Sacan también partido a la figura del museo, lugar donde se conservan las Afroditas de la tradición, frío mármol, y el «museo privado» del erotómano que colecciona fotos de su modelo o *pornstar* favorita. Un acierto el neologismo ‘pornografía’ (calco de ‘fotografía’).

Las pandémicas Venus de pago de Badosa, sean burguesas, populares, o de «alto standing», son ahora africanas, y probablemente no llegan a la costa de manera muy legal,

Cierto es también que pocas veces, Venus,  
en versión popular, V.I.P. o burguesa,  
se había aparecido en nuestras costas  
con el mármol moreno de su piel (Badosa, 1989: 56)

En *Mapa de Grecia* (1979) se conjuga el gusto por el helenismo del autor y la «búsqueda de los orígenes comunes –del yo y del nosotros– que supone su reconocimiento del mundo griego» (Balcells, 1991: 114). Los poemas que componen este libro se enmarcan dentro de la línea culturalista en la que pervive el estímulo helénico. Es un poemario «destinado a recrear y revivir el palpito profundo de la cultura griega» (*Ibídem*: 115).

En *Cuaderno de las ínsulas extrañas* (1982) no abandona Badosa su arraigo clásico, sino que, al contrario de lo que pueda parecer, lo fusiona y enlaza con la vertiente sanjuanista; y así nos encontramos con historias griegas que dialogan con santos medievales:

el viaje que alienta en estos poemas en prosa se proyecta como si de una Odisea interior se tratase, cuya llegada a puerto se presenta, al término de estos *Cuadernos*, con la figuración de un poeta –el héroe mítico– que es recibido por una mujer-nueva Penélope rediviva. (Ballcels, 1991: 118)

Y ¿qué decir de la defensa de la poesía como conocimiento que hace en *Papeles de Son Armadans* con su «Primero hablamos de Júpiter» (1958a: 32 y 1958b: 135)? La obra de Badosa está empapada de un clasicismo del que nunca se aleja y de un universo cultural de motivación helénica, que se manifiesta también en *Historias de Venecia* (1978) y *Cuadernos de barlovento* (1986).

Este recurso a la tradición no como fuente para la *elocutio*, sino como espejo en el que reconocerse, motiva el continuo diálogo intertextual y culturalismo de José Ángel Valente (Orense, 1929-Ginebra, 2000). En *La memoria y los signos* (2004) afirma:

Vengo a la compañía de los hombre antiguos  
que en amistad me acogen  
y de ellos recibo el único alimento  
sólo mío, para el que yo he nacido.  
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta  
acerca de la ardua o luminosa  
razón de sus acciones. (2006: 208)

La poesía es, para Valente, un medio de conocimiento, un útil para conocer la realidad, «la palabra se deshace del polvo de la realidad cotidiana, aniquilada, y se reviste de la intimidad del *saber de los clásicos* cuyo conocimiento es el alimento del hablante poético» (Lacalle, 2005: 33). De forma clara y concisa el orensano

afirmará que: «la poesía es para mí, antes que cualquier cosa, un medio de conocimiento de la realidad, [...] es un gran caer en la cuenta» (Ribes, 1963: 155). Y en este conocimiento de la realidad y de uno mismo es pieza crucial el conocimiento previamente adquirido por quienes nos precedieron. El poema «Maquiavelo en San Casciano» retoma la tradición del monólogo dramático y selecciona y traduce algunas partes del texto italiano<sup>36</sup>, sin añadir ningún comentario (Cfr. Sánchez Robayna y Doce, 2004: 216), es decir, haciendo suyas las palabras –y la experiencia– del diplomático italiano en 1513:

[...]  
Llega al cabo la noche.  
Regreso al fin al término seguro  
de mi casa y memoria.  
Umbral de otras palabras,  
mi habitación, mi mesa.  
Allí depongo  
el traje cotidiano polvoriento y ajeno.  
Solemnemente me revisto  
de mis ropas mejores  
como el que a corte o curia acude.  
Vengo a la compañía de los hombres antiguos  
que en amistad me acogen  
y de ellos recibo el único alimento  
sólo mío, para el que yo he nacido.  
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta

<sup>36</sup> Para Darío Villanueva es una de las mejores traducciones que se ha llevado a cabo de la famosa carta que Maquiavelo, tras salir de la cárcel –el 10 de diciembre de 1513– le envía a su amigo Francesco Vettori –recientísimo embajador de Florencia– (Cfr. Villanueva, 2007: 28-29). En el original: «Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; [...] e rivestito condecentemente entro nelle antique corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per 4 ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigotisce la morte: tutto mi trasferisco in loro» (Maquiavello, 1984: 426).

acerca de la ardua o luminosa  
razón de sus acciones.

Se apaciguan las horas, el afán o la pena.  
Habito con pasión el pensamiento.  
Tal es mi vida con ellos  
que en mi oscura morada  
ni la pobreza temo ni padezco la muerte. (2006: 208)

Pero la tradición puede aparecer discreta, veladamente, como en «Tres canciones de barcas», de *Breve son* (1968), donde la polimetría y asonancia de aire popular no logra ocultar por completo la presencia de Caronte y el Aqueronte, que no se nombran, pues no es necesario:

AL BARQUERO de este río  
dije: -Vámonos;  
barquero,  
dame la mano.

Dijo el barquero: -Quien pasa  
no regresa de este paso.

Dije: -Barquero,  
vámonos.  
[...] (2004: 245)

Un mito no excesivamente habitual en nuestras letras, pero ya visto en Goytisiolo, aparece también en Valente: «Sísifo», poema narrativo, recogido en *Mandorla* (1982), nos señala, además del conocido castigo divino, el motivo del mismo y la atribuida familiaridad con Ulises<sup>37</sup>,

---

<sup>37</sup> Existe una tradición –tal y como reconoce Grimal– según la cual Anticlea, madre de Ulises, antes de casarse con Laertes, mantuvo relaciones con Sísifo, siendo considerado este el padre de Ulises (Cfr. Grimal, 2008: 527-528).

Sísifo, padre subrepticio de Ulises, delator de Zeus, encadenador de la muerte, ahí estás, por haber negado a los dioses, empujando infinitamente la piedra enorme hasta la cima, de donde la piedra cae o baja y tú con ella para empezar de nuevo, y así sin término, la tan ardua ascensión. (2006: 427)

Nos muestra el orensano a un Sísifo transgresor que desafía los deseos de los dioses mostrando una vez más –rasgo inherente al mito y común a toda la poesía española contemporánea– el carácter eterno del cometido, ya tratado por autores clásicos como Marcial: «Porque estará seguro y no verá el bloque de mármol, siempre en movimiento, del cansado Sísifo» (1997: LXXX). Hay autores, no obstante, que reconocen en este proceso cíclico un camino hacia la perfección; así para Lacalle Ciordia: «el camino de castigo ("de subida y de bajada de la piedra") simboliza el camino de ascenso, de crecimiento, de perfección, en fin, en donde se gesta un nuevo hombre» (2005: 77). Pero no se deduce en ninguno de los prosaicos versos de Valente que el ascenso sea un aprendizaje del que se obtenga el crecimiento personal y la perfección, elementos que también están ausentes en la lírica del orensano.

La cantidad de elementos grecolatinos que pueblan la poética de Valente no hacen más que reafirmar lo reiterado por Simancas Cortés, que un poeta de la «segunda generación de postguerra está escribiendo en clave culturalista» (1996: 155). Los motivos clásicos forman el armazón sobre el que se construye el poema, no están utilizados como un mero elemento docto y decorativo.

En la selección que reúne la «Poesía dispersa o inédita» en las obras completas editadas por Sánchez Robayna (2006), encontramos dos poemas que siguen la estela de Catulo. Así en «Versión de Catulo» (2002) y en «III» (1984)<sup>38</sup> se versionan los cármenes 2 y 40.

<sup>38</sup> «Versión de Catulo» fue publicado en *ABC* el 4 de mayo de 2002 y «III», con subtítulo: «Versión de Catulo carmen XL» vio la luz en *La luna de Madrid 13*, en diciembre de 1984.

El breve trino puro  
con que saluda el ave querida tu retorno  
alegra tu corazón, amada mía.  
Oh pájaro pequeño,  
pálpito dulce apenas de sonora materia,  
canta su corazón, sus ojos,  
el hermoso cabello largamente anudado,  
la mano de la amada donde gozosa late  
tu cabeza tiernísima.

Tú ignoras que el amor es un peso difícil  
y cantas tenuemente bajo la luz querida.  
Mas hay un cielo, lejos,  
libre y alegre, donde  
vuelan aves felices.

El amor me combate,  
cerca mi pecho y canta.  
Un trino enciende el aire  
de tu retorno, amada.  
Ciudades, ríos, cuerpos  
en el día anegados,  
cruel como la luz  
el amor me destruye.

Pero guardadme, oh dioses, el secreto del canto. (2006: 789)

Esta versión libre y ampliada del *passer Lesbia* se abre precisamente con los versos iniciales del carmen 2: «Passer, deliciae meae puellae» (pájaro que entretienes a mi amada). No se atisba en los versos de Valente ninguna referencia erótica<sup>39</sup> al gorroncillo como han encontrado diferentes críticos<sup>40</sup> en la obra del veronés, sino que mantiene la línea tradicional de la tradición poética castellana (Cfr. Álvarez Ramos, 2015).

La versión del carmen 40 de Catulo forma parte de la disputa verbal que entablaron Valente y Trapielo a raíz de una crítica poco

---

<sup>39</sup> La relación existente entre el gorrión y Venus ha sido constatada por autores como Cicerón (2002: 2, 75).

<sup>40</sup> Pueden consultarse Giagrande, 1975: 137-146; Wray, 2001: 68; Fitzgerald, 1995: 35-36 y Wiseman, 1985: 138.

afortunada<sup>41</sup> que este último hizo sobre *La piedra y el centro* (1984). El orensano le contesta con este poema que mantiene el destinatario «Rávido / Miselle Rauide», el endecasílabo del original en casi todos los versos y la estructura interrogativa utilizada por Catulo:

Versión de Catulo, carmen XL

¿Qué triste idea, pobre Rávido,  
te precipita así contra mis yambos?  
¿Qué dios mal invocado te sepulta  
en los escombros de tu propio vientre?

¿Hablar de ti dará forma a la nada?

¿Qué quieres?  
¿Buscas ser conocido a cualquier precio?

*Miselle Rauide.*

Personaje caído a pie de página.  
(Nada sabemos de él, se aclara en nota.)  
¿Qué quiso decir su nombre?

Estas interrogaciones –como indica González Iglesias (2006: 568)– son perfectas para transmitir la indignación y la impaciencia del poeta. No se mantiene sin embargo la estructura de muchos de los poemas de Catulo: la de reacción/exposición, puesto que no nos descubre al final del poema cuál es el motivo que le hace responder así, cuál ha sido la injuria.

Los ecos del veronés también los encontraremos en «Odio y amo» (carmen 85) de *A modo de esperanza* (1955): «[...] / Cuanto he besado, cuanto / he querido besar y ha sido / materia o voz de mi

<sup>41</sup> Luis Goytisolo una semana más tarde saldría en defensa de Valente: «Más que de una crítica, habría que hablar, en efecto, del autorretrato de un crítico. [...] ¿Qué pudo impulsar a Trapiello a escribir semejantes cosas? como dice Juan de Mairena, entre hacer bien una cosa y hacerla mal siempre hay un término medio: no hacerla» (1984: 9-10).

deseo. Odio / y amo (Amo / con demasiado amor» (48-49); y en aquel que recrea los versos iniciales del carmen 36, el poema titulado «Anales de Volusio», de *El inocente* (1970).

Por qué no ofrecer a los dioses  
no ya lo primigenio, lo ligero, lo leve,  
sino lo lateral, lo espeso, lo pastoso.

No siempre la paloma,  
el caracol,  
el canto,  
sino el ladrillo,  
la maroma,  
el verso  
lleno de orejas de Volusio.

Sacrifiquemos Lesbia, adúlteros y alegres,  
a la terrible diosa que nos lleva  
papel inmundo, Anales de Volusio,  
*cacata carta*,  
la flor cerrada de lo obtuso. (2006: 312)

En este poema satírico que se inspira en los versos del veronés, despliega Valente toda su vena irónica. Canta a Volusio, conocido escritor real, pero canta también, en un tono gracioso y grotesco, a todos los posibles Volusios, no solo escritores odiados, sino cualquier ente o elemento propenso a la crítica. Norberto Pérez García lo explica así:

Si Catulo había procedido en este poema a contraponer su poesía a la de Volusio, *cacata carta*, y defendía con ello una determinada estética, en Valente la crítica va mucho más allá de lo literario para ingresar de lleno en su visión del mundo, que exige la destrucción de todo lo inauténtico para que prevalezca lo prístino e inocente. (1996: 108)

Es, además el poema, un texto votivo, con el que Valente pretende ofrecer a los dioses objetos poco comunes. Mantiene en cierto modo la estructura votiva de la tradición grecolatina, al comenzar el poema con la invocación a la divinidad, convertida en una interrogación indirecta retórica. Para continuar después con el objeto de la ofrenda, del que da una variada selección, con lo corriente y manufacturado, que él considera más oportuno ofrecer. No hay referencia alguna al donante. Vitupera a la diosa, así la Venus de Catulo «a la sagrada Venus y a cupido» se convierte en Valente en «la terrible diosa que nos lleva / papel inmundo».

Lo mismo que afirmó Simancas Cortés de Valente (que era un poeta de la segunda generación de posguerra escribiendo en «clave culturalista») puede con tanta o más razón decirse de Francisco Brines (Oliva, 1932), en quien descubrimos una «serenidad estoica de un arraigado senequismo a lo Quevedo» (Palomo, 1988a: 134). Andújar Almansa lo considera un poeta de los «más cualificados dentro de la lírica española del último medio siglo, con los temas y la tradición del mundo clásico» (2002a: 30). Y matiza que,

Esta vinculación es tanto estilística (de forma) como de fondo o pensamiento, pues en sus versos resuena la voz de los autores de la antigüedad grecolatina junto a la de aquellos que recuperan ese legado o espíritu clásico dentro de la modernidad (Leopardi, Kavafis, Cernuda, Gil-Albert). (2002: 30)

El culturalismo de Brines aparece en sus versos «sin estruendos, sin alardes expresivos. [...] penetra silenciosa y calladamente en el mito clásico y hace de su historia una aventura vital» (Rubio Martín, 1996: 245).

En *Aún no* (1971) se desvela la doble versión ética de la poesía de Francisco Brines: una, la referida a la interpretación personal de la realidad circundante que el poeta acepta y vive estoicamente, «de aceptación de la vida en su precariedad y fracaso último: aceptación del vacío final; amor a la vida, a pesar de su frustración» (Alfaro, 1980: 16); la otra presta atención al hombre histórico y saca a relucir

la vertiente más sarcástica, «el escepticismo y el descreimiento de una moral; y [...] la tolerancia» (*Ibídem*). Es precisamente en esta segunda interpretación donde se perciben atisbos de Catulo, Juvenal y Marcial, y el motivo abunda en el «reconocimiento» que la posmodernidad experimenta ante la Roma del fin de la República y los primeros años del Imperio: «son épocas paralelas, de estrepitoso derrumbe de valores» (*Ibídem*).

El poema «Acerca de la divinización» se aproxima a la figura del emperador Adriano, su amado Antinoo, y la divinización de este tras su muerte. Unos años antes ya se había ocupado Brines del joven amado del emperador Adriano en «El santo inocente». Si en esta primera evocación «el yo lírico enfoca con una mirada desencantada la obsesión del emperador por divinizar al joven muerto prematuramente» (Gómez Toré, 2013: 165).

Divinizó a Antinoo.  
y así, ayudado en la plegaria ajena,  
lo pudo retener en el recuerdo,  
mantuvo su dolor.  
Al fin, sólo mendigo y hombre. (Brines, 1997: 241)

En esta segunda evocación al joven Antinoo, se vuelve Brines mucho menos condescendiente con la tentativa de divinizarlo. Toma como base la antigua historia para advertir al lector; le invita a desmitificar la vida y, en una visión ruda, directa y apelativa, a aceptarla tal y como es.

Sé más pagano tú, y advierte que la vida  
tiene un destino cierto: sólo olvido,  
y si piadosa obra: Sustitución.  
Es el azar origen del amor,  
y el camino azaroso, y un golpe del azar  
lo acaba pronto. Si tan ruda  
es la vida, tan incivil el sentimiento,  
tan injusta la pena,

y en ello no hubo enmienda con los siglos,  
no hagas tú como aquél,  
no pretendas hacer digna la vida:  
tan torpe tiranía  
no merece sino tu natural indiferencia. (Brines, 1997: 241)

Es consciente el poeta de que poco se puede hacer más que aceptar la realidad. En la poesía de Brines podemos constatar esta reflexión estoica de acatamiento natural, presente en Epicteto y Marco Aurelio: «Lo principal es que no te turbes, pues todo sucede según la naturaleza universal. Hay que aceptar a la naturaleza tal cual se presenta» (Marco Aurelio, VII,5).

En el largo poema «En la República de Platón», trata de nuevo el deseo homoerótico, en un marco clásico:

Recuerdo que aquel día la luz caía envejecida  
en los fértiles valles extranjeros,  
contemplada, desde la cumbre del mediano monte,  
por mis ojos cansados.  
Los guerreros de mayor juventud  
y algunos de mis hijos, escogidos por su hermosura  
pusieron en mi frente sucesivas coronas de laurel,  
y estrecharon mis manos con las suyas.  
Cuando el llegó hasta mí, temblé; y arrebatando  
de sus manos la rama de laurel  
le cubrí la cabeza juvenil con la fronda del dios.  
Posé mi mano en el desnudo hombro.

Aquellos días de campaña  
fueron lentos, afortunados de valor,  
y anidaba en mis ojos  
la oscura luz de la felicidad del hombre.  
Adornada de mirto y flor, compartimos la tienda,  
vigilada por el fuego campamental y la insomne mirada de  
centinelas escogidos.]  
El vino y la comida compartimos, y en el festín  
nadie, respetando mi más secreta voluntad, mostraba la alegría

mientras Licio ocultara la suya tras los labios.  
Y al par que conquistamos aquel reino enemigo  
hice mío su corazón, y le di vida.

Hoy miro las fogatas del viejo campamento,  
bajo la fosca noche,  
desde esta vil litera humedecida  
en la que, consumido por la fiebre,  
sostengo el cuerpo sin vigor momentáneo;  
y oigo lejano el juvenil clamor por Trasímaco el héroe.  
Sobre el hombro de Licio, me contaron mis hijos,  
puso su mano con firmeza,  
y éste le abraza, según ley, y es por él abrazado.  
Hoy visitó la retaguardia, y fueron complacientes con él  
los magistrados, y admirado por los muchachos que aprenden  
en la guerra,  
y obsequiado de todas las mujeres.  
Y yo le di el abrazo, y el discurso amistoso de la bienvenida.  
Iba con él el joven Licio.  
Dejando el campamento mujeril  
pasaron ante mí,  
y vi en los ojos del muchacho turbación y reproche.

Corren rumores que la campaña del Asia está ya próxima,  
y urge curar el cuerpo con gran prisa,  
ejercitarlo en el gimnasio,  
acudir otra vez al campo de batalla.  
Y pienso, sin embargo, que es inútil mi sueño,  
pues las fatigas de los años tributan consunción en el cuerpo,  
y hace sufrir la mordedura del dolor.  
Hundido en la litera, miro hacia el fuego que rodea su tienda  
y puedo interpretar la mirada de Licio:  
todavía me ama.

Excelsas son las aptitudes de su cuerpo y su espíritu,  
y harán de él un héroe de los griegos.  
Próxima está la campaña en el viejo continente,  
de condición cruel y largos años, y nadie igualará su decisión  
briosa.

Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese  
no sentiré su mano sobre el hombro.

Licio presidirá gloriosos funerales. (2010: 80-82)

Apoyado en la tradición griega, nos presenta el amor homosexual de guerreros fuertes y viriles en una sociedad perfecta, aquella descrita por Platón. Mediante el recurso del monólogo dramático, narra Brines cómo los héroes guerreros podían elegir a sus compañeros a través del simple gesto de tocarles un hombro «posé mi mano en el desnudo hombro». En esta historia homoerótica los elementos claves son el amor, el paso implacable del tiempo y el desamor. «De nuevo la utópica aspiración de una sociedad ideal termina resquebrajándose por la parte más débil de la condición humana» (Andújar Almansa, 2003: 143). Los precedentes homoeróticos grecolatinos funcionan como una especie de refugio, de referente de prestigio para los homosexuales que viven en una sociedad que les reprime y, peor aún, que les veta. Valenciano, también, y contemporáneo, aunque mayor, es Gil-Albert, que escribe en 1955 *Heraclés* (aunque no se publica hasta 1975), el primer ensayo de defensa de la identidad homoerótica en la España franquista, donde recoge la obligación imperiosa de insertarse en la sociedad sin máscaras ni ocultaciones. Sabedor del doble filo de este reconocimiento a plena luz, medita sobre las «complejidades de la autoafirmación pública» (Peña Ardid, 1988: 23):

La reserva bordeará el peligro de la hipocresía; la sinceridad estará, en cambio expuesta al cinismo. Y entre ambos se deformará muchas veces, por defecto o por exceso, la integridad homosexual... Atreverse a confesar lo que se es y no utilizar esta confesión como patente de relajamiento ni, a la vez, de arrepentimiento, es la pauta sobre la que ha de inscribir su ritmo mesurado. (1975: 130)

La relación que establece Albert entre homosexualidad y mundo griego podemos encontrarla también en Gide, Wilde o Whitman, tal y

como lo recoge el propio Brines (1977), para quien el mito de Antinoo (tan presente en su obra) hace aparición también en *Valentín*:

Antinoo es, también, en la órbita homoerótica, un documento plástico que aspira a paralizar en la cúspide de la pasión, lo efímero del deseo. Se ha dejado decir, incluso, que su muerte no fue voluntaria; que Adriano lo hizo sacrificar con el ánimo de divinizarlo después y, sustraído así a las leyes inconsuetas de la vida, hacer que conjurara, con su patente figura, lo efímero, no de su existencia, sino de la pasión que, esa misma desnudez, que demos seguido contemplando a lo largo de las épocas, despertó en su día (1975: 192-193)

Describe el valenciano la homosexualidad desde la belleza y con extremo rigor, punto de partida de la visión de Brines. En este tratado humanístico sobre la homosexualidad, «se plasman los caracteres de la condición homosexual, así como la filosofía del amor allí expuesta» (Peña Ardid, 1988: 23). Se concibe el amor homosexual desde esa vertiente aristocrática griega de la representación más pura del eros y se tiene presente, además la tradición socrático-platónica al concebirlo como una aventura pedagógica (cfr. Peña Ardid, 1988: 24 y 26-27).

En la poesía de Brines se accede al sentimiento amoroso de forma sutil y delicada, tratándolo sobre la base de los gestos más profundos, puros y básicos: «Cuando el llegó hasta mí, temblé»; «anidaba en mis ojos / la oscura luz de la felicidad del hombre»; «compartimos la tienda»; «hice mío su corazón, y le di vida». Pero nada es eterno y perdida la juventud, se pierde también el amor. Recalca Brines ese doble tiempo de la narración lírica: «Recuerdo que aquel día la luz caía envejecida» – «Hoy miro las fogatas del viejo campamento». Nada sobrevive al paso del tiempo. El antes fornido héroe se ha convertido ahora por la edad y los combates en un hombre deteriorado, «falto de vigor momentáneo» «consumido por la fiebre». Su lugar ha sido ocupado por el nuevo y joven héroe Trasímaco. La ley permite elegir al héroe joven que elige a Licio y

aquí se produce el drama. David Pujante<sup>42</sup> apunta «En el caso de “En la República de Platón” nos encontramos con el profundo problema de la imposibilidad de la felicidad aun en el mejor de los mundos» (2004: 75). Incide Pujante en el enfrentamiento que se produce entre las leyes humanas y las leyes del tiempo: «el poema es una reflexión sobre los límites que entrañan incluso las leyes hechas para el bienestar humano» (*Ibídem*). Como bien anota, Gómez Toré, es una sociedad poco utópica: «en ella siguen existiendo la muerte, el envejecimiento y el desamor» (2013: 165). Una sociedad bien conocida por Brines, esa que se sustenta en ruinas y elegías.

El amor homosexual, que es un tema recurrente en la poesía de Brines, es tratado siempre con naturalidad y aparece en su obra poética como una «búsqueda incesante de la pureza, en un intento por ennoblecer, moralmente la homosexualidad» (García, Adriana, 2006: 260). Otra muestra la encontramos en «Versos épicos» de *Palabras en la oscuridad* (1997). Francisco Brines recrea –inspirado en los versos de Virgilio (1993: V- 250 y ss)– la relación de dos hombres en el mismo lugar donde Niso y Euríalo participaron en la famosa carrera pedestre:

(Virgilio en Trápani)

Casi desnudo bajo el fuego del día  
míro 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

<sup>42</sup> David Pujante es un gran conocedor y amante del mito de Antínoo; además de la obra citada (*Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, 2004) ha traducido junto con Carmen Torres, el *Antínoo* de Pessoa (1985 / 2014).

os observa con luz benevolente,  
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.

Fue aquí, debajo de este sol y en la misma ribera,  
la estratagema de aquel ligero mozo  
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,  
impidió la victoria de un rival  
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva florecida,  
al vencedor Euríalo, de juvenil belleza.  
Una historia de amantes, vulgar  
y cotidiana, de otros tiempos.

Mas vosotros habláis en la mañana, nadie adivina vuestro gozo,  
el latido cercano de los pechos,  
el impulso radiante con que entregáis la vida  
a la contemplación.

Yo os observo, en la hondura de la luz, ardiendo.

No imagino un suceso desusado  
para cantar con elevado tono, con acento  
de llama, vuestra amorosa historia;  
es muy baja mi voz.

Os miro,  
son mis ojos tan viejos, veo  
la firme decisión que habéis tomado  
por vuestra voluntad.

Recorreréis países, seréis los exiliados  
solitarios, y miraréis las cosas  
con amor y amargura;  
ninguno de vosotros fundará una ciudad,  
labrará un campo,  
y acaso os olvidéis uno del otro.

Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,  
llegaría a mi oído vuestra voz:  
Entonces, extranjero, ¿por qué cantas,  
acaso te entusiasma este fracaso?  
Y, ciega, mi respuesta temblaría:  
yo canto la pureza. (1997: 56-57)

Superpone una historia de amor en el presente con el pasaje de la *Eneida*: la carrera que Euríalo ganó gracias a las artimañas de Niso. Intercambia Brines los papeles principales, confiere carácter heroico a la escena amorosa homosexual de una pareja de desconocidos en la playa y a la relación amistosa entre Niso y Euríalo, le añade un vínculo amoroso y la convierte en «una historia de amantes, vulgar / y cotidiana, de otros tiempos». Lo épico está no en fundar una ciudad (clara referencia a Eneas), ni ganar una carrera, sino que lo épico subyace de «la firme decisión que habéis tomado / por vuestra voluntad», «que recorreréis países, seréis los exiliados». Estos son los versos épicos que merecen ser cantados, no la vulgar historia de la carrera trucada, que no deja de ser un episodio menor dentro de la *Eneida*. Como explica Gómez Toré, el tono elegíaco tan propio de Brines, puede sentirse en estos versos al afirmar que su voz es demasiado débil para cantar tan altas hazañas, su voz no es más que la de un «sujeto melancólico que registra las pequeñas verdades de la vida» (2003: 157). El observador se convierte en vate para cantar la pureza y ensalzar lo heroico de muchas escenas cotidianas.

De ahí que el título «Versos épicos» quepa entenderse a la vez como irónico y como no irónico, ya que el poeta intenta salvar del olvido, al modo del cantor épico, aquello que merece ser recordado y ofrece, frente a las grandes gestas del pasado, una precaria épica del amor. (Gómez Toré 2013: 169)

El culturalismo de Brines cabalga por entre las ruinas de la elegía y de la pérdida con firme terquedad y resistencia. Los personajes y los motivos clásicos contribuyen a configurar el imaginario poético del poeta que no se engaña, del vate que sabe que la vida duele pero a veces también alegra:

al *Et in Arcadia ego* que pronuncia la muerte, la poesía briniana opone un tímido *carpe diem*, un *carpe diem* en el que cada acto de la vida va acompañado de la certeza de la imposibilidad de que ese sí en voz baja sea capaz de no acallar el final. (Gómez Toré, 2013 182)

Como el Sísifo derrotado de *La última costa* (1995) pero que estoicamente representa al que nunca se da por vencido, al que nunca acepta la derrota, «Sísifo es inevitablemente indicio de una resistencia, de una tenacidad que es tal vez solo terquedad, pero que da fe del empeño con que la vida se niega a aceptar su derrota definitiva» (Gómez Toré 2013: 182)

En este mismo poemario nos encontramos con referencias mitológicas a la barca de Caronte en el poema homónimo «La última costa», «Había una barcaza, con personajes torvos, / en la orilla dispuesta. La noche de la tierra, / sepultada» (1997: 533); o Dafne en «Palabras a un laurel»,

Llena de luz tus ojos,  
ahora que cae el día  
en las alas rasantes de los pájaros,  
ahora que es miel y adelfa,  
y en las cimas se vuelve adolescente  
en su fragilidad, por su belleza.  
Unge de luz tus ojos  
y acércate al laurel, y toca en él a Dafne  
que rechazó el amor,  
tú que sólo estimaste la vida si era amor,  
y mírate, con ella, en la desgracia  
de centrar las delicias de la vida  
en ese peso breve del pájaro en sus ramas,  
en el tierno batir de la inocencia,  
en el canto feliz que suena solitario.  
Y dile que es también delicia de la vida  
el oscuro follaje de sus ramas,  
pero que no lo fue su historia desdichada,  
más triste aún que mi propia desdicha. (1997: 515)

Reprocha el poeta el rechazo al amor por parte de Dafne sin recaer en el tratamiento de petrarquista del laurel, símbolo del amor ideal y representante de los victoriosos de quien es corona.

---

El amor, o mejor dicho, la resistencia al amor, es un elemento nuclear en el trabajo poético de Brines.

Si para la cosmovisión briniana, la vida es sólo muerte, si somos producto de un azar y éste rige nuestra existencia, amar, creer en el amor siquiera fugazmente se convierte en una arriesgada apuesta. (Gómez Toré, 2003: 154)

El *carpe diem* es otro de los temas más recurrentes en el valenciano. Esta actitud es una de las que el hombre ha de tener en cuenta ante su destino aciago (Bermúdez Ramiro, 2005: 1886). En este «Epitafio romano» del ya mencionado, *Aún no* (1971):

«No fui nada, y ahora nada soy.  
Pero tú, que aún existes, bebe, goza  
de la vida..., y luego ven.»  
...  
Quien lea, debe saber que el tuyo  
también es mi epitafio. (1997: 239)

continúa la línea horaciana del disfrute intenso del momento, gozando y disfrutando para olvidar las preocupaciones. La misma posición ante la vida se recoge en el poema «El testigo»:

Bebamos este vino, y olvidemos  
el ultraje de los años robados;  
tú fuiste un casto atleta, y era yo  
un iluso: creía que la vida  
fuese eterna. (Brines, 1997: 272)

Y en «Collige, virgo, rosas» (1997: 394), recogido en *El otoño de las rosas* (1986) donde el poeta recrea «la reflexión sobre la brevedad de la dicha y la amenaza de la destrucción y la muerte, constituyentes esenciales del *topos*» (Pérez García, 1998: 303).

Estás ya con quien quieras. Ríete y goza. Ama.  
Y enciéndete en la noche que ahora empieza,  
y entre tantos amigos (y conmigo)  
abre los grandes ojos a la vida  
con la avidez preciosa de tus años.  
La noche, larga, ha de acabar al alba,  
y vendrán escuadrones de espías con la luz,  
se borrará los astros, y también el recuerdo,  
y la alegría acabará en su nada.  
Más, aunque así suceda, enciéndete en la noche,  
pues detrás del olvido puede que ella renazca,  
y la recobres pura, y aumentada en belleza,  
si en ella, por azar, que ya será elección,  
sellas la vida en lo mejor que tuvo,  
cuando la noche humana se acabe ya del todo,  
y venga esa otra luz, rencorosa y extraña,  
que antes que tú conozcas, yo ya habré conocido. (1997: 394)

La continuación natural, y ya –como vemos– no tan sorprendente entre lo popular y lo culturalista (sea de origen grecolatino, sea arábigo-andaluz) es una de las señas de identidad de un grupo de poetas andaluces del medio siglo, que saben imprimirlle a sus versos la esencia de una renovada tradición.

El sevillano Manuel Mantero (Sevilla, 1930) retoma y glosa versos de Virgilio, Propercio, Tibulo, Catulo y Ausonio entre otros, en el poema «Te hago observaciones sobre un idioma muerto» (Mantero, 1996: 44-45)

[...] no solo se continúa con el paralelismo con Calisto y Melibea merced a las citas de *La Celestina* previas a los poemas, sino que también se invoca, al margen del texto principal, fragmentos de lírica erótica latina (Horacio, Floro, Catulo, Ausonio, Propercio, Tibulo y Virgilio) que se transforman en eco de la propia voz del manteriana [...] (98)

En *Memorias de Deucalión* (1982) encontramos «sobre todo, el culturalismo, el *collage* de intertextualidades, [...] en que el mito

grecolatino se fusiona con los mitos actualísimos de una sociedad contemporánea» (Palomo, 1988a: 139). Deucalión, como ya lo fue Crates, es máscara del poeta que «siente la necesidad de distanciarse de sí mismo, no para crear heterónimos [...], sino para crear, precisamente, unas máscaras que, lejos de ocultar su verdadera faz, la afirmen confiriéndole una naturaleza simbólica» (Crespo, 1991: 41).

En la primera sección del poemario, la que lleva por membrete «Historias de ahogados» («Viajes por la oscuridad» y «Encuentros y pormenores» completaran el libro<sup>43</sup>), podemos encontrarnos con numerosos artistas y sus obras. Hay sitio para Rubén Darío, Alfonsina Storni, Heidegger y Dylan Thomas. Esta curiosa mezcla de poetas y filósofos nos muestra el particular canon de los intereses literarios y culturales de Mantero (*Ibidem*).

La figura del hijo de Prometeo, Deucalión (equivalente del bíblico Noé) da título a todo poemario: *Memorias de Deucalión* (1982).

Yo, Deucalión, soy fundador del vino.  
Y en el arca sin hombre ni animal  
Pirra y yo lo bebimos  
para soñar a diario el animal. (1991: 166)

Las historias mítica y bíblica siguen un desarrollo paralelo con diferencias mínimas como la ausencia de animales (Pirra y Deucalión viajarán solos); la existencia real del arca («Deucalión y Pirra construyeron un “arca”, un gran cofre en el que se introdujeron», Grimal, 2008: 135); y la repoblación del mundo («Arrojó, pues, piedras por encima de sus hombros, y de ellas fueron naciendo hombres» (*Ibidem*)) entre otras.

La elección de este personaje mitológico, la aclara el propio Mantero:

<sup>43</sup> Mantero equipara las secciones del poemario con las tres fases del viaje de Deucalión y Pirra. Antes del diluvio en «Historias de ahogados»; «Viajes en la oscuridad» referiría el viaje y los nueve días de tormenta; y «Encuentros y pormenores» que giraría en torno a la repoblación del mundo por Pirra y Deucalión.

Cualquier aspecto del mito me interesa: el castigo del diluvio por abominación humana (canibalismo que yo interpreto como la misma guerra), la invención del vino por Deucalión (hay alusiones al vino en más de un poema de este libro), pero me interesa en especial el tema de la creación o recreación del hombre por gracia concedida a Deucalión y Pirra. (1991: 23)

Su tratamiento, es sin embargo, otro. Mantero da especial importancia a la creación de la nueva humanidad por la pareja mítica pero extrae esa creación a la verbal, a la invención de la palabra:

Lo que ocurre es que yo traslado la perspectiva, en buena parte, a la creación de la palabra [...] Muy importante me parece la creación de la palabra o del ser humano en la oscuridad y el hallazgo en ésta, en la oscuridad, de la mejor patria, que es la libertad. En la noche y el sueño (y en la muerte) encuentra el hombre su original ámbito, su real fuerza, allí donde toda intención se constituye en acto. Este libro mío es, entonces, una personal interpretación del mito. (*Ibídem*)

Ya desde sus primeras publicaciones en Fernando Quiñones (Chiclana de la Frontera, 1930 - Cádiz, 1998) da muestras de «una de las líneas esenciales del quehacer literario [...]: su dominio del lenguaje [...], su rico culturalismo y su interés por temas o personajes literarios o históricos juzgados desde un presente o traídos a él» (Palomo, 1988a: 140). Como afirma Sanz Villanueva: «Tiene una amplia obra poética iniciada en los cincuenta dentro de moldes clasicistas» (1984: 433).

En su primer libro, *Ascanio o el libro de las flores* (1956), se advierte la tradición culta literaria española (Cfr. Díez de Revenga, 2006: 599). En el poema romano «Jaramago en la vía Appia. (Roma, junio 1955)», apela al pasado, quizá para obtener las llaves del presente:

El mármol mudo. ¿Murió  
el Tiempo? Cuéntamelo,

¡háblame de lo que viste! (2005: 72)

En *Libro de las putas*<sup>44</sup> (1981) mezcla de manera magistral el humor con la vertiente culturalista. En «Puerto de Atenas» (1981), Afrodita hace su aparición en burdeles, puertos y callejones, allí la diosa campa a sus anchas en los brazos de mujeres desconocidas de cualquier ciudad en general, o en particular de esta ciudad griega sureña. El lamentable aspecto de las trabajadoras del Pireo («apiadan al turismo») lleva al poeta a cuestionarse su estirpe venusina, en un paródico, pero no menos sentido, *ubi sunt*. En medio de se panorama desolado, la aparición de una hermosa prostituta se asimila a una aparición de la diosa («Afrodita en persona»). Como en tantos poemas de Quiñones, un final epigramático (literalmente, lapidario), punzante y duro nos devuelve a la realidad: «A tres mil dracmas».

¿Seguro que Afrodita  
ejerció por aquí? Y estas mujeres  
que apiadan al turismo en las esquinas del Pireo,  
¿son su herencia, su encargo?

¿Dónde fue la soberbia de los torsos  
únicos, los jadeantes  
gemidos del amor junto al ara,  
la doncella sin rostro reservada a los héroes,  
el enrojecimiento  
bello y brusco del lino?

Pero de pronto cruza  
la noche,  
distraída entre sus vestales  
decadentes,  
alta y de negro, con palomas  
en los ojos y halcones en el busto,

<sup>44</sup> Cuyo título completo es *Libro de la Hetairas* también llamado *Fruto de Afición Tanta o Libro de las putas*.

Afrodita en persona.

A tres mil dracmas. (1981: 36)

En su serie de «Crónicas», que «se hace desde una perspectiva que recoge lo histórico, lo documental, lo popular, lo mítico, y que incorpora numerosas referencias culturales (incluidos documentos antiguos)» (Sanz Villanueva, 1984: 433), continúa con su tendencia anterior, «un proceso de objetivación narrativa, [...] unido a una *imitatio* de hablas y culturas diversas, de fuerte culturalismo» (Palomo, 1988a: 141).

En esta andaluza «Guía del consumidor», recogida en *Las crónicas de Hispania* (1985), promociona el gaditano productos típicos del mercado de la Hispania romana: gárum, aceite, vinos, salazones, lino, caballos...

«CASA DEL MALAGUEÑO», P.  
*Clodio Atenio*: el mejor  
negotians salsarius y un amigo  
a su servicio. Proveedor de la Imperial Mesa.  
El gárum más cuidado, el auténtico  
paté andaluz de aceite  
de oliva, huevos frescos y  
los más finos pescados macerados.  
El que usted merece.

*DD de Cecilio. Import / Export. Pompeya.*

*L. Mario Febo.*  
Mercator olei Hispaniae  
ex provincia Bética.  
¡Del olivo a su boca! Cima  
de la pureza y el sabor.  
Via Appia, 25.

*Antonio Quietus,*  
la firma inquieta y eficaz. De Hispania  
al Lacio, a Ratisbona, a Britania.

Una lechuga chiclanera,  
un tomate roteño,  
un pimiento de Cúllar Vega, de Adra, de Motril,  
en 7 días al puerto de Ostia.  
Vinos y aceites finos  
de la Ulterior y de la Citerior.

*Libón y Cía, Navicularii*  
consignatarios. Raudos, seguros.  
Casa Central: Playa de La Caleta,  
Cádiz.

¿Caballos españoles para el hipódromo y el Circo,  
vinos de Tarragona,  
el mineral de Huelva y de La Unión?:  
*Sexto Julio el Joven.*  
94 años de prestigio.

*Vergilio, argentarius.*  
El Banco de Su Confianza.  
Cartagena, junto a Capitanía.  
Roma, Calle del Foro 5, duplicado.

¡No se deje engañar! *Vivio* es quien pone  
toda Hispania en su mano.  
Cáñamos, salazones, lanas, lino.  
Cereales, madera, cerámicas, metales.  
*Vivio*: la abeja que está en todo.  
Buques. Labores de manufactura.  
Esclavos duraderos.

*Lucius Briboniis*, el maestro  
de danza, lleva la alegría  
a su fiesta o banquete, ciclorama  
aparte. Las más bellas  
y descocadas PUELLAE  
GADITANAЕ en los verdaderos  
bailes, canciones de la Bética.

Telethusa<sup>45</sup> (ocupada  
hasta Diciembre).  
Marcia Claudiana y su Conjunto.  
Clitis, la de la calle de La Rosa.  
No digo más...  
Campo de Juno, 24.

*POSSESSOR, Inspector de Calidades.*  
Sanciones, tribunales, confiscaciones,  
ruina en fin segura  
para adulteradores del aceite.  
Lo avisa con nobleza y paga esta inserción el Corpus  
Negotiatorum  
acreditado en el Senado  
por la Junta de Andalucía (Quiñones, 1998: 314-316)

Es un claro ejemplo de la mezcla posmoderna de lo mítico con lo publicitario y de la desmitificación (mejor: revivificación) de lo clásico a través del lenguaje. Aprovecha las técnicas persuasivas del lenguaje publicitario con una clara intención paródica. Así recurre al común uso mercadotécnico de tópicos argumentativos de cantidad («94 años de prestigio», «toda Hispania»...); tópicos argumentativos de calidad («el gárum más cuidado, el auténtico paté de aceite andaluz», «los más finos pescados macerados», «los verdaderos bailes», «las más bellas y descocadas»...); mensajes interrogativos («¿Caballos españoles para el hipódromo y el Circo, vinos de Tarragona, el mineral de Huelva y de La Unión?») que sacan al consumidor de la duda y lo conducen a la certeza, sin dejar de lado la ironía («*Sexto Julio el Joven. 94 años de prestigio*»); el conocido y reiterado principio de autoridad («acreditado en el Senado por la Junta de Andalucía») tan común en el mundo publicitario; el uso del

---

<sup>45</sup> Esta *puelga* gaditana fue inmortalizada por Marcial, «Diestra en adoptar posturas lascivas al son de las castañuelas de la Bética y en cimbrearse siguiendo los ritmos de Cádiz capaz de restituir el vigor a los miembros temblorosos de Pélias y de excitar al esposo de Hécuba junto a la hoguera de Héctor, Telethusa tortura y consume a su antiguo amo: él la vendió en otro tiempo como esclava y hoy la rescata como querida» (VI.71); aparece también en el epigrama VII.51.

imperativo («no se deje engañar»); la elipsis («Del olivo a su boca»), etcétera.

Podemos encontrar este tipo de enunciados en cualquier medio publicitario actual y lo único que los hace diferentes son los productos que se anuncian porque como recoge el poeta a pie de página: «Excepto los nombres de Briboniis, Vivio y Clitis, las firmas y empresas comerciales mencionadas en el texto pertenecen a la Historia, no a la invención» (Quiñones, 1998: 314).

Esta tendencia posmoderna, que desmitifica mediante la fusión con otros lenguajes como el publicitario, podemos encontrarla en otros poetas de generaciones posteriores como son Juan Antonio González Iglesias<sup>46</sup>, Aurora Luque, Manuel Vilas o Pablo García Casado (cfr. Morán Rodríguez, 2011: 169-170). El tratamiento, sin embargo, es otro. Quiñones no pretende más que parodiar de manera jocosa los anuncios publicitarios, mientras ensalza los productos comerciales de su tierra, Andalucía. Aurora Luque, empero, desde una perspectiva más filosófica, hará «dura crítica contra el uso del lenguaje que lo desgasta, vacía y pervierte. [...] Embotamos, prostituyéndola al servicio del materialismo, la única arma que tenemos para tomar conciencia de nuestra condición: el lenguaje» (*Ibíd*: 170).

No es la única incursión del poeta en la mezcolanza posmoderna del lenguaje, en el mismo poemario aparece «36aC-1936: Las delaciones» (1985)

En la taberna y ante un vaso  
de vino blanco toca el delator  
su ganancia, se dice 'fue más fácil  
de cuanto lo pensé', ve distraído  
dos trirremes la larga chimenea de un mercante

## «... PLIEGO DE CARGOS CONTRA

<sup>46</sup> Carmen Morán Rodríguez reconoce que «González Iglesias es autor de poemas donde las marcas, el lenguaje publicitario y la reflexión sobre la sociedad de consumo tienen una fuerte e intencionada presencia» (2011: 169).

FLAVIO PERPENNA      JULIO LÓPEZ  
 EN EL CUERPO DE GUARDIA DE EXTRAMUROS»

Desde las Puertas playa arriba sale  
 el viejo Austin      el tordillo  
 con  
 la acusación y la sentencia:

«Y QUE AL RECIBIR ESTA, EL JEFE  
 DEL PUESTO CUMPLA EJECUCIÓN...

En declive ya el sol,  
 el viento de Levante enarena los flancos del caballo  
 y las sandalias del jinete      el negro  
 capot      las arañadas portezuelas

...INMEDIATA».

La cruz de Flavio es erigida entre las dunas  
 por el piquete de fusilamiento.  
 Julio escucha al morir  
 la voz de ¡fuego! en un lenguaje extraño. (1998: 316-317)

en el que encontramos las manidas e inamovibles fórmulas del lenguaje jurídico administrativo: «... PLIEGO DE CARGOS CONTRA FLAVIO PERPENNA      JULIO LÓPEZ EN EL CUERPO DE GUARDIA DE EXTRAMUROS»; «Y QUE AL RECIBIR ESTA, EL JEFE DEL PUESTO CUMPLA EJECUCIÓN... ...INMEDIATA».

Se nos presentan, mediante una técnica narrativa de secuencia alternante, dos historias alejadas en el tiempo que discurren paralelas en torno a un eje común: una delación<sup>47</sup>. Se suceden después los relatos separados por la pátina de los años: «dos tirremes»-«la larga chimenea de un mercante»; «Flavio

<sup>47</sup> Recuerda la estructura del poema al relato de Cortázar «La noche boca arriba», en la que las historias que transcurren en paralelo, como sueño y vigilia, son las de un herido en un accidente de moto y un indio mexicano durante las guerras floridas (1995: 11-18).

Perpenna»-«Julio López; «los flancos del caballo y las sandalias del jinete»-«el negro capot las arañadas portezuelas; «la cruz de Flavio»-«el piquete de fusilamiento». Entre una delación y la otra transcurren veinte siglos (36aC-1936): el tiempo pasa y nada cambia; todo fluye pero en nada se rectifica. Retoma el vate la tendencia poética del grupo de los cincuenta de poner en evidencia las actuaciones aberrantes del conflicto bélico que azotó a España en el treinta y seis (¿36aC?) como muestra de la abyección y la destrucción reiterativa inherente al ser humano que marca a fuego la vorágine del devenir histórico.

Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 1926) es reconocido como el culturalista «probablemente de más hondas raíces» (Palomo, 1988a: 141), que «despliega un llamativo culturalismo» y que «ha ido creando orbes significativos de acentuado carácter mítico», así como una «visión alegórica de la realidad, crítica, con fuertes sustratos culturalistas» (Sanz Villanueva, 1984: 403); de ahí que se relacione directamente con el barroquismo. Y el propio Caballero Bonald declarará en 1981 que «no abandono el barroco, porque para mí es una vía de conocimiento de la realidad más que una forma de expresión» (Palomo, 1988a: 142); nos recuerda esta afirmación al *Primero hablemos de Júpiter. (La poesía como conocimiento)* de Badosa (1958a y 1958b).

En su revisión y tratamiento del mito de *Anteo* (1956) bucea en «los oscuros símbolos, mitos de la tierra, que aflorarán en el barroquismo simbólico de sus últimas obras» (Palomo, 1988a: 142). Así este «Hija serás de nadie (La soleá)»:

Pero la mordedura  
de lo negro, ¿tú también?, le decía,  
hija serás de nadie, laberinto  
de remotos asedios, tributaria  
humillación del llanto, hija  
serás de nadie, soleá tan libérrima  
que su arma es su yugo, alimentada  
de tierra, engendrada en la tierra,

tanto firme cuanto más  
caída, ¿tú también?, como Anteo. (1956: 124)

El cante flamenco popular de la soleá encuentra su reflejo en el mítico gigante Anteo –el hijo de Posidón y Gea que recobraba fuerzas al caer al suelo y emergía recuperado por la energía insuflada por su madre–. Comparte con el gigante el origen de su fuerza, cuanto más vulgar (por popular), cuanto más terrestre, tanto más resurge fortalecida, porque la soleá bebe del aiento del pueblo y nace de sus entrañas.

Pero el «¿tú también?» hace referencia al «*tu quoque*», de César a Bruto. Es la pregunta de un padre a su hijo, en este caso a una hija que no será suya, puesto que así lo siente el poeta: «Hija serás de nadie».

La mezcla de lo mítico y lo popular se amalgama también en *Descréxito del héroe* (1977). Fusiona el espacio mítico helénico con el español (el de Sanlúcar) y los espacios tropicales (Tello, Rosendo, 2007: 14), comparte con los novísimos el irracionalismo y hermetismo poético, la ironía, el gusto por el dato cultural y literario y la belleza de la palabra (Flores, 1996: 180). Indaga el poeta en la memoria para rescatar un pasado que,

no suene a falsificación ni a impostura. Esa afanosa búsqueda entre los escombros del pasado, con el fin de atender a la cuestión de «por qué se es aquéllo que se es», conlleva, por otra parte, la toma de conciencia de un imposible: el del regreso a aquello que se ha sido. (Andújar Almansa, 2000: 53)

En *Descréxito del héroe*, y a pesar de que el término «culturalismo» a Caballero Bonald no le guste nada, «el aspecto puramente existencial y vital, que es una de las improntas de su poesía quedaba relegado en favor de una veta ampliamente culturalista muy en la línea de algunas de las últimas tendencias de la más joven poesía española» (179), que

se inscribe en la línea de la novísima poesía posterior al 70: desmitificadora, en cuanto a valores establecidos, culturalista, con un uso lingüístico que es ya, rotundamente, barroco y perfeccionista y en apartamiento definitivo de lo social para adentrarse, con resolución, en una indagación del mundo a través de la palabra y el mito. (Palomo, 1988a: 143)

La incursión del culturalismo en la obra del jerezano ya se había producido en poemarios anteriores, pero en *Descréxito del héroe* «lo que resulta significativo es que ese culturalismo se integra como un dato más dentro de la experiencia del hablante» (Andújar Almansa, 2000: 57-58). En «Mimetismo de la experiencia» (1977: 45-46) se convocan las lecturas de Cavafis, Beckett, Miller o Sade en ese intento de reconstrucción del pasado.

El uso de lo mítico en *Descréxito del héroe* continúa con la tradición del contraste, ya utilizada por Eliot, Pound, James y Cavafis. Lo mítico se manifiesta como elemento ejemplar en contraposición (muchas veces irónico) al mundo actual.

Mítico se muestra también en *Diario de Argónida* (1997), trasunto del Coto de Doñana: «Argónida es un topónimo ficticio con el que suelo referirme literariamente al Coto de Doñana, frente al que ahora vivo buena parte del año». (*Ibídem*: 155). Es una manera –otra más– de confirmar que los nombres clásicos siguen nombrando el presente, que lo inmediato es una actualización del mito. El mito de Argónida nos recuerda al edén, a la estancia primigenia y virgen en contraposición a la voraz y fatal civilización contemporánea. El día a día en Argónida no gira en torno a las manecillas de un reloj; son los ciclos naturales, como golondrinas becquerianas, los que marcan la cadencia y el ritmo de los días, (cfr. García Morilla, 2009: 106 y 108).

*Manual de infractores* (2005) se configura como una obra menos barroca que las anteriores (cfr. Prado, 2011). En ella debe buscarse más que el significado que encierran las palabras escritas, aquello que no se ha dicho, lo que se ha mantenido en silencio. El poema «Ab origine» puede ser considerado como una reflexión netamente lingüística.

Dentro de cada palabra hay otra  
que no se dice nunca, esa confusa  
filtración de la luz, ese bosquejo que se precipita  
por los despeñaderos de la imaginación.

Dentro de cada palabra hay otra  
que amaga la verdad, que neutraliza  
la deficiencia de los signos,  
que se anula a medida que se emite.

Pertenece a la insanía esa palabra  
que no se acaba de decir.

En vano  
tratas de desasirla  
de sus desmantelados argumentos, la confundes  
con otras que están ya menoscabadas,  
que son sólo vestigios  
irresolutos del no nombre y de sus perpetuas  
cicatrices

Ya puedes ser por fin el que querías:  
un tenaz legatario del silencio. (2005: 112)

En la obra bonaldiana a la memoria y al olvido se les une ahora el *leitmotiv* del lenguaje, del valor de la palabra. Así en «*A silentio vindicare*», reivindica el vate a Cicerón y aboga por el silencio. El poema, no es casual, sirve de cierre al poemario:

(CICERÓN, *De oratore*, 2, 7) (2005: 134)

Ahora las palabras no hablan; «no dicen, sino que ocultan cuando aparentan decir. El lenguaje no es sino un código ineficiente que desordena “la significación de las palabras”» (Lanz, 2009c: 228).

La palabra y la reflexión sobre su uso también está muy presente en la obra de Ángel Crespo (Ciudad Real 1926-Barcelona1995). Presta especial atención el poeta al acto de escribir y al difícil y atrayente arte de la reescritura. Es esta –según Jorge Fernández López– una de las preocupaciones que ocupan la obra poética de Crespo: «la de que el afán de superación que rige la escritura conlleva la constante pérdida de valor de lo compuesto anteriormente» (Fernández López, 2005: 63).

Precisamente en este «Tema de Orfeo» incluido en *De donde no corre el aire* (1981) el poeta explica, convertido en el esposo de Eurídice, sus cuitas y miedos en volver los ojos hacia lo ya escrito. No trata este poema del asunto amoroso, más popular, que llevó a Orfeo a descender a los infiernos, sino que se le da ahora al mito una significación metapoética:

Siento temor  
de releer  
lo que ya he escrito.  
¿Cómo voy a volver  
sobre las pisadas del tiempo,  
destejer el tapiz tramado  
con tanto miedo a las figuras  
que iban revelando los hilos?

Ahora, cuando ya viven  
su existencia ajena a mis ojos,  
en ese país o desierto  
sobre el que se ha parado el sol,  
¿cómo inmiscuirme en sus ritos  
insospechados, que tal vez  
sólo pretenden desterrarme?

Siento temor

de hallar lo que había perdido,  
de encontrarlo entre las grietas  
—visible sólo para mí—  
que forma el envés de los versos.  
¿Quién me asegura que más tarde  
podré olvidar los gestos hostiles  
—o tal vez demasiado leves—  
que dejé convertidos en lluvia  
que nunca acaba de caer,  
en raíces hambrientas  
que bien podrían devorarme? (1996b: 145)

Como su trasunto Orfeo, el poeta recela de volver la vista atrás, hacia sus antiguos poemas, no ya solo porque huye de ese afán casi juanramoniano de corrector incansable, nunca satisfecho con lo escrito; sino también porque mirarse en el pasado puede ser un irremediable descenso a los infiernos.

*Parnaso confidencial* (1984) se configura como un homenaje a grandes poetas y músicos y recoge composiciones dedicadas a Safo, Catulo, Horacio, Ovidio y Empédocles de Agrigento. En su obra «en ocasiones, avanza una motivación culturalista —poemas a partir de pintores o de poetas— que sería más habitual en fechas más recientes» (Sanz Villanueva, 1984: 424).

Dentro de estos homenajes, ensalza el poeta los bienes de la ciudad eterna no por sus riquezas sino por ser ella «patria» de acogida del poeta de Verona, tal y como vemos en «Catulo».

Mientras me quede caprichosa noche,  
iré y vendré a la Roma de Catulo  
tras los pies, no de Lesbia (que a un amigo  
no se traiciona) ni los pasos  
vacíos de un efebo —sino simple  
tras el perfume que en el aire  
tiberino sus versos  
dejaron: más perenne  
que el febril acarreo de piedras y de oro. (1996b: 281)

---

En *El bosque transparente* (1983), encontramos este sinestésico poema que lleva por título «Dafne», y que pone al yo poético recostado a la sombra de un laurel, que con la llegada de la noche recuperará la figura de la dama antes de su transformación

Mientras la tarde me alejaba  
de mí mismo, el silencio  
se me acercaba –y sólo  
azul aroma había.

Me recosté a la sombra del laurel  
pensando en la corona  
que nunca he mercado.

Entre la luz y el tiempo, no quería  
la mirada volver, y vagamente  
la tarde me ocultaba.

Me ocultó que, desnuda,  
Dafne, en vez del laurel, me ensombrecía. (1996b: 428)

Dafne desnuda es árbol que ensombrece en las tardes soleadas. Recupera su antigua figura humana no ya para volver a ser Dafne, sino para continuar como laurel; en esencia Dafne siempre será laurel. Ángel Crespo mitifica lo natural, recurre a la tradición clásica para dar un cariz mítico al ambiente del poema. Puede tener el poema una doble lectura representante del más puro estilo plural posmoderno, aquella en la que el poeta no puede evitar dormirse en los laureles, por muy míticos que sean. La mezcolanza posmoderna se vislumbra en el ecléctico empleo de los diferentes niveles del lenguaje; conviven en el poema términos de un registro estándar con, por ejemplo, vocablos más coloquiales propios de jergas sociales: «me he mercado». La ambigüedad y los dobles sentidos tan posmodernos, también hacen su aparición en este poema en el que el poeta que suspende su labor poética y se abandona, se ve ensombrecido (dar sombra / hacer sombra) no solo por el laurel, sino

que la mujer a la que tanto se afana en nombrar también le ensombrece.

Las mujeres de medio siglo también participan de este gusto culturalista. Aunque son pocas las que aparecen recogidas en las antologías; deberíamos aquí hacer referencia a una de las más relegadas al ostracismo: Dionisia García (Fuente Álamo, 1929) que ha cultivado, igualmente, el culturalismo: así, en *El vaho de los espejos*, «se daban ya convergencias –mención de autores, lecturas, citas, alusiones a las artes, a culturas y a países diversos– con el culturalismo literario de la época» (Balcells Doménech, 2007: 109-110).

En *Antífona* (1978) nos encontramos con estas «Sirenas» evolucionadas,

¿No la ves en la orilla?  
Es sirena de ahora;  
su cola está partida,  
seccionada en el tiempo.  
Ya puede caminar,  
señalando en la arena  
la huella con las plantas.  
Al sentir gravidez,  
tiende su cuerpo al sol  
para robar colores  
a las tintas marinas  
y percibir la tierra  
desde fuera del agua. (2008: 39)

Los genios marinos con el tiempo han logrado mutarse en mujeres de carne y hueso, grávidas y terrestres que tienden sus cuerpos al sol. Dionisia García describe la escena a un interlocutor ausente en el poema, pero la predilección por el uso reiterado de motivos y elemento clásicos viene marcada por el empleo que hacen las mujeres de medio siglo del correlato objetivo, en general y del monólogo dramático, en particular.

Es un hecho constatado que poetas como Aguirre y Atencia utilizan a personajes (masculinos y femeninos) de la mitología clásica (Penélope, Hécuba, Ícaro...) como correlatos objetivos. Tal y como lo concebía Eliot,

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative', in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediate evoked. (1999b: 145)

Francisca Aguirre (Alicante, 1930) «viaja por sus propios mares interiores, navega desde los mitos perdurables hasta el ser contingente, hasta la confesión autobiográfica, el íntimo monólogo» (Miró, 2007: 9). En su primer y tardío poemario, *Ítaca* (1972), nos encontramos, en «Sísifo de los acantilados», con esta confesión de la nunca nombrada Penélope. Recurre Aguirre a este personaje femenino para construir manifestaciones nuevas de sí misma, tal y como también harán otras poetas nacidas con posterioridad, como Inmaculada Mengíbar y Silvia Ugidos, entre otras. El «yo poético» se sirve del empleo del apóstrofe, con las continuas reiteraciones a la segunda persona: 'tú'.

Sólo tú, serpentina de sal,  
mantel de espuma  
que, puntual, se extiende ante mis pies:  
sólo tú escuchas  
mis palabras partidas.  
He olvidado los dioses, y sus templos:  
la sal me trajo hacia su origen: hacia ti.  
Lágrima desatada,  
Sísifo de los acantilados,  
qué ausencia buscas en la orilla,  
qué pérdida es la tuya  
que te obliga a arrastrarte  
sin futuro.

Sólo tú, empujón húmedo,  
escuchas  
esta desolación  
que te añado a diario  
como si fuese tu alimento.  
Sólo tú, sólo tú acaso entiendes:  
Telémaco sigue creciendo. (Aguirre, 2000: 37)

Cambia Aguirre la perspectiva de la *Odisea* dándole una nueva lectura desde los ojos de Penélope. Quiere con este gesto poético cambiar la extendida visión antropocéntrica de la España de los años sesenta y setenta: «Her gynopoetics challenge the androcentric visión of her culture and reflect on the need to modify phallocratic dicta» (Wilcox, 1997: 234) La visión de Penélope resulta bastante pesimista, la soledad extrema de la heroína se palpa en la búsqueda en la orilla de esa perdida. Todo cambia menos la espera. Como Sísifo, soporta el castigo a diario, en un devenir casi eterno. Su carga es la espera; su castigo el desamparo. Su monólogo diario intenta convertirlo en diálogo apelando al tú del mar, ese que «sólo tú escuchas». Es consciente de «el problema de su soledad y de la inutilidad de una tarea aún no descrita, y que representa de forma simbólica su propia vida» (Marina Sáez, 2002: 754). Pero esta soledad adscrita a la heroína no desaparecerá con el regreso del divino Odiseo. De vuelta a casa, Ulises peleará en esta «Bienvenida» por mantener vivos en su recuerdo los hechos acaecidos en el gran viaje, por mantener en su memoria la melodía de las sirenas, la juventud de Nausicaa, a la sagaz Circe...:

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.  
Muy breve es el diálogo. Pues  
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.  
En su mirada yo escucho sin embargo respuestas como el mundo.  
A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,  
Nausicaa con su juventud.  
Con él están como una nostalgia  
que fuera ya una culpa

las vidas y los rostros de las que amó,  
el encanto implacable de cuanto arriesgaba  
y la alegría de una entrega  
más allá de sentimientos y moral.  
Ha vuelto. No sabe bien a qué.  
Pues más que a morir le teme a envejecer.  
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.  
Soy para él peor que una traición:  
soy tan inexplicable como él mismo. (Aguirre 2000: 46)

Mediante el empleo del monólogo dramático, Francisca Aguirre sitúa al lector en el punto de vista de la paciente Penélope, quien tejiendo y destejiendo esperó veinte años la vuelta de Ulises ignorando que el que volvería en nada se parecería al que se marchó, que su cabeza estaría poblada de los recuerdos de un pasado legendario que no recuperaría jamás (cfr. Álvarez Ramos, 2014: 7). El planteamiento es más que natural y cotidiano: el declive y la incomunicación de la pareja; el «Como dos enemigos, con sus dos soledades» de Salvago (1996: 43). El cierre con anticlímax se centra en la paradoja de la traición. La felonía de aquella que más fidelidad le ha guardado, de la más leal de su entorno. Penélope, en este macabro silogismo, es Ítaca: la patria amada que ahora no es más que el recuerdo de las vivencias perdidas que jamás volverán. El ambiente descrito no deja lugar a la esperanza. Ninguno de los dos personajes (que tanto ansiaron la vuelta) son felices con su reencuentro.

En Francisca Aguirre, «no se da el culturalismo como meta, sino como medio de alcanzar unos objetivos que están en la vida de las gentes. [...] La mitología clásica funciona como una imagen de los tiempos modernos» (Sanz Villanueva, 1984: 419-420). El mito, siempre presto a cargarse de nuevos significados.

Y en María Victoria Atencia (Málaga, 1931) «se aprecia cómo las referencias de índole cultural conforman uno de los ingredientes de su poética» (Balcells Doménech, 2007: 110). En este breve «Reproche a Holan» podemos comprobar dichas menciones culturales, representadas en la ciudad de Praga –Moldava, Kampa,

---

Molino del Búho— que permiten contextualizar al poeta del título — Holan— y la alusión a la Ofelia del poema del checo «But never doubt I love»<sup>48</sup> (1992: 101).

Si ves Moldava abajo, río abajo  
-frente a la Isla de Kampa y el Molino del Búho-  
un cubo de basura tiernamente mecido,  
dulcemente mecido hasta el agotamiento,  
no pienses en el cuerpo de Ofelia que las ratas horadan  
entre sus muslos blancos, cubo adentro, hasta el fondo;  
preserva  
su maternal secreto río abajo. (Atencia, 2008: 20)

El culturalismo de la malagueña se aleja del exhibicionismo descarado para convertirse en «un culturalismo interiorizado, vivido, y expresado, además, con una contemplación ejemplar. Son breves pero firmes apuntes que nos entregan una ciudad, un cuadro, unas fotografías» (Lamillar, 2000: 101).

Este culturalismo interiorizado puede verse representado en esta transposición del yo poético en la figura del mítico Ícaro en «Cerco continuo» recogido en *El coleccionista* (1979).

Alguien me abrió sus brazos y entre su cerco anduve.  
Y creciéronme alas dentro de un laberinto  
que me cercó también. Y levanté mi vuelo.  
Ahora, ya sin aliento, me cerca el mar de Icaria. (1979, 49)

En este breve poema Ícaro se convierte en correlato objetivo, canal a través del cual Atencia expresa el malestar de una ruptura; el encierro y la cárcel de una relación. Los elementos míticos guardan un perfecto simbolismo para elaborar la comparación: laberinto, cerco, alas, vuelo...

---

<sup>48</sup> Verso tomado de Shakespeare, *Hamlet*, acto II, escena II.

La subjetividad emotiva del poeta queda oculta tras la voz del hijo de Dédalo. Como su trasunto Ícaro necesita alas para salir del laberinto, como su trasunto levantará el vuelo para encontrar el fin.

También en *El coleccionista* (1979) se presenta una Hécuba reflexiva. En «La madre de Héctor» deja patente María Victoria la negación de la mujer como heroína mítica; el papel que se le reserva a las Hécubas es, como mucho, el de madres de héroes, y muchas veces como en este caso, es este carácter de progenitora<sup>49</sup> el que se usa para nombrarlas borrando cualquier rasgo de identidad personal.

Por esa ley antigua que obliga a los amantes  
a sucederse en otras y otras generaciones,  
yo misma a un joven héroe di vida en mis entrañas.  
Me doblegué a las lunas y en su espera de júbilo  
los hibiscos tiñéronse.  
Se hacía transparente su rostro sobre el mío  
y él me daba nobleza, belleza, plenitud.

Incendio tras incendio, el cuerpo prevalece. (1979: 46)

Los recursos culturalistas forman parte de la poética de medio siglo española; no faltan paradigmas que demuestren esta aseveración y que recalquen que el culturalismo no es, de por sí, patrimonio exclusivo de la conocida generación posterior, la de los *novísimos*, «sino que alcanza a hombres del 50 y surge en algunos del 27» (Simancas Cortés, 1996: 159).

#### 4.2. La década de los sesenta

La década de los sesenta considerada como el eslabón incuestionable en el largo proceso de ruptura de la poesía social, ya

<sup>49</sup> Según Metzler la aparición sutil de elementos o imágenes que evocan el centro reproductivo de las mujeres (cintura, vientre, útero, regazo, entrañas...) es reincidente en la obra de María Victoria Atencia (Cfr. 1998: 159).

iniciada por los poetas de los cincuenta, consolida la fractura que ampliarán con posterioridad los *novísimos* (cfr. Rico, M., 1990: 4). Su carácter mediador<sup>50</sup> queda patente en las afinidades poéticas compartidas por sus miembros, entre las que podemos destacar: el neobarroquismo; la apoyadura del poema en elementos culturales provenientes de la historia y la mitología, la literatura o el arte; y la renovación lingüística. Aunque ninguno de estos elementos son susceptibles de considerarse elementos exclusivos diferenciadores de esta promoción-generación poética,

La historia de la poesía de estos años aparece desde esta perspectiva como un *continuum*, como una evolución en la que no es perceptible ningún gran salto. (...) puesto que van a caracterizar a todos los poetas de la generación del 68, (...) sirven de nexo evolutivo entre la estética realista y social que practica una buena parte de la generación del 50 y la nueva poesía que (...) cristaliza en los años sesenta y primeros 70. (Lanz, 2007b: 115-116)

La naturaleza mixta de esta década queda también justificada por el cúmulo y variedad de tendencias, grupos poéticos y disparidad a la hora de definir una línea que los aglutine a todos. El 26 y 27 de marzo de 1987 se llevó a cabo una reunión en Zamora donde siete poetas de la llamada promoción de los sesenta sentaron las bases de lo que fueron sus directrices poéticas. Este G7 poético estará compuesto por: Joaquín Benito de Lucas, Diego Jesús Jiménez, Jesús Hilario Tundidor, Miguel Fernández, Antonio Hernández, Manuel Ríos Ruiz y Ángel García López. Se celebraron otras dos reuniones, una en el Ateneo de Madrid, el 13 de octubre del año siguiente, bajo la denominación «La poesía de los 60 (Experiencia y Lenguaje)» y unos meses más tarde, en octubre, en la ciudad de Melilla (cfr. Palomo, 1988b). Forman parte también de este grupo poético nombres como: Félix Grande, Clara Janés, José Miguel

---

<sup>50</sup> Es precisamente este apelativo el que desdibuja un tanto el verdadero carácter del grupo poético de los sesenta en las historias de literatura.

Ullán, Antonio Gamoneda, Joaquín Marcos y Ana María Navales<sup>51</sup>. A este primer grupo de los sesenta se le unirán otros nombres, que en las postimerías del decenio romperán de manera definitiva con los procedimientos marcados por la agostada poesía social e iniciarán el movimiento denominado *novísimo* de la década inmediatamente posterior. Entre este grupo cabe mencionar a poetas como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Vázquez Montalbán, Antonio López y Antonio Colinas.

El esplendor de la poesía social comienza a apagarse y a perder terreno ante las nuevas y renovadoras opciones poéticas. A principios de la década de los sesenta se producen cambios en el ambiente sociopolítico con una apertura del franquismo, que coincide con la llegada de los tecnócratas y con una cierta liberalización económica. Las mudanzas en las actuaciones políticas van a influir directamente en la vida intelectual española. Son palpables ya los cambios producidos en la lírica con el nacimiento de lo que algunos consideran «una escuela poética castellana»<sup>52</sup> (Martínez Ruiz, 1966: 27) o una «nueva poesía española» (cfr. Lanz, 2011a: 18). Algunas de estas actitudes se manifiestan en la revista *Claraboya*<sup>53</sup>, que «trataba de ampliar los estrechos horizontes del realismo social» (Cano Ballesta, 2007: 12). En esta publicación periódica se dieron a conocer muchos de los jóvenes poetas de la década. Su período vital,

la convirtió en testigo directo no solo de la evolución poética y literaria de sus principales promotores, sino en general de toda la joven poesía española que comenzaba a arrancar a comienzos de la década hacia

<sup>51</sup> No vamos a entrar en la vieja confrontación de cuántos de estos poetas pertenecen directamente al grupo poético de los 60 y cuántos de ellos no están en la lista referida. Puede consultarse el artículo de Urrutia donde desgrana el caos aglutinador de las antologías del momento (Cfr. Urrutia, 2007: 25-26).

<sup>52</sup> Tal y como recoge Juan José Lanz, esta «escuela castellana» estaría formada por Diego Jesús Jiménez, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Félix Grande, Joaquín Benito de Lucas... (Lanz, 2011a: 18)

<sup>53</sup> Fundada por Agustín Delgado se publicó en León durante un lustro (1963-1968). Juan José Lanz (2005) posee un completo estudio sobre la revista.

una renovación formal y estilística, convirtiéndola, sin lugar a dudas, en la publicación poética juvenil más importante de este período. (Lanz, 2005: 15).

En *Claraboya* puede observarse la evolución poética española del momento, los experimentos literarios de los jóvenes poetas que desembocarían en lo que años más tarde Castellet denominó «novísimos poetas españoles». Los cambios adscritos a la generación posterior de los setenta comienzan a gestarse una década antes y la llamada poesía social entra en un declive agónico que llevará a su abandono y posterior desaparición.

Este nuevo clima poético, que puede observarse ya a mediados de la década, aparece recogido en las poéticas publicadas en varias antologías como las de Leopoldo de Luis (1965), Ribes (1963) o Batlló (1968), donde los propios poetas reconocen el agotamiento de la tendencia social-realista y aportan nuevas «actitudes» ante el oficio poético. Traemos aquí el ejemplo de Ángel González:

En aquellos años personalmente –y objetivamente– difíciles, cuando la esperanza de un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que no veía salida, me había desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad. (1980: 21)

La revista *Claraboya* será fiel testigo directo de estas mudanzas, que preceden a la primera corriente culturalista (de corte veneciano) de los setenta.

puede apreciarse [en *Claraboya*] la evolución paulatina de ésta [la poesía más joven de los años sesenta], desde las posturas más comprometidas hasta las más esteticistas, y pude observarse la convivencia de diversas corrientes poéticas en una pluralidad de

---

tendencias, algunas de las cuales quedarían agotadas y silenciadas con el triunfo novísimo para aparecer posteriormente cuando la estética promulgada por Castellet se diluía. (Lanz, 2005: 15)

Los poetas de los sesenta serán partícipes directos de esta mutación natural de los principios poéticos y tomarán partido en esta *querelle* poética, tomando como suyos los planteamientos antiguos de la generación anterior o apropiándose de las novedosas ideas marcadas por los del sesenta y ocho. Algunos poetas de los cincuenta comenzarán ya a desvincularse de la poesía comprometida y aunque no abandonan del todo ese halo de poesía social, tal y como contempla José Olivio Jiménez:

si la cultivan (González, Gil de Biedma, Valente, Caballero Bonald, Gloria Fuertes, José Agustín Goytisolo, Félix Grande) lo harán afinándola en un sentido loable, al despojarla con mayor o menor suerte de su lastre retórico: no será ya aquella cansina salmodia mostrenca, machaconamente modulada por una indistinta masa coral, sino que se hace incisivamente crítica, irónica, satírica y esgrimida desde la intransferible experiencia de cada poeta. (1972: 21)

Se juntarán en esta década poetas que vivieron en primera persona la Guerra Civil española y para los que el conflicto bélico será un elemento común en sus versos, con poetas que nacieron ya en la España de la dictadura y para los que las vicisitudes de la guerra no se conciben como una vivencia, sino más bien como un recuerdo.

Las diferencias principales existentes entre estos grupos poéticos y la poesía precedente podemos encontrarlas en la aparición e integración en el poema de elementos pertenecientes a la cultura de masas; el empleo de un lenguaje rebuscado, cargado de neologismos y con querencia a lo exótico (rasgo que los distanciará enormemente de los poetas de medio siglo); el alejamiento de las formas estróficas tradicionales mediante el empleo de recursos de la poesía extranjera del siglo XX, como el *collage*, el verso libre, la

---

poesía automática...; preferencia por las corrientes poéticas que ensalzaban el valor fónico de la palabra, como el Modernismo, el Simbolismo o el Surrealismo entre otras; y finalmente el alejamiento progresivo de la poesía social (cfr. López de Abiada, 1993: 74-75).

Las bases poéticas fijadas durante los sesenta vienen también marcadas por «un tratamiento del tiempo dominado por la anacronía, que les integra en la utilización del mito y del símbolo de filiación culturalista» (Palomo, 1988a: 146). La reescritura de lo antiguo: cita, historia, mitología, personaje, motivo literario, cuadro... se convierte en un artificio para olvidar el aquí y el ahora (cfr. García Jambrina, 1992: 7-9) y para la búsqueda del propio poeta. He aquí esta «Confesión» de Benito de Lucas, publicada en *Las tentaciones* (1964):

Hoy, veintisiete años, arrastrando  
mis versos como un trillo en una era,  
dando vueltas, buscándome  
ansiosamente, haciendo del poema  
un templo, una oración, verso tras verso,  
construyendo mi vida piedra a piedra.  
Estoy queriendo hacer de la poesía  
la historia de mis años, la epopeya  
de medio siglo. Busco en los anales  
del hombre el hombro tibio de tristeza  
donde se guarda el pan tierno y caliente  
y la alegría como masa fresca. (1996: VII)

La alusión inicial al trillo y la era no nos lleva por los derroteros de la reivindicación social, como quizá hubiese podido parecer, sino que resulta un moderno castigo mitológico («buscándome / ansiosamente»). Esta búsqueda «en los anales del hombre» será el principal motor de la poesía de Carlos Álvarez (Jerez de la Frontera, 1933). Retorna el vate andaluz a las historias míticas grecolatinas para encontrar, a través de las vivencias de sus personajes, las respuestas que le ayuden a suplir y a entender la incomprensible

pérdida de un padre<sup>54</sup>; ausencia que le convertirá en un acérrimo enemigo de la doctrina dictatorial franquista (irá a parar a la cárcel en varias ocasiones) y que le hará enarbolarse el merecido membrete de «poeta de la disidencia» (Arranz, 2007). Estos flirteos, tan cercanos al psicoanálisis, con la tradición clásica, harán que su obra se caracterice por poseer un «decantado culturalismo, en que se funden sensaciones y experiencias biográficas con mitos, de procedencia literaria y cultural» (Palomo, 1988a: 122). Los poemas dedicados a «Faetón» o Patroclo («Doble visión de Patroclo»), «Tiresias» y «Orestes» recogidos en *El testamento de Heiligenstadt* (1985), sirven de paradigma para esta aseveración.

El mito de Faetón, ya visto en Barral, cobra aquí otro matiz semántico: el de un hijo huérfano de padre que se siente identificado con la figura del hijo de Helios que vivió ignorando quién era su progenitor y sabiendo que lo tenía.

A las cosas pregunta, y así aprende,  
del paisaje, que siempre al otro lado  
del mar hay una tierra, pues sus ojos  
de Gibraltar a Ceuta libres vuelan  
desde el terruño blanco;  
y que las casas son la tierna herida  
por donde sangra el campo;  
y que es un juego peligroso el río  
y un terror la montaña, y es el árbol  
un dulce amigo que a abrazar convida  
y un hermoso diálogo.  
Y aprende de otros niños,  
el hijo de Clymene, que la mano  
de a quien padre respetan es el puerto  
y el barco:  
la vela airosa para la aventura...  
el madero robusto para el naufrago.

<sup>54</sup> El padre de Carlos Álvarez Cruz era capitán de la guardia de asalto del ejército de la II República, y fue fusilado en Sevilla el 17 de julio de 1936, por mantenerse fiel al gobierno legítimo ante los rebeldes.

Y se contempla como el solo trémolo  
que no arrancó algún arco  
del pozo antiguo en el que fértil llora  
la madera materna, y agraviado  
por la Naturaleza se imagina:  
comienza ya a sentirse agua sin vaso;  
sin raíces, la rama seca y torva  
desgajada del tallo.  
Adulto adolescente, niño grave,  
cuando del sol conoce que es el vástago  
de implacable destino,  
y en dominar se esfuerza los caballos  
con los que conducir sin extravío  
de la vida insumisa el torpe carro,  
se le incendia el cerebro, pierde el pulso  
su corazón helado...  
destroza lo que encuentra cuando vuelve  
del luminoso vértigo hasta el páramo  
donde todo es penumbra soñolienta,  
febril eternidad, silencio manso. (1985: 33-34)

En el poema se pueden ver representados dos períodos de la vida del poeta: su infancia y su adolescencia. La infancia paradigma de la inocencia y el aprendizaje inquisitivo del niño, que observa todo lo que no conoce y pregunta por ello; que aprende de otros chavales; que crece sintiendo la ausencia como «rama seca», «sin raíces», «desgajada del tallo»... Un niño, que como Faetonte, vive ajeno a la verdad; al que seguramente le han ocultado el verdadero destino de su padre (el uso común adulto de proteger el mundo infantil.) La revelación se produce en la adolescencia, cuando, como el hijo de Clímene descubre quién es su padre/qué pasó con su padre. Es la toma de conciencia de la dimensión de la ausencia paterna: «Adulto adolescente, niño grave, / cuando del sol conoce que es el vástago / de implacable destino». El adolescente, que intenta frustrado soportar las riendas y frenar la rabia de la anagnórisis: «y en dominar se esfuerza los caballos... / se le incendia el cerebro, pierde el pulso / su corazón helado». El reconocimiento, como en la tragedia

griega lleva adscrito un exorcismo profundo de la memoria; el personaje ha de reconstruir su pasado y hacerse una idea clara de quién es en realidad. Utilizando la tercera persona el poeta aleja de sí mismo al personaje mítico, pero a la vez en este acto observa el comportamiento de Faetón y se ve reflejado en él. Faetón es el cauce que permite mostrar la subjetividad del poeta:

convendría reconocer la propia fragmentación del autor, su estatuto igualmente convencional y, por tanto, la pluralidad de sus voces y sus disfraces. La enigmática figura del autor se mueve entre la voluntad de verdad o de verosimilitud y de ocultamiento, de ficción o simulación, y es en esa tensión donde se cumple y a la vez se difumina su entidad. (Pérez Parejo, 2004: s.p.)

Carlos Álvarez elige a Faetón por analogía; el poeta se siente identificado con la figura mítica con la que comparte afinidades, y a la vez homenajea a su padre convirtiéndolo en Apolo; compartirá también orfandad en este poemario con el otrora eterno huérfano y vengador de la memoria paterna: «Orestes».

La patria Clitemnestra hizo de Orestes  
un incompleto ser: No cuenta el bardo  
la historia de su amor: huérfano eterno  
que no pasa el umbral lo imaginamos. (1985: 29)

Por la poesía de Álvarez circulan los espíritus de esa perdida, de su estancia en la cárcel, de su exilio... de todas las vicisitudes que la guerra y dictadura franquista le hicieron sortear.

La poética de Carlos Álvarez es la de un largo ajuste de cuentas con este crimen, la de la liberación de los horrores de la cárcel y la evocación de un padre ausente, la poesía convertida en hilo de vida, en la única esperanza ante el desespero. (Arranz, 1007: 70)

El empleo de máscaras permite al jerezano expresar sus sentimientos; posibilita al poeta articular en otros labios la soledad, el desamparo y la frustración que la pérdida del padre le supuso. También reivindica esa búsqueda del conocimiento en el pasado: solo a través de lo antiguo seremos capaces de vislumbrar qué y cómo es aquello que nos rodea. El sentimiento, al despertar, se asombra.

El sentimiento al despertar, se asombra.  
La inteligencia alerta se commueve.  
Si la mano tendida palpa el tacto  
de la manzana que los dioses niegan;  
si un profundo dolor busca refugio  
tras la muralla de la frente propia,  
tal vez puedas, hermano,  
conocer  
lo que el ciego vidente:  
aquel que tuvo la sabiduría  
para mudar su forma,  
curiosidad ambigua y complacida  
para cruzar el fuego del espejo.  
Quien lo exterior no ve, lo más profundo  
consigue vislumbrar; quien de lo antiguo  
conoce la semilla,  
mirar puede detrás del horizonte  
—para los más, opaco—  
lo que acecha en las vueltas del camino. (1985: 39)

Encuentra un paradigma en la paradoja del ciego «Tiresias», aquel que no viendo era capaz de adelantarse al presente previendo acontecimientos futuros. Los poemas de Álvarez no son escritos desde ni sobre la cultura, sino que ellos mismos son cultura (cfr. Martínez, 2008-2009: 59). Los elementos clásicos forman el armazón interno de la estructura poética, no son simples datos esbozados decorativos o presuntuosos. La poesía del jerezano está plagada de elementos culturalistas.

La cultura también se encuentra muy presente en la obra poética de Luis Jiménez Martos (Córdoba, 1926-Madrid, 2003), poeta de unas «raíces cordobesas», que «le atan a un sur apegado a culturas antiguas, y ese don de mediterraneidad no menos andaluz, que le lanza como Ulises, a la aventura» (Palomo, 1988a: 151-152). También se encuentra a sí mismo en este viaje literario; se da una especie de comunión entre lo antiguo y lo nuevo. Para Jiménez Martos, lo primordial es la búsqueda de la luz, así cree encontrarla en la mítica «Delfos»:

Aquí también,  
igual que a ellos,  
igual que a los hermanos antiguos más puros,  
aquí también me ha sido revelada  
la inmerecida luz  
en los acantos escondidos y en la piedra  
dorada de los templos  
y los tesoros derruidos. (Jiménez Martos, 1969b: 13)

Pero no siempre con la huida se llega a la absolución:

Me duele la mirada  
de ir tan lejos y volver,  
de darme cuenta cómo aquí es igual que allí,  
de sonreírme de la Historia,  
pues esta luz lo mismo fue que es hoy.

Ocupo el mismo sitio que ocuparon  
Rino, Alaufo, Abde lasís, don Mina,  
Francisco Piedraalta, Pepillo el de la Paula,  
un tal González, Pedro...

La luz.

Engaña hasta la muerte. (Jiménez Martos, 1999: 17)

Reflexiona sobre el deambular histórico de los poetas de los sesenta; sobre la necesidad de volver la mirada al pasado y a sus hombres legendarios como artificio para el olvido y la búsqueda del propio poeta. Esa huida literaria no conlleva siempre la salvación. La búsqueda tantas veces no es fructífera y así lo muestra el poeta con una visión, contraria a Heráclito y cercana al pensamiento de los hombres de medio siglo, en la que todo permanece y nada cambia. Y así se lo hace saber, con una reciprocidad inversa, a los hombres del pasado en, por ejemplo, este diálogo, que el vate entabla con el divino Odiseo y en el que le muestra las concomitancias de sus dos mundos: el atávico mítico y el común presente:

Siéntate, Ulises. Estarás cansado.  
Sacúdete el invierno de tu rostro.  
Déjame que yo crea que no eres sombra.  
Siéntate. Que la flor de la sangría  
se deshoje en los vasos largamente  
y la tarde nos toque con sus dedos.  
[...]

Mira, Ulises, cuál es tu mundo ahora.  
Quedan sirenas. Leen el *New York Times*;  
y quedan polifemos, ay, sí, quedan,  
que con su solo ojo planetario  
nada se les escapa si ellos quieren.  
Quedan también rebaños (con permiso  
de los pastores) y hombres que se libran  
-¿recuerdas?- de gigantes muy feroces,  
si bien cada vez menos. Quedan arcos  
para jugar los fines de semana.  
Hay, Ulises, lo juro, esposas fieles,  
y el amor busca ir hacia la fuente  
que tan bien conociste, y los hijos  
son como siempre hijos de la sangre,  
la sombra y peso familiar del hombre.  
[...] (1969b: 66)

La colección de poemas de referencias helénicas –«Micenas», «Delfos», «Olimpia», «Partenon»...– que constituyen su *Encuentro con Ulises* (1969b), trasmite una visión muy personal –casi como un extranjero que describe lo que siente en cada nuevo lugar que visita– de esos lugares míticos pero reales. Así nos acerca a la ciudad del Peloponeso, Olimpia, y a aquellos primigenios juegos,

AHORA me tiendo en las antiguas gradas,  
la vista al ras de la menuda yerba,  
y las briznas levantan ciclópeas muchedumbres  
contra el fragor solemne de las nubes de oro.

[...]

Ahora me tiendo para escuchar insomne las huellas de los carros,  
de los corceles blancos y los pasos atléticos,  
y de la tierra emerge un dejo de nostalgia  
por el opaco y mustio latir de los milenios.

Un dejo de nostalgia que enmudece las ansias,  
esperanzas y júbilos. (1969b: 11)

El poeta se comporta más como un testigo que como un protagonista de los hechos. Ese tenderse «en las antiguas gradas», para «escuchar...» sería una buena definición de la poesía de Jiménez Martos, y de buena parte de sus coetáneos. Esta manera de enfrentarse a la vida, la del observador la hemos podido constatar, también, en la generación anterior.

Por su parte Jesús Hilario Tundidor (Zamora, 1935), que «unce cultura y experiencia» (Prieto de Paula, 2008: 65), acude a la filosofía de Heráclito, Demócrito, Dante, Kant, Hobbes o Nietzsche, entre otros, «como respaldo de un patrimonio cultural del hombre moderno en el cual insertar su reflexión indagadora, su queja angustiosa» (Morelli, 2003: 26-27). El pensamiento filosófico del griego y su fluir de las cosas<sup>55</sup>, le sirven a Tundidor para enfrentarse al sentir amargo por la muerte imprevista en su «Epitafio de primavera» (Morelli, 2003: 18).

<sup>55</sup> Abre Tundidor la antología *Un paso atrás* con Heráclito: «Todas las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan» (Tundidor, 2003: 31).

---

García de la Concha aclara que la obra del zamorano es un intento de «entenderse a sí mismo en medio de un caos de elementos siempre móviles» (1993: 8) –tema constante en la poesía de esta década–.

El neobarroquismo adscrito a este grupo poético se manifiesta en la obra de Tundidor a la hora de encarar el mundo, la vida, el tiempo y la muerte, sobre todo en ese continuo fluir –tan barroco– hacia la parca. En 1962 consigue el Premio Adonais con *Junto a mi silencio* (1963), poemario de elevado tono elegíaco (Cfr. Mantero, 1963: 286); en sus poemas se recurre a la idea del paso del tiempo, al nada permanece, idea que marca sus orígenes en la filosofía de Heráclito, el *panta rei* y la ideología barroca del tiempo como camino hacia la muerte (Cfr. Baita, 2002: 70).

Los versos de Tundidor se ven empañados por la inevitable conciencia del fluir del tiempo: «Todo se pierde, se nos va perdiendo. / Como si fuesen hoces van los días» (Tundidor, 1966: 14); la pérdida se refleja también, por ejemplo, en «Dunas. (Contra Parménides)» (Tundidor, 2000: 69) donde un nuevo Heráclito recrimina la búsqueda la permanencia,

#### OBRAS

sobre lo inmóvil de la vida, buscas  
inasequible de eternidad.  
Te permaneces. ¿Cómo  
sujetar el efímero  
valor de los instantes? ¿Dónde  
el trofeo del sueño?  
[...]  
Todo es como ese viento  
de arena junto al mar, en los pinos. (Tundidor, 2000: 69)

Construye Tundidor un paisaje que «nace de la visión del pasado, una tradición, unas resonancias culturales, que cobran, en estos poemas un nuevo sentido» (Silva y Crespo-Massieu, 2002: 39). Es lo que concibe como «parodia de la épica clásica»: «eso es lo que

intento yo ahí, por eso recurro a un género epopéyico pero que no es epopeya sino todo lo contrario, se trata de crear un mundo distinto». Para Hilario, en una entrevista concedida a Crespo-Massieu y publicada en *Centro de Madrid* (2000: 11), es necesaria «una gran parodia de nuestro tiempo a través de una parodia de la épica clásica», «una denuncia nueva, sobre situaciones nuevas».

En 1995 publica *Tejedora de Azar* (1995), un trabajo metapoético en el que «reúne logos y mitos, reflexión y sensualidad, eros y thanatos» (Miró, 2008: 127) y donde nos encontramos con «Apolo Ebrio»:

¿Renunciaré a las tiernas desolaciones de los oráculos,  
los volantes del sueño que dibujan las formas  
de los días futuros? Pues el polen  
no convierte jacintos en este territorio, ni árboles  
el burdel sino el deseo que los perpetúa. ¿Oye  
el viento? ¿Yerra  
la sibila? La Belleza está loca y el dios  
la ambrosía ha bebido, vaga por las alturas insomnes  
del poema, se mira en las acequias  
del verso. Y está solo. Y luciente. Y ebrio escucha.

Un mar extenso piensa, oficia augurios.  
(¡Qué vaticinios: la toma  
de nuestra mente, la ocupación del conocimiento!)  
Por los presagios de las predicciones  
Su nao navega, estremece  
Toda mi intimidad. Trombas marinas, espirales  
De música. ¡Qué armonía en la noche!  
Una hondísima paz abre el costado  
De las aguas y allí se anega y posa  
El mundo...

Eximida del riesgo la Belleza se acidia  
Con el vómito de las palabras. Loca está la Belleza y el dios  
Luciente, solitario, ebrio  
Por las analogías lúbricas de la metáfora

Allí se manifiesta. (1998: 259)

El sintagma antitético, cercano al oxímoron, elegido para dar título al poema unifica la dicotomía griega Apolo-Dionisos, lo que nos lleva a prestar atención a Nietzsche y a su ideología, tan presente en la obra de Tundidor. Toma como referencia todos los atributos adscritos tradicionalmente al dios Apolo y los pone en evidencia mediante una negación, en un intento, quizás, de castrar al divino Apolo privándole de sus señas de identidad y acercarlo así al más vulgar Dionisos. Recrea un momento de ebriedad de Apolo, que paradójicamente le da la lucidez: «el dios la ambrosía ha bebido».

Se cuestiona Tundidor en «¿yerra la sibila?» el verdadero poder premonitorio de las sibillas (encargadas de transmitir los oráculos al dios Apolo); y en «Renunciaré a las tiernas desolaciones de los oráculos» no hace más que recalcar la ausencia de este elemento visionario en la figura del dios lastrando su identidad; la renuncia al oráculo (eran sus oráculos los que inspiraban<sup>56</sup> a adivinos y poetas, al igual que los de Dionisos, pero de modo muy diverso), reafirma la negación de la adivinación, elemento intrínseco e indisoluble en el concepto 'Apolo'. En «la Belleza se acidia» se produce un cruce entre el sustantivo 'acidia' y el verbo 'acedía' por su proximidad semántica. Uno de los principales atributos de Apolo, la belleza, se nos muestra aquí como marchita, ajada, tal vez, avinagrada en referencia a su antagónico Dionisos. Lo apolíneo se acerca paulatinamente a lo dionisiaco. Y en «no convierte jacintos» sino que niega la transformación en flor<sup>57</sup> de la sangre de su amado, el héroe Hiacinto; mutación que llevó a cabo el propio dios «para inmortalizar el nombre de su amigo» (Grimal, 2008: 265).

De este filosófico modo se hace Tundidor un autorretrato lírico (véase el uso de la primera persona: «renunciaré»; «toda mi

---

<sup>56</sup> Esta función inspiradora la comparte con su antagónico Dionisos, Grimal aclara que la apolínea posee un carácter más mesurado (Grimal, 2008: 37)

<sup>57</sup> Flor que autores como Grimal, creen que es un lirio, (el lirio martagon), «cuyos pétalos llevaban unas señales que recordaban ora el lamento del dios (Al), ora la inicial del nombre del doncel (Y)» (2005: 265-267)

intimidad»). Es un trabajo metapoético («vaga por las alturas insomnes / el poema, se mira en las acequias / del verso»; «las analogías lúbricas de la metáfora») que habla del éxtasis del ingenio: «La medida y claridad apolíneas no pueden impedir el borbollón verbal, su locura, claridad y pasión constituyen la creación poética, la palabra deslumbradora e insuficiente, (*rebelde y mezquina dijo Bécquer*), lúcida y arrebatada, al mismo tiempo» (Miró, 2008: 127). El lenguaje claro y conciso, que representa al dios Apolo y el éxtasis del que ha bebido ambrosía, que le lleva al «vómito» verbal son, tal y como recoge González Iglesias (2008: 218), las claves de este poema, en el que se apela «a las coincidencia de contrarios, como fracaso, o si es posible, como armonía» (*Ibídem*).

Idéntico rechazo al ornato culturalista, en favor de una asimilación de lo grecolatino en conjunción con otras tradiciones (el Islam, lo oriental...) vemos en la poetisa Clara Janés (Barcelona, 1940), que iniciará sus andanzas poéticas «mezclando cotidianidad y cultismo» (Palomo, 1988a: 149). Como ella misma reconoce a Sharon Keefe, «en mi poesía (...) el primer paso va unido a una vuelta a la lectura de los clásicos» (Ugalde, 1991: 40). El culturalismo de Janés más que como máscara se manifiesta como actualizaciones culturales del «yo», y así lo atestigua Prieto de Paula (2006: s.p.). Aunque como Janés reconoce «mis clásicos siguen siendo, junto a Holan, T. S. Eliot, Rilke, Trakl, Ungaretti, Ramos Rosa...» (López-Vega, 2005: s.p.), no obvia la poeta la tradición griega:

Las sucesiones históricas convierten en ruinas edificios de gloriosas civilizaciones, echan abajo sus piedras, las entierran, las desentierran, dejan que se las lleven los tifones, y puede que, de pronto, aparezcan coronando nuevas construcciones en los lugares más inesperados. Así sucedió con la cultura griega. [...] La sombra de Platón, como la de Aristóteles, [...] ha iluminado gran parte del pensamiento posterior, y, hasta tal punto se ha mezclado con nuestra cultura, que nos movemos por ella no precisamente a tientas. (Janés, 2012: s.p.)

---

Caballero Bonald, en referencia a poemas como «Eros», «Lapidario» o «Vivir», ve «una resonancia de poetas latinos enraizados en la tradición de los epigramistas griegos y de los líricos alejandrinos. Y termina recordando a Catulo» (Caballero Bonald, 1989: 3).

En «En busca de Cordelia» (1975), los personajes clásicos comparten espacio con Beethoven, Ravel, Wagner, Nefertiti, Sócrates o Nureyev y Juana de Arco. Clara Janés ha podido rechazar todo culturalismo añadido, «si concebimos éste como ornato superpuesto, un objetivarse a sí misma en mitos y personajes o discursos ajenos, pero no ha podido resistir la asunción de un mundo cultural transformado en vivencia propia» (Palomo, 1999: 10):

Pero mi voz se quedó dentro de la maceta  
y aunque Ceres le tendía las trenzas,  
allí permaneció atrapada.

[...]

Cogeré a Cordelia  
y me la llevaré lejos.  
Es tan hermosa que Ulises podría confundirla  
con Nausicaa,  
y para eso prefiero que Paris la tome por  
Helena.

De todos modos, mejor será que me la lleve a los infiernos  
[...] (Janés, 1999: 25-45)

La obra poética de la catalana corre paralela a los preceptos culturalistas, en su trabajo se da la coherencia de una mujer inspirada por el gusto por las culturas orientales, su pasión por el mundo islámico, su descarnado amor por Holan... una poesía que indaga no puede más que «recalar en símbolos y mitos» (Palomo, 1999: 16).

A esta indagación de la poesía se adscribe también Ángel García López (Rota, 1935), puesto que lo simbólico y lo mítico son las bases sobre las que se instaura la cultura mediterránea: «el mundo

mediterráneo, de clasicismo grecolatino y de esencias arábigas, se amalgaman [...] en el cruce cultural de sus poemas» (Palomo, 1988a: 154). En *Tierra de nadie* (1968), en *A flor de piel* (1970) y en *Mester Andalusí* (1978), recrea el poeta la historia andaluza en clave mítica (cfr. Benítez Reyes, 2002: 17-18), tal y como puede ejemplificarse aquí, en este «Nuevo Mester Andalusí»:

En el libro del aire se explica al mediodía un lustral patrimonio y el  
disfraz de una herencia.  
Desde el fondo del agua las palomas torcaces a las olas acercan  
el camino del cedro.  
De Sidón y de Biblos extraños argonautas van cruzando tu aurora  
hasta un mar de azoteas.  
La púrpura destella y hace nuevo el ocaso con lebrillo del murex  
que jamás fue tan bello.  
De mar a mar las aves descuelgan su plumaje ajenas al peligro de  
halcones y ballestas.  
Una antorcha se yergue viajando en los trirremes que a tus playas  
hablaron con fenicio alfabeto.  
Señalan dos columnas los límites de Gades y el final opulento de  
la pródiga Hesperia.  
[...] (1978: 31)

Uno de los rasgos propios de su poesía es «su atenta mirada a la tradición» (García, Dionisia, 2008: 84), pues en la tradición se ubica el carácter y la idiosincrasia de cualquier pueblo, en este caso el andaluz. Pueblo volcado al mar «desde el fondo del agua las palomas torcaces a las olas acercan el camino del cedro»; pueblo heredero de padres fenicios «una antorcha se yergue viajando en los trirremes que a tus playas hablaron con fenicio alfabeto» y «de Sidón y de Biblos extraños argonautas van cruzando tu aurora hasta un mar de azoteas»; y grecorromanos «señalan dos columnas los límites de Gades y el final opulento de la pródiga Hesperia». La identidad se construye en la tradición; en los elementos adquiridos de las culturas gestadas en el Mediterráneo y Atlántico sur, que configuraron lo que actualmente somos. Varios son los poetas, como

estamos viendo, que tratan de reivindicar su origen, evitando el localismo, al incardinarlo en una referencia universalista como es la del mundo clásico. Y, por supuesto, detrás está la idea de que el mundo, el espacio, permanece, y las generaciones de hombres, distintas, van sucediéndose sobre el mismo escenario... (Gades es Cádiz, el paisaje que evoca Brines es el mismo, y los seres humanos nos superponemos en idéntico espacio, aunque en otro tiempo, a otros seres humanos).

Mantiene el poeta de *Trasmundo*, una línea tradicional en sus versos, en la década de los noventa continua con la tendencia culturalista que podemos ver reflejada en *Territorios del puma* (1992).

Si en poetas como García López lo culturalista es seña de identidad colectiva, aquella que se adscribe a lo andaluz, en otros ya comienza a verse un uso en clave más individual, que prueba que los juegos de máscaras no son completamente innovación de los venecianos.

Tal es el caso de Joaquín Benito de Lucas (Talavera de la Reina, 1934). El poema «Último encuentro de don Quijote y Dulcinea» (Benito de Lucas, 2010: 293) del poemario *Plancton* (1976) se enmarca dentro de la poesía considerada como culturalista (Benito de Lucas, 1985: 20) y de la poesía concebida como escape o huida: «si la realidad, si el hombre y el mundo, eran tan insufribles, había que buscar otra forma de vida en la que la bondad pudiera encontrarse y, aunque con dolor, cantar lo que perdido en el tiempo seguimos amando todavía» (*Ibíd*: 19). El poeta se escuda en los personajes, tal y como hará también en *Antinomia* (1983) con los habitantes del mundo celestino. He aquí un ejemplo en esta «Última lamentación de Melibea. Melibea sola»:

¡Qué largas son las noches por mi alcoba!  
Cuando sale la luna, en mi azotea  
levanta su fulgor, y tu memoria  
alumbra el sauce y da temblor al pino.  
Todo el silencio huele a tu palabra:  
el ruido de la hierba que pisamos,

el olor a geranio de mis pechos,  
el agua del aljibe por tu boca.  
Géminis, Leo, Andrómeda, las Pléyades  
tan solitarias como yo, en el cielo. (1996: XIX)

No busca una imitación en el sentido clásico, sino la reflexión a través de los distintos personajes de una obra tan conocida, «esta solución permitía tomar diversos puntos de vista frente a un mismo hecho» (Benito de Lucas, 1985: 28): el proceso que lleva al olvido y al desamor.

El poeta que no es un teórico de la realidad, sino un intuitivo de la misma, se vale de lo que considera más idóneo para expresar la visión que de ella tiene. Ahora pienso que fue el pudor mío lo que me llevó a exponer a través de estos personajes mi experiencia del desamor. Las voces de estos personajes están juzgando un solo hecho desde distintos puntos de mira. Yo les doy voz a todos ellos. Son como heterónimos de mí mismo, con los que trato de explicarme el doloroso proceso que les hago vivir. (*Ibídem*: 30)

Estamos ante un claro simbolismo culturalista y ante las ya mencionadas «máscaras culturalistas» que, aunque relacionadas con los poetas de la década siguiente, se emplean como estamos viendo en poetas de los sesenta. Hay una suplantación mítica del yo por personajes literarios conocidos que «funcionan como máscara o yo analógico del poeta» (García Jambrina, 2007, 20).

Puede el poeta así huir de la desnudez descarada del confesionalismo e igualmente evitar esa marca de autobiografismo que por norma se viene imprimiendo a la poesía. Los poetas se cubren de estas máscaras recurrentes para conseguir así el buscado distanciamiento entre el acto locutivo del decir y el poeta. Las emociones pues pueden expresarse –siguiendo a Eliot– de manera artística sin caer en sentimentalismos testimoniales.

---

Los antecedentes de este uso de correlatos objetivos tenemos que buscarlos en la poesía de Luis Cernuda<sup>58</sup>; quizá en ese «Lázaro»<sup>59</sup> de *Las nubes* (1943) que despierta.

Era de madrugada.  
Después de retirada la piedra con trabajo,  
Porque no la materia sino el tiempo  
Pesaba sobre ella,  
Oyeron una voz tranquila

Llamándome, como un amigo llama  
Cuando atrás queda alguno  
Fatigado de la jornada y cae la sombra.  
Hubo un silencio largo.  
Así lo cuentan ellos que lo vieron.

Yo no recuerdo sino el frío  
Extraño que brotaba  
Desde la tierra honda, con angustia  
De entresueño, y lento iba  
A despertar el pecho,  
Donde insistió con unos golpes leves,  
Ávido de tornarse sangre tibia.  
En mí cuerpo dolía  
Un dolor vivo o un dolor soñado  
[...] (Cernuda, 2002: 122)

---

<sup>58</sup> María Paz Moreno reconoce que el propio Guillermo Carnero es consciente, y así lo indica, de que el monólogo dramático o el correlato objetivo no son una invención de los poetas novísimos, sino que se debe echar la vista hacia atrás y fijarse en el precursor de estos procedimientos en literatura española: Luis Cernuda; así como volver la mirada hacia los autores franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, seguramente los posibles iniciadores de esta técnica lírica (Moreno, 2002: 112).

<sup>59</sup> Hay sin embargo más poemas cernunianos que emplean correlatos objetivos o que combinan estos con el monólogo dramático: «Quetzalcóalt», «Góngora», «Luis de Baviera escucha Lohengrin», «Silla del rey» o «El César» entre otros.

Proyectan así sus estados de ánimo en los protagonistas de los poemas: personajes mitológicos o históricos; reales o ficticios. Estas figuras, casi todas legendarias, permiten establecer un distanciamiento entre el poeta y lo narrado.

Se trata pues de partir de objetos o situaciones concretos sobre los que proyectar la emoción particular que se desea proyectar en el poema. Se busca provocar en el lector una respuesta emocional, pero sin que el poeta se exprese de modo directo. (Moreno, 2002: 110)

Los poetas permanecen ocultos tras las máscaras que les proveen los personajes, que aparecen en los versos. Son sus cuitas las que se cantan y no las del poeta. Conecta bien con la sensibilidad posmoderna: la sensación de que no hay nada nuevo (ni siquiera lo más íntimo) bajo el sol, de que cualquier vida ya ha sido vivida... La nueva y joven poesía de esta década dará un paso más en el uso de correlatos y monólogos dramáticos; las máscaras ya no son simplemente un modo de expresar de manera indirecta los sentimientos propios del poeta, sino que

acaban distorsionando la propia voz poética, la forma de decir. La poesía se convierte así en un modo de escritura al final de todas las culturas en el que suenan voces de otros autores, y en esto el collage y la intersexualidad son elementos fundamentales, aunque no exclusivos, de la nueva generación. (Lanz, 2005: 25)

Las máscaras culturistas también se dejan ver en la poesía de Félix Grande (Mérida, 1937-Madrid, 2014). *Las rubáiyás de Horacio Martín* (1978) merecen especial atención porque participan de la técnica poética utilizada por los hombres de finales de los sesenta y que tanto juego darán a los poetas de los setenta: la descomposición de la voz poética y su ocultación tras las máscaras. En este poemario el proceso es bidireccional, puesto que ya en el título contamos con Horacio Martín (ficticio), heterónimo de Grande, pero se impone otro doble, Khayyam (histórico), autor de las citadas *Rubaiyatas*.

Si, por un lado, el heterónimo de Félix Grande, Horacio Martín, permite la expresión de un *drama en gente*, la interposición entre poeta y lector de un personaje poético que el texto crea, por otro, la escritura de las *rubaiyat* remite temática y estilísticamente a las *Rubaiyat* de Omar Khayyam, imponiendo otro modo de desdoblamiento. (Lanz, 2005: 67)

Y se puede mencionar un tercero en discordia, el poeta clásico Horacio al que nos remite la elección del nombre de pila del heterónimo de Grande.

Otras manifestaciones culturalistas en el poemario podemos exemplificarlas en «El peso de Corfú sobre la espalda», que recupera la figura del héroe griego Ulises.

Cuando ellos, los podridos de inmóvil castidad  
oteando el horizonte con un rencor servil  
apostrofaban tu tardanza  
embadurnados de paciencia y temor,  
yo te sabía creándote,  
haciéndote lenguaje y mito y permanencia,  
poniendo rostros a la libertad.

Entonces te admiraba, oh capitán del mar.

Ahora te veo de regreso,  
mirando la ciudad, la mujer y el crepúsculo  
que creen amarte pero sólo te esperan  
y a quienes te apresuras a suponer que necesitas.

Miro tu paso tardío que incuba a la vejez,  
tus provisorias rebeldías triviales,  
tu ocioso tiempo, tu desgaste, tu fin.

Y al igual que Nausica, los dioses y los siglos  
te compadezco lentamente, Ulyses. (93)

Utilizando la primera persona el poeta observa el destino odiséico desde una doble perspectiva: aquella que confería a Odiseo su carácter de héroe; el aura heroica de la ausencia representada en el poema en los ruines huéspedes que pretendían a Penélope, «cuando ellos, los podridos de inmóvil castidad / oteando el horizonte con un rencor servil / apoltronaban tu tardanza / embadurnados de paciencia y temor». Esa gloriosa posición que se le otorga al Ulises marino, «oh capitán del mar». Las vicisitudes superadas por el héroe en su vuelta de Troya lo convierten en el paladín de la aventura, lo hacen «lenguaje, mito y permanencia» y contribuyen a que el mito le ponga «rostros a la libertad». Ahora sin embargo, Odiseo ha perdido cualquier viso mítico en su regreso. Nos encontramos a un Ulises más humano y menos próximo a los dioses. Este es un regreso trágico, que arranca al divino toda su sacralidad heroica y lo convierte en un hombre corriente.

La figura mítica del héroe griego se configura a través de los actantes con los que interactúa, puesto que son ellos los gestores de la escarpada aventura. Estamos ante uno de los elementos estructuradores del periplo homérico: sin los personajes, que articulan el agitado y accidentado retorno a Ítaca, no hay Ulises; sin Ulises no hay retorno y sin retorno no hay poema épico (cfr. Álvarez Ramos, 2014: 6). Así lo representa, por ejemplo, Encarnación Pisonero,

Ulises no sería Ulises  
si no hubiera escuchado  
los cantos de sirenas.  
Sólo dejándose arrullar  
con la música de mares sin nombre  
se puede conquistar todo imposible. (Pisonero 2004: 19)

Merece una breve reflexión este silogismo épico. Es plausible defender el papel fundamental que juegan los actantes y la vuelta a Ítaca, puesto que no hacen sino acentuar el carácter heroico del divino Odiseo (cfr. Álvarez Ramos, 2014: 6). Ulises es prisionero de

---

su propio mito y así queda reflejado en ese peso de Corfú sobre la espalda, que lo enlaza con otro mítico prisionero de su destino: Sísifo (cfr. Salvador, 16). Debe regresar siempre, aunque ese retorno conlleve la pérdida de su intrínseca identidad. Volver es dejar de ser 'Nadie'; abandonar la negación del nombre es desembocar en un nihilismo heróico. La recuperación del *nomen* lleva adherida el lastre de la cotidianidad, el hogar, el reposo y la desidia de lo rutinario; elementos todos que ahogan, sin remedio, al «oh capitán del mar», en un océano desértico:

Vuelvo a Madrid. Vuelvo a mi casa  
(a la que debo llamar hogar:  
ya no soy un muchacho). Vuelvo  
a mi sueldo, mis libros, mi vida,  
lo que he elegido, lo que reúne  
mis pedazos: el tranquilo esfuerzo.  
Vuelvo a aquello que me emparenta:  
mis raíces y mi trabajo.  
Vuelvo, creo, a mi nombre<sup>60</sup>. (Grande, 2006: 192)

No es, como se ve, el único poema en el que Grande incurre en la figura del héroe peregrino: «Soy un Ulises un poco fatigado, ya camino de Ítaca, con más canas que días en mi vieja cabeza» (1985: 249) o más adelante «Venía con mi cabeza ya canosa y el corazón historiado de memoria: lo quiere así la edad; como un Ulises un poco fatigado» (*Ibídem*: 326). El retorno parece ser un motivo recurrente en la lírica del emeritense (cfr. Almaída, 1978: 21-22) y se ve reflejado también en su *partenaire* Francisca Aguirre<sup>61</sup>.

Recurrente es, como se ve, el uso de personajes históricos analógicos en los poetas de esta década. A través de la utilización de

---

<sup>60</sup> Este fragmento pertenece a la segunda parte, titulada 'Ulyses', del poema «Film» escrito en 1966, y publicado en 1979 en la *Nueva Estafeta* n.º12 (Cfr. Almaída, 1978: 22).

<sup>61</sup> Resulta cuando menos, curioso, que ambos poetas reflexionen sobre la vuelta del héroe de Troya poniendo en evidencia que el regreso representa una derrota o al menos la pérdida de la antigua identidad.

máscaras se consigue que la psicología del ente ficcional empatice con la propia voz del poeta, oculta tras el yo lírico. Se valen, en este caso, del referente clásico, no ya para lucir su sabiduría, sino para proyectarse en el personaje central de sus versos. El empleo culturista del personaje histórico no es un mero elemento decorativo sino el motivo central del poema.

El poeta tiene a veces la pretensión de ser el discurso de alguien más lúcido que nosotros [...]. El poeta no hace más que perfilar este personaje imaginario, y se siente satisfecho si éste acaba pareciéndose a él mismo, sin comprometerlo del todo [...]. Por mi parte, no sé si quiero parecerme al que habla por mí en mis poemas. A veces lo envidio, a veces lo compadezco [...]. El poema ideal [...] podría concebirse como un discurso negociado entre las dos personalidades en liza: ese personaje extremo, proyectado al fondo del poema, y el escritor que lo dibuja, con más o menos descreimiento, desde el lado de la vida. (García Martín, 1995: 59-60 y d'Ors, 2006: 211-212)

La idea que subyace es la de que el ser humano viene a ser la misma miseria o la misma gloria, sea cual sea el tiempo, el lugar o el estado, y que todos los sentimientos y pensamientos son transferibles. Es la idea que ya hemos mencionado de Borges, que expresa recurrentemente, en boca de John Vicent Moon, en *La forma de la espada*: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres [...] yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon» (1992d: 86), y en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: «Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare. [...] Todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (1992b: 26). Para Julia Barella Vigal:

Ya no es el poeta el que habla directamente, aparece ese hablante, ese observador, ese personaje que yo llamo en algunos lugares ese

personaje enmascarado. Es una prolongación del poeta, es una ficcionalización del yo del poeta, que prefiere como si dijéramos a otro para que narre, pero es el poeta el que se encarga de dotar, de vestir, a ese personaje con las cualidades necesarias para hacer que el poema le suceda a él. (2001: 272)

El poeta nos cuenta sus cuitas sin nombrarse, delega este examen de conciencia en su yo analógico, «habla de sí mismo por analogía» (Carnero, 1990: 15). Se busca encontrar al perfecto *alter ego*, al heterónimo más completo.

Un poema paradigma del uso de correlatos y que, además, se configura como el adalid de la nueva regeneración poética de finales de la década de los sesenta, es «Cascabeles» (1966) de Pere Gimferrer (Barcelona, 1945). En él, el poeta emplea la primera persona («yo», «rompería»), pero consigue apartarse de ella mediante el empleo de una heterogeneidad de discursos mostrada; es decir, soslaya el tono confesional del «yo» con la introducción de un personaje analógico («pergeñaba Hoyos y Vinent» en referencia al novelista noble del mismo nombre<sup>62</sup>) con el que se identifica, compara y confunde («Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo»; «Hoyos y Vinent, yo»; «quemaría, quemó las palabras postreras»;...). La identificación del poeta con el personaje es total y queda recogida en el uso de la primera persona del plural («tanto daríamos, creedme»; «cada vez más, creedme, tanto diéramos»). En el espléndido estudio de Carnero (1990: 11-23)<sup>63</sup>, en el que se desmenuzan los entresijos del poema, se nos especifica que:

«Cascabeles» pone en práctica una solución del problema que en esencia consta en usar la primera persona, y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que

---

<sup>62</sup> Sobre la figura de Hoyos Vivent puede consultarse López de Abiada, 1993: 83 y Carnero, 1990: 19-20 y Sainz de Robles, 1971: 145.

<sup>63</sup> No nos hemos detenido con detalle a analizar el poema, puesto que contamos con el minucioso análisis llevado a cabo por Guillermo Carnero.

---

el autor siente, y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también. (1990: 15)

A través de la dualidad vocal del poema con la persona de Hoyos y Vivent y el «yo» de Gimferrer se reivindica la vuelta a la *Belle Époque*, a la vida distinguida de la que disfrutaron algunos privilegiados «a ese mundo, a su fragilidad y a las premoniciones de su destrucción antes de 1914, se dedica buena parte del poema» (Carnero, 1990: 21).

Los parámetros en los que asentará Castellet su exiguo grupo de poetas novísimos se gestan, como se ha mostrado, en la década de los sesenta. El carácter mediador que se le ha atribuido a los poetas de esta década –claro enlace entre la generación de medio siglo y los poetas *novísimos*– lleva adherido la continuidad de los usos de elementos tradicionales culturalistas, el irracionalismo, el barroquismo, la ruptura con el realismo racionalista, o la integración de técnicas vanguardistas (cfr. Lanz, 2005: 17). Usos basados en el neobarroquismo y el asentamiento del poema en elementos culturales que poseen un cometido investigador: la búsqueda de la verdad.

La joven poesía de esta década es el germen que justifica la evolución posterior de la lírica española. Es una década de clara efervescencia poética, reflejo de la diversidad de tendencias estéticas. Funciona como un eslabón principal entre los cambios atisbados en la generación de medio siglo y los que van a bullir ya con toda su fuerza en la década de los setenta.

*Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, se configura como el primer poemario de esta joven poesía con voluntad de ruptura. Inmediatamente y después aparecerán *Una educación sentimental* (1967), de Vázquez Montalbán; *La muerte en Beverly Hills* (1967), de Gimferrer; *Dibujo de la muerte* (1967), de Carnero; un año más tarde verán la luz *Cepo para nutria* (1968), de Félix de Azúa y *Memoria de la muerte* (1968), de Antonio López; la década se cerrará con *Preludios a una noche total* (1969), de Antonio Colinas.

La ruptura que se produce ya en esta década produce cierta desazón en críticos y lectores, puesto que no se esperaban ese devenir poético. Se sienten desorientados «porque supone una absoluta falta de respuestas a las expectativas de unos y otros» (Carnero, 1990: 11). Las expectativas se ciernen en torno a dos usos poéticos esenciales: el uso del yo confidencial y la concepción del texto como herramienta de crítica sociopolítica. Esta década, en un intento fructífero de disidencia con respecto a la tradición anterior (aquella que se retrotraía a la poesía cívica y al neorromanticismo), enarbola como estandarte la necesidad de convertirse en heredera de los principios vanguardistas de la defenestración del yo confesional o sentimental (cfr. Carnero, 1990: 12-13). Los cambios más radicalmente instaurados a finales de la década se empiezan a hacer hueco en el panorama lírico nacional. Así constata Jiménez Marcos el cambio exigido por este grupo de disidentes:

¿Ha logrado crear escuela ese modo de escribir, desde luego sorprendente tomando en cuenta las costumbres poéticas de los últimos tiempos? Es claro que no. Pedro Gimferrer, Carnero Arbat, Marcos Ricardo Barnatán –apenas sería correcto añadir algún otro nombre–, son guerrilleros y sólo guerrilleros empeñados en darle suma importancia a la forma sin caer en el formalismo; decididos a mirar al pasado, con brillo de ironía, a veces, en sus pupilas, y talante culturalista, que diría Guillermo Díaz Plaja. Estos poetas presentan algunos puntos de contacto con ese *modern style* que ha invadido principalmente el mundo de los jóvenes y también en de la decoración, publicidad, etc. Lo curvo sustituye a lo rectilíneo, a lo hirsuto. En apariencia, el cambio es a costa de utilizar elementos decadentes, pomposos, rubenianos, pero la apariencia es un dato no definitivo. De todos modos, su mérito es haberse atrevido a constituir una ruptura, eliminando las medias tintas. De cuando en cuando, el arte necesita de la exageración, su palanca para evolucionar. (Jiménez Martos, 1968: XVI-XVII)

La poesía de los sesenta apunta hacia la renovación poética y muestra el desencanto y la disconformidad de los poetas por el

---

empobrecimiento del lenguaje poético y por el cariz instrumental de la poesía social:

El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. [...] Nuestra poesía está en alarmante estado de coma [...] Se ha hecho una poesía-mensaje que ha terminado por no transmitir nada y se ha olvidado que esta mensaje se expresaba a través de una forma artística: el poema. (Martín Pardo, 1967: 13-16 y Yagüe López, 1997: 22)

Incluso Valente reconocerá el ocaso de la poesía social: «parece claro que tal género ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado formalismo temático» (Ínsula, 1963: 5). Ante esta decadencia responden los poetas en los sesenta como, por ejemplo, Valente y Brines que emprenden dicha renovación con poemarios como *La memoria y los signos* (1966) y *Palabras a la oscuridad* (1966). Responden a esta necesidad de reanimación de la poesía española y lo hacen mediante el empleo de recursos poéticos que con posterioridad inmediata lanzarán al estrellato a los poetas denominados novísimos. La utilización de recursos míticos y de fuentes clásicas y el apogeo del correlato objetivo de esta década deben ser entendidos como recursos claramente culturalistas, lo que nos hace señalar, una vez más, la no adscripción única e indisoluble del culturalismo a la poesía de la década posterior.

#### 4.3. La década de los setenta

Son bastantes las antologías<sup>64</sup> que muestran cuáles son los nuevos caminos, ya esbozados en la década anterior, que toma la poesía española a partir de la década de los 70, aunque hay dos

---

<sup>64</sup> Entre ellas podemos destacar: Martín Pardo, 1970; Prieto, 1971; Martínez Ruiz, 1971; Batlló, 1974; Moral y Pereda, 1979; Castellet, 1970.

---

aparecidas en 1970<sup>65</sup> que establecerán, desde el primer momento, las características básicas: recuperación de las vanguardias, esteticismo y culturalismo (cfr. García Martín, 2003: 97; Villena, 2000a: 21-22), que ha sido considerado por muchos, como «el rasgo estético fundacional más peculiar y generalizable en la poética novísima» (García Berrio, 1989: 13); es precisamente esa «presencia predominante del imaginario cultural lo que los une» (*Ibídem*).

La antología de Castellet, que da paso al grupo generacional, entra en escena impostando una voz reivindicativa y vehemente. La cita de Fitzgerald que abre el libro es el primer síntoma de provocación: «No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones» (2001: 19). Una carta de presentación tal, puede convencer rápidamente al lector-crítico o prevenirlo de lo contrario: de la necesidad presuntuosa de Castellet de propagar aquello de lo que se carece. Apunta el antólogo hacia Antonio Machado y realiza una taxonomía de esta nueva generación rompedora tomando como elemento generador lo que el denomina «nueva sensibilidad». Apelativo proforma, vago y ambiguo: de toda ruptura se deriva un cambio de perspectiva, una mutación de sensibilidad. Félix Grande critica esta distinción y recupera las palabras del poeta sevillano afincado en Soria:

Hace ya varias décadas, don Antonio escribía: «*Nueva sensibilidad* es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. Una *nueva sensibilidad* sería un hecho biológico muy difícil de observar y que acaso no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. *Nueva sentimentalidad* suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino». (1979: 61-62)

La posición lírica de los poetas de los setenta, según Castellet, es rompedora, planta cara al realismo y no se deriva de una evolución

---

<sup>65</sup> Nos referimos a las de Castellet, 1970 y Martín Pardo, 1970.

natural de la lírica española. La innovación adscrita a este grupo se traduce, tal y como apunta Castellet, en la despreocupación hacia las formas tradicionales; el uso del *collage*, la escritura automática y la querencia a la elipsis; y la inclusión de elementos exóticos y la tendencia a la artificiosidad dentro del poema. Hay que prestar atención al papel innovador que juega lo *camp*, «como posibilidad de preconizar una poesía que arranque de la cultura popular o como asunción *snob*, aristocratizante de los mitos populares» (Castellet, 2001: 44). Esta labor poética que ennoblecen lo cotidiano se entiende como una novísima «postura» de ver la realidad. Aparece así lo *camp*, un modo «de expresar una sensibilidad descomprometida y voluntariamente artificiosa» (Lanz, 2011a: 41). Es un intento de convertir en mitos elementos más mundanos como aquellos derivados de los medios de comunicación: «*Mass media*, mitología que nace desbordante, patrocinada por los medios de comunicación» (Yagüe López, 1997: 37). La manera *camp* se mide no en términos de belleza sino en grado de artificialidad y exageración (cfr. Sontag, 1984: 307): «un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas» (Castellet, 2001: 29) sin raíces políticas<sup>66</sup>; no es esta una estética del compromiso (lo que la aleja de la generación precedente). Así Ana María Moix justificaría su escritura poética al recordar las palabras de Terenci Moix, quien le aseguraba que «nunca podría llegar a ser una gran escritora porque no estaba “comprometida”» (Castellet, 2001: 218). Estamos más ante un artificio, una invención llena de parafernalia, «el arte *camp* suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido» (Sontag, 1984: 306).

Todos estos elementos hacían de lo *camp* y de los mitos de los *mass-media* un sistema de referencias que adquiría una función emblemática, creando un sistema semiológico secundario, que facilita, como los

<sup>66</sup> Castellet reconoce que «reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sensibilidad las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad» (2001: 32)

diversos correlatos objetivos, una expresión indirecta del *yo*, o mejor dicho la escenificación del espacio de la escritura desde el que el texto existe a través de la referencialidad designada. (Lanz, 2011a: 42)

La pose novísima seduce (al igual que lo *camp*) mediante amaneramientos extravagantes que pueden ser interpretados desde una doble perspectiva: «la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio» (Sontag, 1984: 309).

No estamos simplemente ante un proceso mitificador de lo cotidiano, sino que también es «el modo de expresar la nostalgia de una edad mítica, a través de sus referentes estéticos, que actúan al modo de correlatos objetivos» (Lanz, 2011a: 41). De forma paralela se recurre al empleo de recursos culturalistas que nutran y sirvan de apoyo a los correlatos y que permitan, asimismo, la construcción del texto.

Lo *camp* y su influjo, patente en *Nueve novísimos*, se define (...) por dos aspectos consustanciales a su propia esencia. Por un lado, lo *camp* supone, del mismo modo que el culturalismo, un campo simbólico de referencias estéticas, de signos y emblemas con significación mítica, que evita la referencia a la realidad circundante y, en consecuencia, facilita la expresión indirecta del “yo” lírico. (...) Así, lo *camp*, como campo simbólico de referencias, presenta, al menos, dos vertientes complementarias: por una lado, ignorancia y negación de la realidad circundante; por otro, voluntad de huida hacia una edad mítica, situada en el pasado, y que habita un espacio en la nostalgia, vivida o no vivida. (Lanz, 1994b: 58)

Dentro de esta «nueva sensibilidad» incluye Castellet a un número mínimo de poetas. La nómina de los agraciados que conforman estos *Nueve novísimos* es bien conocida: Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Antonio Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero y una mujer: Ana María Moix. La cantidad de poetas de los setenta que se quedan fuera de su exclusiva selección, deja claro

que, parafraseando a Senís Fernández, «no es novísimo todo lo que reluce». La década de los setenta no puede ser vista únicamente como la época de los *novísimos*: aquellos que Castellet compiló en su antología por compartir esteticismo, irracionalismo, formalismo, culturalismo y hermetismo, sino que en estos años trabajan, además, un gran número de poetas<sup>67</sup> de orientación harto distinta y a los que podríamos agrupar por reencontrarse con el sentido clásico de la poesía o su gusto por la tradición (cfr. d'Ors, 2006: 203). Entre los olvidados se encuentran figuras de la talla de Lázaro Santana, José Elías, Ángel Fierro, Enrique Morón, Antonio Carvajal, Jesús Munárriz, José Luis Jiménez Frontín, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles... Resultan un tanto sospechosas las ausencias humanas en la antología de Castellet y la artificialidad de su taxonomía. Parece que nos enfrentamos más a una antología basada en estéticas establecidas *a priori* y a la que, con posterioridad, se le fueron encajando «novísimos»; Carnero, por ejemplo, reconocería unos años más tarde que,

cada vez que un periodista o un estudiante me lo menciona me pregunta qué demonios tienen que ver los *mass media* conmigo, y de dónde pudo salir la idea sino del hecho de que en los años sesenta estaba de moda la Teoría de la Información y la Comunicación. (Jover, 1979: 149)

Y José María Álvarez, en una entrevista concedida a Jesús Munárriz, intentaría, casi de inmediato, disgregarse de esa agrupación:

En cuanto a esta última congregación de poetas me parecen literariamente muy pobres y políticamente reaccionarios. No me interesa.

<sup>67</sup> Tal es el caso de poetas no recogidos en Castellet como Víctor Botas, Carlos Clementson, Abelardo Linares, Fernando Ortiz o Eloy Sánchez Rosillo.

Creo que es pasar de una poesía para sirvientes a una poesía para decoradores. (Álvarez, J.M., 1971: 24)

Se vislumbran, en la antología de Castellet, las profundas diferencias existentes entre los antologados. Mezclar a autores dispares en el tiempo le lleva a dividirlos (los *seniors* y la *coqueluche*) y a establecer como premisa, precisamente esta división. Marcos Ricardo Barnatán identificó pronto el error cometido por Castellet que derivó en una antología heterogénea y ambivalente: «al dividir su antología entre tres *seniors* y seis participantes de la *coqueluche*, nuestro crítico desvirtúa la intención del libro» (Barnatán, 1970: 138-139). Los equívocos le llevarán a entonar un *mea culpa* años más tarde:

Entre las muchas contradicciones, trampas para el lector y vacilaciones del antólogo, había en aquella antología algo evidente: la forzada distinción entre los *seniors* y la *coqueluche* [...] entre los poetas seleccionados. *Nueve novísimos* contiene un error grave: no se trataba, vista desde hoy, de una sola antología, sino del aborto de dos. (Castellet, 1986: 9)

No obstante todos los poemas recogidos se ajustan a la estética defendida en el prólogo. Es *vox populi* que la antología rupturista se gestó en una reunión privada de los poetas con Castellet y que muchos de ellos escribieron poemas *ad hoc*. Así Vázquez Montalbán (1986b: 124-125) reconoció haber escrito «¿Yvonne de Carlo?...» especialmente para la antología (quizá uno de los poemas en los que se vislumbran más las características estéticas defendidas por Castellet en el prólogo); Carnero apuntó que se le encargaron textos sobre la influencia de los *mass media* (1986: 23) y Gimferrer relata:

José María nos reunió en su casa a los que entonces estábamos en Barcelona: a Leopoldo María Panero, a Manuel Vázquez Montalbán, a Ana María Moix, creo que a Guillermo Carnero, no sé si a algún otro, y a mí. Nos leyó el «Prólogo» y todos pudimos hacer las observaciones que

---

estimamos pertinentes. En conjunto nos pareció un análisis válido para la poesía que nosotros hacíamos. (García de la Concha, 1989: 28)

La obsolescencia programada de lo novísimo, derivada de su artificiosidad en cuanto a grupo falaz y desmembrado, resultante de la grave limitación referencial de lo mítico en los medios de comunicación y por extensión de lo *camp*, hace que el ámbito poetizable de los hombres de los setenta se amplíe y que se produzca un auge del uso de la referencialidad cultural: «la búsqueda de elementos correlativos en la cultura para la construcción del texto» (Lanz, 2011a: 42).

Las referencias culturales se acumulaban en los poetas indigestando la lectura, epatando al lector y alejando, en suma, al escaso público que se acercaba a la poesía de la época. Veremos a poetas, importantes hoy y muy jóvenes entonces, alardeando de culturalismo y de contracultura al mismo tiempo. Incluso los más culturalistas eran los que ofrecían las respuestas más contraculturales. (Barella Vigal, 1998: 14)

Dicha tendencia al culturalismo es vista, entre otros, por José Olivio Jiménez, más como una técnica para poder llevar a buen puerto el poema, que no demuestra nada más que el propósito de hacer literatura sobre la literatura y de manifestar la fuerte cultura asimilada o un «juvenil deseo de *epáter*» (Jiménez, J.O., 1972: 25). Se mantienen, pues, los preceptos de lo *camp* asentados, ahora, en el uso exacerbado de referentes culturales que conservan ese «espíritu de la extravagancia», ese «amor a lo exagerado» pautados por Sontag (1984: 311 y 307). No comparte, sin embargo, esta opinión Antonio Colinas, para quien el culturalismo adquiere un valor pragmático y necesario avalado por su carácter histórico:

Aunque no en todos los casos, la cultura fue para los poetas de la «Generación de los 70» o «novísima», sinónimo de vida. La cultura era una emanación de la vida y no sólo de los libros leídos o de las películas vistas. La cultura era un fruto y no un «producto». La cultura era la vía

para acceder a un arte más nuevo y más libre. Quienes levantan alarmados su voz contra el culturalismo ignoran que su presencia se ha mantenido viva en todos los tiempos. Virgilio ya hizo «culturalismo» y no digamos Góngora. (Colinas, 1989: 232)

Este halo de negatividad que engloba al concepto culturalismo deriva de su concepción como movimiento que gusta de la inclusión, «acumulación y exhibición de elementos literarios culturales (que aquí significa de naturaleza sabia, erudita o libresca) en el poema» (Carnero, 1990: 12). Un elemento muy *camp*, pues su esencia es «el amor a lo no natural: al artificio y la exageración» (Sontag, 1984: 303). El culturalismo no puede ser entendido como «el fin primordial y la razón última del cambio estético de los sesenta, sino un medio o una consecuencia de motivaciones más sólidas y menos superficiales» (Carnero, 1990: 12) como ya hemos señalado. La idea que subyace a esta noción de la poesía es la de la creencia ciega en la literatura como discurso capaz de gestar otros discursos. Nos enfrentamos a una conciencia culturalista basada en y repleta de todos los guiños permitidos por la intertextualidad. Existe una:

condición tácita de que el lector de poesía ha de tener una serie de conocimientos previos (fundamentalmente lingüísticos y de la alta cultura) para que pueda llegar a la comprensión y disfrute del poema. [...] Es, pues, una literatura abiertamente elitista y con prurito de dificultad. (Martínez Estudillo, 2004: 180)

Pero también la relación existente entre la cultura y la vida cotidiana y sus vicisitudes son un elemento gestor del pensamiento culturalista. El hecho de que los poetas de los setenta gusten del empleo exacerbado de elementos culturalistas guarda una estrecha relación con la sólida formación universitaria con la que todos

cuentan –la mayoría son licenciados en filología<sup>68</sup>–; a esto hemos de añadir que el gran conocimiento de idiomas que poseen les lleva a muchos de ellos a realizar labores de traducción, entre ellas obras poéticas clásicas<sup>69</sup>. No es necesario recalcar el importante papel que ha desarrollado el ejercicio de la traducción en poetas anteriores, a quienes proporcionaba, de manera directa, temas, motivos, tópicos o argumentos «que determinan la creación propia más allá de las variaciones sobre un tema clásico» (Díaz de Castro, 2010: 64). Conciben la creación «como una herencia que no admite análisis ni cuestionamiento» (Colectivo Alicia bajo cero, 1997: 98). Este carácter recreador es percibido, entre otros, por Rosa M.<sup>a</sup> Pereda, que pone en evidencia el uso de los textos de la tradición clásica junto con otros recursos culturalistas como «cuadros prerrafaelistas, renacentistas, paisajes ya tocados por los románticos y metafísicos, fotos con aura de *art nouveau*, ciudades fantasmales, personajes carismáticos...» (Moral y Pereda, 1993: 25-26).

La cultura se convierte para el vate de los setenta en una necesidad casi vital más que poética. La apertura cultural que permitió la dictadura ya durante los años sesenta, la toman los poetas de los setenta con un ansia que se transforma en una vorágine desaforada de lecturas que les lleva a deglutir sin parar. Carnero lo ejemplifica con esta anécdota personal:

Recuerdo como ejemplo del ansia de recuperación y europeísmo que tuvimos entonces, un viaje mío a París sin más propósito que adquirir en librerías de viejo obras de Gautier, Moréas, Villiers de l'Isle, Samain o las

<sup>68</sup> Siles y de Cuenca se licenciaron en Filología Clásica, Vázquez Montalbán, José María Álvarez y Ana María Moix en Filosofía y Letras, Martínez Sarrión y Molina Foix en Derecho, (este último también estudió Filosofía y Letras e Historia del Arte), Félix de Azúa en Filosofía, Guillermo Carnero, licenciado en Económicas y doctor en Filología Hispánica, Panero estudia Filosofía y Letras y Filología Francesa, Luis Antonio de Villena, Filología Románica y Colinas, Historia.

<sup>69</sup> No solo los poetas de los setenta traducen a los clásicos. Por poner algunos ejemplos Badosa traduce a Horacio; Aurora Luque a Safo; de Cuenca –quizá el más prolífico– a Eurípides, Homero, Virgilio, Calímaco; y González Iglesias a Ovidio y a Catulo (Cfr. Díaz de Castro, 2010: 65).

ediciones más accesibles de Verlaine. Aquellos años fueron para nosotros una verdadera orgía de libros, un esfuerzo desesperado por adquirir aceleradamente todo lo que nos negaba una tradición española empobrecida por el aislamiento español resultado de la conclusión de la Guerra Civil. (Carnero, 1983: 48)

La cultura fue uno de los elementos gestores de los *novísimos*, pero no la fractura tantas veces reiterada. No hay que negar que el gusto por lo cultural sea un catalizador que amalgame la literatura de este período, pero sí queremos dejar constancia de nuestro rechazo a considerarlo como novedad y síntoma de ruptura o cambio en la poética del siglo XX. No podemos, ni debemos «elogiar a la ceguera» evitando rememorar, con o sin nostalgia, la poesía española anterior. A pesar, de que sea, precisamente, este gusto por incorporar lo clásico a sus trabajos lo que lleve a los estudiosos a considerarlos como ejemplo *sine quo non* para el reiterado eclecticismo posmoderno, hay críticos que matizan que quizá el cambio se deba a la novedad de la perspectiva. Así Luis Antonio de Villena:

Ahora no es difícil escuchar que los *novísimos* no fueron tan *nuevos*, porque estaban llenos de precursores y raíces: cierto, y eso nadie lo negaba (ni lo negábamos, bien al contrario) pero la verdad es que el resultado, el conglomerado final –uno de aquellos poemas que se llamaban despectivamente *venecianos*– resultaba claramente novedoso. (Villena, 2000a: 27)

Lo que sí resulta claro es que *Nueve novísimos* fue, ante todo, «un producto editorial perfectamente elaborado [cuyo] triunfo estaba asegurado incluso a pesar de las protestas de sus protagonistas; el discurso que se sustentaba desde sus páginas era mucho más efectivo y potente que el que resultaba de la suma del coro de voces allí reunido» (Lanz, 2000b: 10)

Los gustos novísimos irán evolucionando según vaya avanzando la década y llegados a la mitad de la misma irán abandonando paulatinamente los caracteres que sirvieron, en un primer momento,

para catalogarlos como grupo poético<sup>70</sup>. Entre lo desecharo, dejan de lado ese gusto exagerado y a veces saturador de los recursos culturalistas; este hecho no significa que abandonen lo cultural, pero sí que equilibrarán más sus usos, de modo que encontramos un culturalismo mucho más moderado, más cercano a lo que se venía haciendo en décadas anteriores (cfr. García Martín, 2003: 95-98. Lanz, 1994a: 4. d'Ors, 1994: 10-11). Es lo que Mauro Jiménez concibe como «tono vivencial» (2007: s.p.). Los poemas enlazan directamente con la experiencia vital del poeta, estamos ante un uso del culturalismo «como forma de manifestación de la realidad experiencial de las voces del poeta» (Díaz de Castro, 2010: 64). Durante la década posterior, los *novísimos* recuperaran el culturalismo –huyendo del primer apabullamiento– como máscara de vidas posibles; no solo del poeta, sino, también, de los personajes míticos que recorren sus versos. Construyendo o destruyendo mundos, a través de personajes, citas, palabras, a base de repeticiones o redundancias, están afirmando a un tiempo la inutilidad y la necesidad de la Cultura. Si bien es cierto que todas estas referencias y redundancias han ido conformando inevitablemente un nuevo universo «cultural del que son partícipes y/o creadores» (Barella Vigal, 1983: 76).

Además de la presencia en los poemas del llamado tema *veneciano*, los poetas de los setenta se sintieron fuertemente atraídos por la fuerza de los mitos, el encanto de lo helénico y de su arte, hecho que les llevó a visitar templos clásicos y renacentistas «persiguiendo la belleza sensual y pagana que impregna la literatura y el arte helénico» (Cano Ballesta, 2007: 85)<sup>71</sup>.

La crítica coincide en señalar qué poetas forman parte de esta generación de los setenta, «novísima» o «del lenguaje», y conforma,

<sup>70</sup> Esta evolución se produce al margen de dos poetas Carnero y Gimferrer (Cfr. García Martín, 2003:98). La disminución del culturalismo inicial de los novísimos a partir de 1975 también es reconocida por autores como Elena Arenas Cruz, (Cfr. 2003: s.p.).

<sup>71</sup> Señala a poetas como Guillermo Carnero, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles o Antonio Colinas.

---

unánimemente, «un grupo más o menos compacto, movido por, también, un ideario estético más o menos compartido» (Arcaz Pozo, 2000: 33).

Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939-Bangkok, 2003) forma parte del reducido y elitista grupo de la antología de Castellet. En 1967 publica *Una educación sentimental*, libro en el que ya se vislumbran algunos cambios frente a la lírica del momento. Son estas novedades las que empujan a Castellet a considerarlo parte de su grupo de nueve. En el poemario de título flaubertiano encontramos, siguiendo la estética *camp*, un «peculiar collage de referencias cultas y populares (Cernuda alternando con Machín, Truman Capote con Paul Anka)» (García Martín, 2003: 103). *Una educación sentimental* era, tal y como recoge Álvaro Salvador: «el juego lírico que su autor sabía dar a los mensajes de la recién descubierta cultura del consumo por los españolitos de a pie» y se vincula directamente con *Crónica sentimental de España* (1986). Se recoge aquí el poema «Ulises», que fue publicado por vez primera en el número 10 de la revista *Claraboya* (1965) con el título «Hoy se lo han dicho». En este poema el catalán da muestras de «la recuperación de la memoria colectiva de la España de posguerra, que en cierto modo, a través de la recreación de vivencias comunes, habían comenzado a elaborar “los niños de la guerra”» (Lanz, 2005: 157). Nacido en el conocido Raval barcelonés, el barrio chino de la ciudad Condal, hace de su vida una crónica literaria y sortea los envites de la vida con ironía. El catalán fue un firme reivindicador de la memoria, aunque el recuerdo fuera doloroso; el sufrimiento contribuye al desarrollo y al crecimiento del proceso intelectual de cualquier persona, y Montalbán no tuvo una infancia dulce.

[...] su rostro hierático y su carácter introspectivo son buena muestra de ese dolor escondido, una manera de soportar a tantos camisas azules danzando por los sueños rotos de los vencidos y en particular, los de Evaristo y Rosa. En su novela, en su poesía, en sus ensayos, en sus artículos periodísticos, en sus entrevistas, las palabras de Vázquez Montalbán tienen los cinco sentidos pegados a los peldaños que

llevaban al cuarto piso del número 11. Aunque en el blanco y negro de la época había muchas menos luces que sombras, el iris del escritor logró conservar el technicolor de las películas del cine Padró; las yermas de sus dedos el calor de su madre, sus orificios nasales el olor a lentejas con poca chicha, sus oídos el graznido de las palomas en la azotea, su saliva la opacidad del pan negro-negrísimo. Uno es, como se dice, del país de su infancia. (Colmerio, 2007: xii)

En «Ulises» se recogen elementos de esta niñez, reflejo de la infancia de tantos otros niños, que compartieron con él las vivencias de una posguerra (de muchas más sombras que luces) que no olvidarían nunca. En «Ulises» se plasman los recuerdos de aquellos que vieron como su padre (y el de tantos otros) ingresaba en prisión o envejecía en ella; las memorias (casi colectivas) de vivir en un sinsentido *ab aeterno* de un conflicto que ya había finalizado, pero del que solo unos pocos levantaban cabeza; y de la estúpida necesidad de encerrar y aislar a aquellos que no pensaban como el dictador; había que ajustar cuentas, había que castrar pensamientos e ideologías. No hay que olvidar que el poemario se abre con el «Libro de nuestros antepasados», cuya finalidad es testificar la ruda y tosca realidad afectiva de aquellos que sobrevivieron a la guerra y que ahora debían salir adelante en una no muy halagüeña posguerra.

La enumeración de acontecimientos, apenas sin importancia, de las cuatro primeras estrofas, le dan al poema un toque de cotidianidad de aquel que hace siempre lo mismo, los mismos días, de aquellos que no están habituados a que nada cambie, de los que viven el ritmo cansino de los días de posguerra, donde todo es igual y donde el cambio y los hechos acaecidos pierden cualquier tipo de valor que no sea el de haberlos vivido, donde todo está mudo por esa cadencia plomiza del paso del tiempo;

El cuerpo de ella se hizo tierra  
en mil novecientos cuarenta y seis

antes él hizo la guerra, perdió la guerra,  
huyó por las montañas  
después la cárcel  
volvió al Vallés y se hizo amigo  
de un teósofo libertario y de un abogado  
retirado que le escribe con frecuencia  
muchos, muchísimos ánimos

de vez en cuando hace gimnasia en el patio,  
resuelve complicados problemas de aritmética,  
nos habla de violentos safaris de tomillo  
y romero, del agua clara junto al camino

o nos increpa por el turbio asunto -nada claro-  
del boicot a las comunicaciones del Bajo Aragón

la permanencia estática de la rutina de posguerra solo rota,  
brevemente, por la notificación «-hoy se lo han dicho- / le han  
condenado a cinco años», que permite entonces pararse y  
reflexionar brevemente desde el sentimiento «y ya no caben más  
canas en sus cabellos blancos» para volver inmediatamente a la  
usanza diaria,

después ha hecho gimnasia  
ha resuelto algún problema de aritmética  
ha contemplado el vuelo de unos pájaros  
hacia el oeste

y, finalmente, mirar cara a cara a la realidad: «ha sido entonces /  
ha sonado la trompeta y se ha echado a llorar».

No es arbitrario el cambio de título del poema. El poeta de la *Crónica sentimental* quiere mitificar al padre y convertir en épico este internamiento en prisión. Al igual que los poetas de medio siglo, la vuelta al mundo clásico sirve para mitificar una realidad que no es de su gusto, que no es digna de ser poetizada, pero que debe ser contada para gritar: ¡basta! No rompe, pues, con los preceptos

establecidos por la poesía anterior, aunque sí hay una reelaboración en el tratamiento de los temas. Tiene Vázquez Montalbán cierto halo de poeta de transición entre la generación de medio siglo y el grupo de los novísimos. Se da un acercamiento a la realidad cotidiana velada por la ironía con la que el poeta accede a algunos temas y por la que el poeta hace literaria su vida, la convierte en una crónica para ser fiel testigo de las vicisitudes de posguerra; saca a la palestra del poema temas marginales, populares o nimios que son usados como pretexto para hablar de cosas grandes. Su «intrahistoria» esconde una crítica y un compromiso político y confirma que ese compromiso «era profundamente sentimental» (Ramoneda, 2003). Vázquez Montalbán «no renunció nunca a la actitud crítica de los cincuenta» y se descolgará de los membretes adquiridos por pertenecer a los novísimos. En una entrevista concedida en 1997 afirmaba: que: «No he tenido compañeros de generación. Lo único que relacionaba a los llamados *novísimos* era una tendencia a recuperar la primacía o la autonomía de lo literario sobre lo histórico» (Jiménez Millán, 2009: 56-57).

una aproximación a la realidad más cotidiana que, aunque distanciada por la ironía tras la que se esconde la voz del poeta, no se ha de ser crítica en lo social –y hasta en lo más claramente político– en la medida en que se destaca la mediocridad vital y cultural de su entorno inmediato. (Martínez, Santiago, 1990: VI)

El caso de Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) es parecido al de Vázquez Montalbán. Es uno de los nueve elegidos por Castellet y el nacimiento de su poesía se asienta cronológicamente en un periodo de transición entre generaciones poéticas, aunque sus presupuestos líricos son harto distintos. No hace una crítica despiadada a la poesía social anterior (como sí harán otros de los *novísimos*), sino que, por extraño que parezca, reivindica la existencia de dicha poesía «como continuo aprendizaje, como algo necesario para ser superado» (Martínez, Santiago, 1990: VIII).

La asimilación del culturalismo por parte de Martínez Sarrión se manifiesta desde variadas perspectivas. Se da una relación estrecha y pasional que le lleva al poeta a afirmar:

Se utiliza interesadamente toda una imaginería cultural para dinamitarla, sin prejuicio de la esencial ambigüedad de la operación, pues esa imaginería forma parte de la historia propia, con una entidad casi visceral. Te es tan querida como tu propio cuerpo. (Chamorro, 1971: 38)

Pero también se produce en el poeta un deseo de exorcizar la cultura, «agrupando bajo un mismo escenario materiales pertenecientes a varias culturas y haciendo aparecer tras los enunciados la vaciedad más absoluta». Aquí la declaración de sus nada ocultas intenciones:

así almacenadita bien prieta como estopa  
como algodón cardado así con estos lacres  
de esta loca manera le doy al pedernal  
aceras tú la tea así de este tenor  
de cualquier forma ves?  
se está quemando la cultura. (Martínez Sarrión, 1981: 89)

En «André Bretón en trance», recogido en la antología de Castellet, reincide el poeta sobre la cultura (en este caso la grecolatina) y sobre la inmersión en la antigüedad, al afirmar, en este homenaje surrealista:

entre los senos bien cumplidos de las matronas griegas y  
romanas  
y toda la adorable antigüedad (Castellet, 2001: 92)

En este primer estadio poético, destacan sus poemas por el gusto hacia la fractura en un intento por romper, así, con la linealidad del

---

discurso. Sus composiciones se enmarcan dentro del movimiento surrealista buscando una palabra poética que, inmersa en el poema, surja renovada de plurales significados posibles:

El poema se vertebría, de este modo, desde la búsqueda y aquilatamiento de la palabra poética, y se abre a una pluralidad de significados gracias a la yuxtaposición de planos y voces distintos, y con aparente ruptura de la lógica secuencial del poema» (Martínez, Santiago, 1990: VIII).

En fases posteriores la poesía de Martínez Sarrión se vuelve más lineal y menos rupturista. Hace entrada la función metapoética, a través de la cual medita el poeta sobre la viabilidad de la palabra poética. Un ejemplo de esta poesía reflexiva la encontramos en esta primera «Órfica», recogida en *Milenrama. Revista de Poesía*. La visión de Orfeo está presente en la obra del manchego en su doble faceta: la poética y la religiosa. En esta explota la dimensión literaria del músico tracio, «Orfeo encarna el cantor por excelencia, el músico y el poeta cuya canción tiene las conocidas cualidades prodigiosas» (Fernández López y Mora de Frutos, 2004: 103).

Todavía, bajo el sol y el polvo de Tracia,  
te pueden mostrar la tumba de Orfeo:  
aquel –te dirán- al que no desoyó el encinar,  
tras el cual se ocultaban,  
con las rocas sin alma, las fieras silvestres.  
Rocas, fieras, árboles, irían sucumbiendo  
ante aquel que inventara  
los místicos ritos de Baco,  
y que al confuso ventarrón de los versos  
a medida y a canto obligara,  
al que a todo espíritu, amable o adusto, encantase.  
Sólo un aciago y muy querido bullo,  
de cuya tumba hoy  
nada se sabe en Tracia,  
resistió a tanto sortilegio. (2003: 16)

Da cuenta de la inutilidad de la escritura y con ella, y por extensión, del vacío de la poesía. Refleja como sus coetáneos «la problematización de las relaciones entre palabra y realidad práctica». (Lanz, 2002: 9) Esta visión nihilista palpable en toda su obra (y en la de muchos de sus contemporáneos) sobre el valor de la palabra es un «factum inapelable, la poesía, la vida, remiten a nada». (Yagüe, 1997: 165). De aquel vate cuyo canto «al que a todo espíritu, amable o adusto, encantase» ya «nada se sabe en Tracia». Antes la poesía era otra cosa, antes la poesía podía «con las rocas sin alma, las fieras silvestres. / Rocas, fieras, árboles, irían sucumbiendo», pero ahora la falta de confianza en la palabra la ha convertido en una tumba, «solo un aciago y muy querido bulto» (no puede el poeta renunciar a la relación sentimental que le une a la poesía).

La vertiente religiosa y de misterio de Orfeo la explota el poeta en esta otra «Órfica», publicada en *Acedía*, 1986. En este caso, utiliza la figura del vate mítico para titular el poema y darle la connotación de revelación. El poema nos da, según Fernández López, «una visión desengañada de lo misterioso que representarían tanto Orfeo como Cristo, desde una actitud un tanto resentida y decepcionada, y desde luego escéptica acerca de la posibilidad de transcendencia alguna» (Fernández López, 2005: 63-64) Retoma el poeta su vena nihilista para poner en evidencia la inutilidad de la fe como método de solventar la duda y el vacío creado por lo inexplicable.

A punto de estallido las meninges  
Tras fatigar los fosos del saber  
Y haber semiagotado los modos cabalísticos.  
Mimando de algún modo la acampada de Cristo,  
La melopea que baja de lo alto del trípode  
Y el árbol del prodigo que a Gautama nimbó,  
Sin olvidar, es obvio, el resbalón de Empédocles  
O aquella numinosa coprofagia de Nietzsche,  
Hoy, mucho nos tememos que los Altos Misterios  
Radicaban en eso: en la palabra Arcano,  
Cuya etimología es cosa de filólogos  
Y gentes de muy poca higiene personal.

---

Acaso ese alto nombre pudiera canjearse  
-igualmente veraz, falso como un político-  
por éste de muy baja definición: Huida. (2003: 288)

Ninguna religión (cábala judía, cristianismo o budismo), ni ninguna corriente filosófica (Empédocles, Nietzsche), pueden servir de respuesta a la duda, ni pueden convertirse en un apoyo frente a la debilidad. Lo que para el común de los mortales se traduce como alto misterio, arcano o fe, para el poeta no representa más que una huida para no enfrentarse directamente al origen del problema o asimilar la pérdida o el dolor, que lleva a buscar apoyo en todo aquello que no se ve, pero en lo que se cree; a todo lo misterioso, oculto y secreto.

El culturalismo de Antonio Martínez Sarrión es un elemento cosustancial al pensamiento del poeta, no sirve de simple ornato veneciano para engollar el poema. Su culturalismo se caracteriza, entre otras cosas, por ser un elemento empleado con tintes metapoéticos para tratar de discernir sobre el verdadero valor de la poesía y los poetas y dejar al lector un regusto suave a nihilismo. Se ha mutado el valor poético, la poesía ya no es, siguiendo la máxima de Celaya, un «arma cargada de futuro», ni tampoco «una estólica tienda de abalorios» tan cercana a los primeros trabajos novísimos (cfr. García Martín, 2003: 100):

Ni arma cargada de futuro  
ni con tal lastre de pasado  
que suponga sacarse de la manga  
una estólica tienda de abalorios  
con la oculta intención de levantar efebos.  
La poesía es fábrica de castigados muros  
con alto tragaluces que sólo al azar filtra  
la más perecedera luz del sueño. (Sanz, Marta, 2007: 103)

Sus versos se alejan del caos sintáctico anterior; «el léxico se adelgaza, voluntariamente empobrecido, la anécdota queda minimizada y el discurso semeja buscar reducirse a un dispositivo

mínimo capaz de sugerir lo que, de cualquier forma, le está vetado expresar» (Talens, 1981: 33). Esta búsqueda de la sencillez frente al deseo de *épater* de los primeros gestos novísimos le relaciona directamente con la producción poética de su coetáneo, José María Álvarez.

José María Álvarez (Cartagena, 1942) es uno de los mayores representantes del culturalismo novísimo, «la personalidad de Álvarez reúne, como una de sus características esenciales, la de poseer una notable cultura y la de amarla» (Seoane, 1984: 25). Así como su defensa a ultranza:

Afirmamos la Literatura, el Arte como nuestra única patria y nuestro único idioma. Y también dijimos: un libro, un viaje, una película, un cuadro, la música, un cuerpo radiante, una noche memorable, el esplendor de una ciudad, todo es uno. Añadimos que un poeta necesariamente debía ser culto, y lo defendimos con pasión, con intransigencia, orgullosos, conscientes de que se estaba dictando un Estilo. (Álvarez, 1998: 55)

La querencia a la cultura no ha de derivar, para Álvarez, en una poesía oscura que epate al lector con su cúmulo de datos; no ha de convertir el poema en un espacio vacuo, ricamente ornamentado:

Yo me voy a Venecia a tomar una copa, pero no a recrear el fasto perdido, porque no tiene ningún sentido. Probablemente por la imposibilidad de recreación de este esplendor y porque lo que realmente me interesa en un poema es que exprimiéndole salga Dante y Homero y Virgilio y al mismo tiempo rezume gasolina y máquinas y la locura de este siglo. (Hernández, Tomás, 1984: 14)

La huida del ámbito veneciano, como ya se ha mencionado, es un hecho prematuro en Álvarez, que asimilará la cultura e intentará incorporarla al espacio cotidiano, «aunque el abuso de referencias y citas culturalistas pesa a veces demasiado, desvirtuando la intención integradora del poeta» (Yagüe, 177). Las variadas citas, que sirven

de presentación a la primera edición completa de *Museo de cera* (2002), y en las que podemos encontrar a Kavafis (en griego), Popper, Cernuda, Melville, Peter Weiss, Hölderlin y Francois Villon, muestran esta intención integradora del cartaginés (en este caso concreto con más propiedad que cartagenero), pero ponen también en evidencia sus vastos conocimientos y esa tendencia, a veces apabullante, a su uso. Su concepción del culturalismo y la recepción textual de los poemas culturalistas quedan establecidas en el poema «Opus nigrum», fechado en 1970:

En la biblioteca Ambrosiana  
de Milán, hay un mechón  
de la larga cabellera rubia de Lucrecia  
Borgia, junto a unas cartas suyas  
a Pietro Bembo.  
(Este poema existirá  
en la imaginación de aquel lector  
que sepa quién fue Lucrecia Borgia,  
qué significa un mechón rubio  
de una cabellera como esa, qué dicen esas cartas  
(aunque quizás no es esencial), que  
sepa quién fue Bembo.  
Esos conocimientos  
sublimarán en su alma una imagen, una emoción. Aquí el Poeta  
se limita a fijar un escenario  
donde es el lector  
quien crea la poesía) (2002: 130)

Se observa aquí la dimensión teatral: el poema como didascalia o acotación escénica. En la poesía culturalista se implica al lector en el proceso creativo, se le exige una serie de conocimientos puesto que es, él, finalmente, el que tiene que dar significación al poema. Los versos no existirán si no se transcriben los datos, se conectan las ideas, se tutea a los personajes... Reclama el poeta la participación activa del receptor: es «el lector quien crea poesía». Es el lector el responsable último del proceso culturalista.

*Museo de cera*, libro vivo, que ha ido creciendo y depurándose con sus sucesivas ediciones (1970, 1974, 1978, 1984, 1990, 1993, 2002), se configura como estandarte del culturalismo y como testigo principal de la personalidad del poeta y de la relación que mantiene con la cultura, que le lleva a convertirla en marco referencial de sus poemas. Destaca el uso de la cita, rasgo diferenciador que mantendrá a lo largo de su obra (Jiménez Millán, 2009: 57). Así,

mantiene los planteamientos y las técnicas discursivas de los años setenta [...] El resultado es un libro a la vez más matizado y más extremo, seguramente incómodo para muchos lectores en su teatralidad, en su exagerada acumulación culturalista, en sus claras definiciones ideológicas, pero constituye indudablemente una de las obras poéticas más densas, coherentes y radicales de su generación (Díaz de Castro, 2003b: 48-49).

Deambulará por la ficticia existencia de Rómulo y Remo, y por las de Nerón, Antonio o Julio César, o visitará, como en «Elogio de lo que fue su ciudad» (fechado por el poeta en 1979), gran parte de las ciudades clásicas del *mare nostrum*: Nínive, Cartago, Alejandría, Tebas..., para poner en evidencia la carencia de pompa y ornato heroico, aunque bien merecido, de su Cartagena natal. Así, por ejemplo, en el poema siguiente que –obviamente– reproduzco con las cita que lo encabezan:

«*Fuera de esto, la nuestra Cartago Española, que hoy  
llamamos Cartagena, también era de las floridísimas Ciudades  
que había en la Bética, y mucho antes que Cartago la de  
África, porque la fundó Teucro, Capitán Troyano en tiempo de  
Jepté, Juez de los Hebreos, en cuya sazón sucedió la  
destrucción de Troya, según el mismo Beda, muchos años  
antes que naciera David y conocieran Reyes los Hebreos»*  
PADRE ARGÁIZ

«*Con esto y poco a poco llegué al puerto*

*a quien los de Cartago dieron nombre,  
cerrado a todos vientos y encubierto  
y a cuyo claro y singular renombre  
se postran cantos puertos el mar baña,  
descubre el sol y ha navegado el hombre»*  
MIGUEL DE CERVANTES.

He oido hablar de Nínive y de Tebas,  
de Babilonia, Alejandría. Y en verdad que conozco  
la gloria de ciudades  
que los libros adulan. ¿Mas, acaso  
por lo que fueron celebradas  
—lujo, mujeres, vino, la gloria de su estirpe—  
no dio fama a la mía?  
¿Mi biblioteca ignora  
lo que a ellas honró?  
¿Fueron más bellas sus mujeres?  
¿Su vino alegraba más el corazón?  
¿Y su gloria puede compararse  
a la de los nobles príncipes  
que levantaron la mía con las cenizas  
de Troya? (Álvarez, J.M., 2002: 31)

Para dotarle de la espectacularidad y el boato que merece, el poeta acompaña el poema de citas y referencias paratextuales usadas como argumento de autoridad. Los epígrafes y la nota a pie de página en la que se puede leer:

de la gloria de la ciudad hay numerosos testimonios. Queden representados por Tito Livio –*DECADAS*, Libro III, XXVI, 43– que afirma: “Potiemur pretera cum pulcherrima opulentissimaque urbe, tum opportunissima, Portu egregio”; y por Estrabon: “Es la más poderosa de las ciudades del mundo”». (1983: 71)

Sirven, además, para informar al lector sobre aquellos datos culturales (históricos en este caso), que pudiera desconocer –luego, no se cumple aquí ese carácter oscurantista adscrito a los poemas culturalistas–. José María Álvarez quiere hacer partícipe al lector de todos sus conocimientos y de cuáles son los datos sobre los que se asienta el poema, como quién fue el noble príncipe que levantó su ciudad «con las cenizas de Troya».

Lo mismo sucede en este «Anales» (fechado por el autor en abril de 1975), que nos pone en la pista del hecho histórico y del cronista que lo narró:

«Al preguntar Nerón la causa porque había conspirado contra él, contestole Sulpicio Aspro: “Porque no era posible poner de otra manera remedio a tus maldades”»

TÁCITO

Si muere en el Poder, sin que lo hayamos  
Juzgado, si su cuerpo  
No se pudre colgando en las murallas  
Como advertencia,  
    invicta  
Esa espantosa Sombra habrá de perseguirnos.

Obscuras fuerzas que tras siglos  
Para poder vivir el hombre sometiera,  
Él liberó con su gobierno, celebrando  
Corrupción y crueldad, bellaquería,  
Ignorancia. Y la vileza  
De su mundo, es y será la nuestra.  
Pues cuanto de más noble hubo en nosotros  
Secó hasta la raíz, substituyendo  
La fuerza bruta de sus partidarios,  
Su abyección e incultura, a Ley y norma.

Y esos abismos  
Del Mal, no mueren con su muerte.  
Habrán de perseguirnos largos años

Como una dolorosa, terrible  
Expiación. (2002: 170)

Ubica el poeta su «plegaria» en el libro XV de los *Anales* de Tácito, donde se nos cuenta la «Conjura de Pisón», aquella que instigaron contra el tirano emperador Nerón, con intención de derrocarlo, Cayo Calpurnio Pisón (senador romano), Subrio Flavio (tribuno pretoriano) y el citado Sulpicio Aspro (centurión) y que fracasó. Sus consecuencias trajeron no solo la muerte de los tres conspiradores, que fueron ejecutados, sino que con ellos cayó también el poeta Marco Aneo Lucano. Este hecho y el reconocimiento de haber hablado sobre el complot llevó a Séneca al suicidio. El marco histórico clásico le sirve al poeta para hablar (sin mencionarlo) de otro tirano (el dictador Franco) y para poner en evidencia la necesidad de hacerle pagar su «Corrupción y crueldad, bellaquería, / Ignorancia» y del obligado «ojo por ojo»; todos han de pagar por las maldades cometidas, nadie puede quedar impune. Es necesaria una purificación, pues «la vileza / De su mundo, es y será la nuestra»; «Y esos abismos / Del Mal, no mueren con su muerte» sino que «Habrán de perseguirnos largos años / Como una dolorosa, terrible / Expiación».

Un ejemplo más de la sencillez en el empleo de los elementos culturales en la poesía de Álvarez, lo tenemos en «La belleza de Helena» (fechado por el autor en abril de 1985),

«Verdaderamente muy hermosa debe ser Helena  
Para que la pintéis cada día con vuestra sangre»  
WILLIAM SHAKESPEARE

*Para Louis Malle*

Pensad en Troya.  
La historia es  
conocida. El viento

de la destrucción arrasando  
sus murallas, el hierro griego que traspasa  
la carne de sus hijos, la peste de la muerte,  
los alaridos bestiales de Casandra.

Y recordad entonces algo.

Ni en la última hora  
pudieron los troyanos  
condenar a la mujer que les trajera  
su aniquilación.

Culpaban a los dioses.

Y en el abismo del horror aún conservaron  
el sueño que los había deslumbrado  
ante Helena.

Y perecieron.

Y pereció su estirpe.

Sin que ninguno se atreviera  
a condenar la belleza. (353)

La mítica representante por antonomasia de la belleza y sus vicisitudes sirven aquí de elemento gestor del poema en el que defiende Álvarez la belleza. Recuerda el poeta la Guerra de Troya, cuyo *casus belli* habría sido el rapto de Helena de Esparta. No ubica el poema en hechos históricos desconocidos, que se escapan a los conocimientos del lector: «Pensad en Troya. / La historia es / conocida». Aporta datos básicos de la épica guerra: «sus murallas» (el sitio de Troya por parte de los ejércitos Aqueos); «el hierro griego / que traspasa la carne de sus hijos» (la muerte de Héctor, hijo de Príamo y Hécuba, reyes de Troya, a manos de Aquiles y por extensión la muerte de los jóvenes troyanos); «los alaridos bestiales de Casandra» (que tan claramente vaticinó, sin ser creída, la caída de la ciudad). El asedio duró diez años y la entrada de los Aqueos en la ciudad desembocó en un despiadado saqueo sin que nadie condenara «a la mujer que les trajera / su aniquilación», Helena, *Ἐλένη*, la antorcha, la luz que brilla en la oscuridad, «que

los había deslumbrado» y que los hizo perecer «y pereció su estirpe». Nadie se osó «a condenar la belleza». Lo más interesante es que no es un poema sobre Troya, sino sobre la belleza como valor supremo; Troya es solo un ejemplo: se ve claro en el primer verso, cuya segunda persona de plural parece dirigirse a un auditorio o tal vez a un jurado. Parece, entonces, el poema, un argumento (uno, entre los posibles) en un discurso de defensa de la belleza (como los ejercicios de retórica en que los escolares debían defender precisamente a Helena de Troya).

Otro caso de esta «simplicidad culturalista», o de ese «tono vivencial» del culturalismo lo tenemos en esta «Lectura de Virgilio» (fechada por el autor en enero de 1992)

Sentado en mi terraza yo leía  
la Eneida, el corazón prendido  
en su belleza recia y broncinea.  
De pronto sucedió uno de esos momentos  
cuya plenitud sensual es el lazo más hondo  
con el misterio que acaso somos.  
Leía el libro VIII, cuando ese verso:  
“Devexo interea propior fit vesper Olymbo”.  
Su belleza me arrebató, como una ola  
que te toma bañándote y te eleva.  
Y de repente, todo, cuanto me envolvía y yo  
ya no existíamos sino por esa belleza:  
DEVEXO INTEREA PROPIOR FIT VESPER OLYMPO.  
Cómo traducir la intensidad de esa curvatura  
del cielo por la que asciende  
ese lucero de la tarde.  
También la tarde del mundo estaba muriendo  
en sus últimas ascuas. Y yo sentí  
su incendio en mi piel, y los cielos y la tierra  
se tiñeron de rojo, como si esa estrella  
que desde el libro ascendía sobre el poniente  
fuera arañada por las cumbres de oro. (335)

Donde realiza el poeta una reflexión metaliteraria sobre la escritura y, quizá, sobre la labor del traductor. No se debe pasar por alto que Álvarez fue el primer traductor de Cavafis y tradujo también a T. S. Eliot, Maiakovski, Shakespeare, Jack London, entre otros. El poeta se siente embriagado por ese verso («su belleza me arrebató, como una ola») de la *Eneida* de Virgilio: «Devexo interea propior fit vesper Olympo» («Entre tanto, se alzaba por el inclinado cielo véspero, la estrella de la tarde», 2004: 280).

La poesía de José María Álvarez deambula por los límites del culturalismo menos ornamentado y carente de pompa y ornato. Sus poemas venecianos se contextualizan en hechos o elementos culturales; es partícipe y representante de esa concepción de la literatura como discurso capaz de generar otros discursos. El culturalismo es un elemento clave en su obra que se manifiesta en poemas que intentan ser claros y no apabullar al lector; estamos ante un culturalismo que ha perdido ese carácter ornamental y exhibicionista de los primeros poemas del grupo novísimo. La oscuridad de Álvarez hemos de buscarla en sus citas, de las que abusa en muchas ocasiones. Pedro Luis Ugalde, hablando de la primera edición de *Museo de cera* (1978):

Doscientos ocho poemas, salvo error, componen tan extenso muestrario. Y para glosar, contrastar, ilustrar, distraer –o acaso, para bromear con malicia– tales poemas, hemos contado algo así como cuatrocientas treinta citas en cabeza de cada Libro o sección, capítulo o poema, espiadas de una infinidad de climas culturales y de lenguas diversas... (Ugalde, Pedro, 1979: 33)

Esta tendencia al exceso de referentes culturales que se manifiestan en forma de citas es el rasgo culturalista peculiar de la poesía de José María Álvarez, y la dificultad de «traducción» de su culturalismo radica, precisamente, en estos elementos paratextuales, que convive pacíficamente con un experencialismo de tinte biográfico. *Museo de cera* (1970) constituye «una *summa artis* de fastuoso ornamentalismo, pero también una auténtica *summa vitæ*: la

---

de alguien libertino, sibarita y trágico que añora la edad de oro identificada con el libro y el arte» (Prieto de Paula, 2005a: s.p.).

Podría constituir el tema para un único trabajo analizar las citas que integran la obra de Jose María Álvarez, así como la función adscrita a las mismas como apertura, cierre o parte integrante del poema,

unas veces se presentan como meras inscripciones sin relación explícita con los versos originales, otras acotan de muy diversas maneras las condiciones de lectura y otras sirven de lema que el autor asume o desarrolla, y constituyen, en todo caso, el canon particular de José María Álvarez, que enmarca, cuanto menos, su ideología estética y el perfil literario de su personaje. (Díaz de Castro, 2002, 25)

Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943), que no aparece en la antología de Castellet, también concibe la literatura como discurso capaz de gestar otros discursos, aunque su culturalismo sea «más retórico que temático» (Prieto de Paula, 2005a: s.p.), sus poemarios *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de Ballesteros* (1981), *Del viento en los jazmines*<sup>72</sup> (1984a) están teñidos «de los más acabados artefactos barrocos de sus antecesores áureos, con profusión de versos acrósticos, enumeraciones ordenadas o caóticas, paralelismos, aliteraciones, metáforas [...]» (Prieto de Paula, 2005a: s.p.). En *Emulada canción*<sup>73</sup> –primera colección de *Servidumbre de paso* (1982a)– podemos encontrarnos con variaciones de versos de Valéry, Góngora, Camoes, Leopardi, Machado o Meléndez Valdés entre muchos otros (cfr. Dadson, 2005: 152). En sus versos se armoniza a la perfección la tradición poética barroca española con las formas más contemporáneas.

---

<sup>72</sup> De este poemario ya se habían publicado: «Después que me miraste» (1984b) y «Del idilio y sus horas» (1982b).

<sup>73</sup> Utiliza el poeta la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, para dar título a su poemario. Así «aquella emulada canción de D. Francisco de Quevedo» (Cfr. Gracián, 1981).

la actitud del poeta con respecto a su propia tradición no es la de caer en imitaciones puramente externas de la misma, sino que, por el contrario, trata de incorporar renovadoramente determinados modelos poéticos en lo que supone la concepción misma del poema. Cabría, pues, explicar el barroquismo atribuido a su poesía en el sentido de una concepción de la poesía como el resultado de un esfuerzo creador en el que se aúnan sentimiento e inteligencia para, mediante una elaboración minuciosa en todos los planos creadores, producir determinados efectos de belleza, contando con el inmerso legado de la tradición, no solo barroca... (Chinarro, 1999: 47)

El riquísimo culturalismo y el barroquismo de Carvajal se refleja ya en *Tigres en el jardín* (1968); un poemario culturalista y esteticista, donde el poeta reclama la versificación tradicional a través del empleo del soneto y la estética barroca: uso del hipérbaton, encabalgamientos abruptos, paralelismos anafóricos, tópicos y léxico barrocos... dándole a su obra una «patina arcaizante» (García Martín, 2003: 105). *Tigres en el jardín* es un poemario dedicado al amor y alejado de la poesía social del momento. Martín Pardo (1990) la califica como obra culturalista que se encuentra al nivel de *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*, aunque pueda resultar menos quebrantadora.

Como un ascua de odio te hemos visto en la aurora,  
como un trigal de cielo derramado en la vega,  
y hemos sorbido el agua que tu contacto dora  
y ese aroma de rosas que nos cerca y anega.

En este huerto el lirio es feliz. Sólo implora  
libertad nuestra sangre, mientras la nube llega,  
se riza y, leve, pasa. Da el chamariz la hora,  
y el gozo de la sombra, como un rencor, nos niega.

Solos entre las dalias, entre cedros y fuentes,  
tanto nos asediamos que nos cala hasta el hueso

este amor sin futuro y esta luz de los dientes.

Tigres somos de un fuego siempre vivo e ilesos,  
y te odiamos por libre, recio sol, mientras puentes  
de plata ha levantado la muerte a nuestro beso. (Carvajal, 1968: 7)

Debe el granadino el título a la obra de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, un paraíso, como bien explica Pilar Celma,

perdido tras el pecado, y recuperado en forma de jardín, por la gracia de la poesía, está ahora poblado de tigres que ponen en peligro su propia existencia. El hombre puede ser tigre para sí mismo si se deja dominar sólo por sus instintos y se deja vencer por la amenaza de su contingencia. De esta manera, en el jardín paradisíaco conviven la paz y la lucha interior; la belleza y la vulgaridad; la luz y la sombra del mal: el poeta tendrá que elegir, depurar y brindarnos esa parte de la realidad que nos puede hacer recuperar nuestro ser originario, la síntesis perfecta del ángel y la bestia. (2003: 29)

Los recursos retóricos tradicionales como la anáfora, el paralelismo y el encabalgamiento forman parte del juego lírico del granadino, que asienta, en este caso, sus versos, en un soneto clásico. Los temas elegidos se acercan al acervo tradicional del siglo de oro español. Esta «Fábula pagana (un instante de Acis y Galatea)», recogida en *De raso, milena y perla*, nos remite a la época dorada de las letras españolas, la recuperación de un *locus amoenus* clásico; «siempre el murmullo / de frondas leve, de aves el arrullo, / de las sangres urgentes y armoniosas»; ese lugar idealizado, escenario inigualable donde se desarrolla la acción amorosa; no hace más que reforzar esta mirada retrospectiva a la herencia cultural española.

*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis*  
Catulo

El pensamiento abrió, los alhelíes;  
las humildes violas borceguíes  
calzaron al amor de pies desnudos.  
Era el huerto cerrado estancia clara  
que la piel juvenil dora y ampara  
contra los montes níveos y ceñudos.

Vive en mí, vive en mí, sonaba el viento  
suave, templado, y dure el sacramento  
de tus labios, mis labios y las rosas.  
Oh vida, siempre así, siempre el murmullo  
de frondas leve, de aves el arrullo,  
de las sangres urgentes y armoniosas.

Como escondida flor entre los setos,  
el Amor celebraba sus secretos  
ritos, mientras el cielo sonreía.  
El alto monte se empinó por verlo  
y el sol, por celebrarlo y sostenerlo,  
ensanchaba los límites del día. (1995: 47)

Pertenecen los versos al arte bucólico más estereotipado: «sonaba el viento»; «el cielo sonreía»; «escondida flor entre los setos»... Nos pone en la pista de un culturalismo que afecta al ámbito formal, puesto que, junto a la temática clásica que se desarrolla en el poema, el poeta tiene en cuenta también los artificios constructivos como la versificación y las formas y maneras retóricas, que retrotraen al lector a otras épocas literarias. El poema además se abre con una cita de Catulo (carmen 62) que posteriormente se intertextualiza en el texto: «Como la flor que nace escondida entre setos».

El retorno hacia el pasado Antonio Carvajal se produce, también, para inquirir respuestas. En este «Epicedio para Sócrates», muestra

---

el poeta sus gustos culturalistas recurriendo al maestro de Platón, al que implora, en esa búsqueda indagadora tan propia de esta década:

Envuelto en el fragor de la mentira  
—la ley viciada, la calumnia lábil,  
las mejores palabras deturpadas—,  
acudo a tu sepulcro, ese resquicio  
de la memoria que entrever me deja  
que un hombre bueno derrotó a la muerte.

[...]

Sócrates, dime si hay esperanza,  
si de palabras la verdad se nutre,  
si podrá la palabra con la sangre. (Carvajal, 2005: 172-173)

Nos topamos con un trabajo metapoético, en el que Carvajal (al igual que sus coetáneos) se cuestiona sobre el valor intrínseco de la palabra y sobre la efectividad de su, tan tradicionalmente y quizá sobrevalorado, poder salvífico; incidiendo, además, en la dudosa representatividad de la realidad; para ello apela al gran orador ateniense. En una clara referencia al discurso que mantiene Sócrates con Cratilo y Heráclito, en el que se discute si la palabra representa o no al objeto nombrado. Del mismo modo, aparece representada otra idea de los diálogos platónicos, en este caso de *Fedro*, donde se expresa la desconfianza hacia la escritura (curiosamente, por escrito...)<sup>74</sup>.

A pesar de la existencia en la obra de Carvajal de motivos clásicos, su culturalismo se considera «más retórico que temático» (Prieto de Paula, 2005a: s.p.). Poemarios como *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de Ballesteros* (1981), *Del viento en los jazmines*<sup>75</sup> (1984a) están teñidos «de los más acabados artefactos barrocos de sus antecesores áureos, con profusión de versos

---

<sup>74</sup> Gustavo Bueno ha tratado las relaciones entre pensamiento y lenguaje en Platón. Cfr. Bueno, 1985.

<sup>75</sup> De este poemario ya se habían publicado: «Después que me miraste» (1984b) y «Del idilio y sus horas» (1982b).

acrósticos, enumeraciones ordenadas o caóticas, paralelismos, aliteraciones, metáforas [...]» (Prieto de Paula, 2005a: s.p.).

Bastante alejada del barroquismo más clásico se muestra la obra de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987). Los motivos clásicos inundan la obra del salmantino. En *Taller del Hechicero* (1979) y *Cuarzo* (1981) entiende el poema «como una rigurosa miniatura, y le aproxima a la metapoesía y al culturalismo» (García Martín, 2003: 106). En sus versos hay sitio, por ejemplo, para un «Orfeo» moderno, vate que canta en el tiempo presente, en un edificio de vecinos, inmerso en una ciudad donde su *locus amoenus* son un «horizonte de ladrillos», amenizado por el ruido de «las motos nocturnas»:

GOZABA sí de juventud Orfeo  
de toda la energía para nada  
de los cinco sentidos, buena vista  
para un mismo horizonte de ladrillo  
el tacto encallecido de tañer mi, la, si  
el oído agrietado por las motos nocturnas  
y el gusto por las uñas enviciado  
y el olfato  
el olfato  
afortunadamente adormecido

Cantaba sí cantaba  
recostado en la cama del insomnio  
cantaba sobremesas y nocturnos  
en la lengua de nadie; en inglés de Groenlandia

Cantaban y los vecinos  
le miraban suspensos  
le escuchaban tabiques  
toda la vecindad con un enjambre  
de moscas en la oreja

Pero todos decían tan joven una pena  
y la incipiente calva  
le confería

un lejano atributo de clérigo sin credo

La izquierda estupefacta se cansó de esperarle  
la derecha anhelaba de él un hijo pródigo  
un treinta de febrero con ellos volverá. (1995b: 86)

Este moderno clasicismo se manifiesta también en el tratamiento del eros en su faceta de engaño y falacia, ficción y dolor... En «Sintigo y con Lucrecio» se intertextualizan los versos de *De rerum natura* de Lucrecio en una composición renovada y actual. Aprovecha el poeta, además, la forma tónica pronominal “contigo”, para crear siguiendo los mismos procesos morfológicos su contrario “sintigo”, alejándola de la realidad formal gramatical pero acertando en la diana semántica de la perdida (cfr. Álvarez Ramos, 2012: 86). Aquí, como una extensión, descarga la ausencia de la amada en el yo lírico,

[...]

Así pues a quien Venus ha llagado (IV. 1428)  
que soy yo y no contesta tu teléfono  
sucedáneos no bastan: aunque guardo celoso  
infolios de ligueros  
sujetadores sustitutos  
ortopedia balsámica del hambre que pasamos  
(porque comer no comeremos pero...)  
y todo con la excusa de la estética.  
[...] (1995b: 25)

La presencia de Venus es reincidente en la obra de Aníbal Núñez; recrea el poeta su nacimiento, prestando especial atención al origen marino. La diosa posee una genealogía oscura e inconciliable; si tomamos como punto de partida la fuentes mitológicas<sup>76</sup> descubrimos que el nacimiento de la diosa no se constata de igual

<sup>76</sup> La diosa aparece recogida en los griegos Homero, Hesíodo, Apolodoro y Luciano de Samosata y en los latinos Estrabón, Marcial, Solino y Varrón.

manera. Digno de mención es que la conocida representación de la diosa junto a una concha –bien porque nació directamente de ella o bien porque la utilizó como medio de transporte para acceder a la costa– no aparece reflejada en ninguna fuente anterior a Plauto (Ruiz de Elvira, 2000: 51): *“Te ex concha natam esse autumant: cave tu harum conchas spernas”* (Plauto 704). Los mitógrafos primigenios constatan el origen de la diosa en la espuma marina, y es, precisamente, esta, la etimología del nombre griego: *Ἀφροδίτη*. Así para Hesíodo:

Y fue llamada Afrodita, la Diosa de hermosas bandeletas, nacida de la espuma, y Citeraea, porque abordó a Citeres; y Ciprigenia, porque arribó a Cipros la rodeada de olas, y Filomedea, porque había salido de las partes genitales. (190)

La inconsistencia característica de la espuma marítima funciona como una imagen perfecta del amor, sus circunstancias y vicisitudes. Así nos lo cuenta en «Nacimiento de Venus»,

Diosa  
si el filo de la espuma está conforme  
con el diseño de tus labios,  
tu sonrisa repite lo levísimo  
del azul que te dio vida perenne  
pero  
no eres hija del cielo ni del azul siquiera  
que el cielo presta al mar; eres espuma  
y todas las palabras de amor se desvanecen  
en ondas que entrelazan el engaño  
de agua. (1995: 112)

Es un poema de desengaño sobre la perdurabilidad del amor; viene a decir que el amor es engañoso, leve, insustancial y fugaz, como la espuma... No se conforma con la mera descripción apoyada

por las fuentes sino que, a modo de Crátilo platónico<sup>77</sup> y utilizando su concepto etimológico de la *physis*, desmitifica a la diosa; si los nombres representan a las cosas y conocer la palabra es suficiente para conocer la cosa misma, Afrodita, por tanto, no puede ser más que espuma como su nombre griego indica. Hay un intento de infravalorar la potestad del eros-amor asentándose en las bases semánticas de la inconsistencia y de lo efímero (cfr. Álvarez Ramos, 2012: 80-81).

Los personajes clásicos deambulan por los versos de Aníbal Núñez como habitantes natos de su clasicismo contemporáneo. En su obra poética conviven Ícaro («Sepultura de Ícaro»); «Ulises y Calipso»; Narciso («Anónima defensa de Narciso»); Aristeo («Consejos de su madre al pastor Aristeo»)... No es posible darle un significado único a la obra del salmantino, puesto que, a pesar de la presunta legibilidad de sus versos, «Aníbal Núñez somete la creación de sus textos a un grado extremo de indeterminación, cuya apertura de significados y multiplicidad de sentidos imposibilita cualquier intento por fijar su plural interpretación» (Vives, 2008: 607).

Pero si hemos de nombrar a un poeta al que le represente por antonomasia el uso indiscriminado (aunque bien meditado) de niveles diegéticos, pluralidad de sentidos, e indeterminación, ese es Pere Gimferrer (Barcelona, 1945). Poeta proclive a la innovación y principal abanderado de los *novísimos*; en él se gestan los elementos claves de la ruptura del 68: «la generación como lo que las generaciones son, un grupo teórico» (Gracia, 1993: 119) y Pere Gimferrer fue uno de los más experimentales.

Las máscaras culturalistas toman forma en la lírica gimferreriana. La constitución del sujeto textual es uno de los equívocos rasgos adscritos al grupo *novísimo*. En «Recuento», de *Extraña fruta y otros poemas* (1969) , hace el poeta una declaración de intenciones a modo de poética:

<sup>77</sup> En la larga sección dedicada a la etimología del diálogo *Crátilo*, podemos leer: «Sobre Afrodita no sería digno contradecir a Hesíodo, sino convenir con él que fue llamada Aphrodita por su nacimiento de la espuma» (Platón 1983, 406c).

mis versos  
como el teatro Kabuki o en una obra griega  
maquillajes y máscaras, siempre máscaras  
*Personae*, dijo Pound (Gimferrer, 1998: 134-135)

El propio título del poemario ya es una cita. «Strange fruit» es una canción de Billie Holliday que utiliza recursos como los empleados por los novísimos.

El uso de máscaras ejerce una función plural; el poeta elige sus propios disfraces para objetivizar la voz personal, «seleccionan esas subjetividades precisamente para que sirvan de máscara al yo, que se esconde detrás liberando señales o indicios de vez en cuando» (Saneleuterio, 2012: 102). En ocasiones encierra cierta dificultad descubrir quién es el sujeto de la enunciación. Existen diferentes discursos que se intercalan, (rasgo directamente relacionado con la posmodernidad); el sujeto acaba diluyéndose como una entidad unificada; y el yo sufre diversos enmascaramientos (cfr. Ferrari, 1994: 149). El culturalismo permite al poeta un despliegue sin límites de máscaras, pues no solo encontrará en la cultura al perfecto personaje analógico que sea la voz única o una de las voces del poema, sino que los discursos podrán intercalarse, incluso superponerse, en distintos planos espacio-temporales.

La riqueza de la obra gimferreriana responde a la pluralidad simultaneísta del poeta, de quien se nos revelan diversas personalidades –*personae*, ‘máscaras’– bajo un armazón estructural y lingüístico que da cohesión al conjunto. (Prieto de Paula, 2004: 167)

El catalán es otro de los defensores del discurso concebido como generador de otros discursos: «escribo poesía por mimetismo. [...] mimesis no de la realidad sino de la cultura» (1993: 21). Y sobre ello reflexiona en sus versos: sobre los problemas derivados de la poesía concebida como mimesis de la realidad. La reflexión metapoética copa gran parte de la producción del catalán. Tal es el caso de dos

poemas que cierran *Extraña fruta* (1969), su última publicación en castellano: «Antagonías» y este «Dido y Eneas»:

I

Esta bien y es una norma: fuera del paraíso,  
recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot,  
(nuestra vida como los pocos versos que quedan de T. E. Hulme)  
las naves que conducen a los guerreros difuntos,  
(qué dios, qué héroe bajo los cielos recibirá esta carga),  
la madera calafateada, el chapaleo las oscuras olas,  
avanzando, no hacia un reino ignorado, no hacia el recuerdo o la

infancia,]

sino más bien hacia lo conocido. Así vuelve de pronto Milán,  
una noche, a los dieciséis años: luz en la luz, relámpago,  
rosa y cruz de la aurora (los tranvías, disueltos en el crepúsculo,  
de oro, de oro y en mi pecho qué frágiles)  
Dido y Eneas, sólo una máscara de nieve,  
un vaciado en yeso tras el maquillaje escarlata,  
como danzarina etrusca,  
cálido fox,  
oscuro petirrojo,  
la imperial de los ómnibus de Nueva Orleans está pintada de  
amarillo  
y hay que bailar con un alfiler de oro en la mejilla  
(como cuando se rezan oraciones para conjurar al Ruiseñor  
y la Rosa o al milán en la tarde)

Amor mío, amor mío, dulce espada,  
las llamas invadieron las torres de Cartago y sus jardines,  
qué concierto en la nieve para piano  
qué concierto en la nieve. (1979: 144)

No estamos, como pudiera parecer, ante un poema que desarrolle el tema virgiliano, sino ante una compleja reflexión metapoética que se glosa en todo el volumen de *Extraña fruta*. Gimferrer expime en

---

este poemario la línea experimentalista iniciada con anterioridad en *La muerte en Beverly Hills*<sup>78</sup>. Así lo describe el propio poeta:

La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (En *Arde el mar* fue sobre todo indeliberada), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros. Su experimentalismo era quizá demasiado arriesgado o excesiva mi timidez: finalmente, no me resolví a rescatar sino algunos poemas –los que me parecían más logrados– que el lector encontrará en la tercera sección de este libro. (1969: 9)

Aun siendo un poemario más fraccionario, en el que los discursos se superponen confundiendo al lector, mantiene el poeta los mismos pilares básicos que conforman su poesía. Se cuestiona Gimferrer dónde se encuentran los márgenes entre la realidad y el poema; qué queda de verdad en la palabra en el marco ficcional que encierra todo el texto poético.

El poeta se replantea el sentido y los porqués de su obra. [...] La meditación aparece haciéndose, de manera que cada poema es a la vez que su realización una pregunta sobre sí mismo y su significado. La poesía como tema del poema y el lenguaje como trampa a que debe escapar el poeta son los ejes. [...] Un libro no es una exposición de resultados sino del proceso seguido para encontrarlos. (Talens, 1972: 15)

Las figuras míticas de Dido y Eneas<sup>79</sup> no son más que «un vaciado de yeso tras un maquillaje escarlata», «una máscara de nieve» tras la que esconderse, pero solo momentáneamente por su inconsistencia. El poeta se enfrenta, una vez más, a la dura constatación de la artificialidad del lenguaje y de su no

---

<sup>78</sup> Zoraida Sánchez Mateo analiza las relaciones experimentales entre cine y poesía de este poemario en «Gimferrer, poesía y cine en un instante mágico», (2014: 5-16)

<sup>79</sup> Existe un estudio bastante exhaustivo, de Vicente Cristóbal López (2002a), sobre la presencia de Dido y Eneas en la literatura española.

representatividad de la realidad. El lenguaje, y con él, la palabra poética, son entidades arbitrarias. La palabra es un arte imitativo que no aprehende la esencia de la materialidad en sílabas y letras. Es la evolución natural del viejo problema platónico: el problema de la inexactitud del lenguaje y de la exactitud de los nombres (*orthótēs onomátōn*). La extrapolación de la antinomia sofística de *physis/nómos*. Siguiendo la teoría convencionalista defendida por Hermógenes en el *Crátilo* de Platón: la palabra no nos proporciona una información exacta de la realidad, conociendo la palabra no se accedería al logos de lo nombrado. La historia de amor que sirvió de disculpa a Virgilio para escribir el libro IV de la *Eneida* no será representada plenamente a través de las palabras, estas nunca serán capaces de manifestar toda la plenitud vital de esa relación amorosa.

Pero en Gimferrer no nos enfrentamos al nihilismo que caracterizaba la poesía de Sarrión, nos centramos más en otro -ismo, el del escéptico<sup>80</sup> «¿qué costa? ¿Qué legiones?», amparado por una esperanza asentada en el armazón, en la artesanía del poema, en la retórica.

Y aún nos es posible cierta aspiración al equilibrio,  
la pureza de líneas, el trazado de un diseño,  
el olvido de la retórica de lo explícito por la retórica de las  
alusiones,  
los recursos del arte (la piedra presente la forma) (Moral y Pereda,  
1993: 194)

La retórica culturalista de las alusiones nos lleva a la cita de Eliot mencionada al inicio del poema<sup>81</sup>. Desconfía del lenguaje, de la

<sup>80</sup> Un esceptismo que ya había mostrado las interrogaciones a las que se sometía el poeta en poemarios anteriores. Así en «Julio de 1965», recogido en *Arde el mar* (1966) podemos leer: «¿Es verdad lo que escribo?» o «Tanto he escrito y tanto escribí. No sé / si valía la pena o vale».

<sup>81</sup> La presencia de Eliot en los poetas contemporáneos es recurrente. Así puede verse en el trabajo de Ioana Gruia, *Eliot y la literatura del tiempo en la poesía española contemporánea* (2009).

posibilidad de conseguir una experiencia directa. Al cantar los amores de Dido y Eneas estamos contaminando la integridad de su relación. Se recuerda no a Eliot, sino a una traducción de Eliot como símil de la palabra, un sucedáneo de lo real, que nunca llegará a rozar la totalidad de su esencia. Del poeta inglés se intertextualizarán varios versos más: «las llamas invadieron las torres de Cartago y sus jardines», que en Eliot puede leerse como «A Cartago llegó entones /ardiendo, ardiendo, ardiendo, ardiendo»<sup>82</sup> (Eliot, 1981: 88), del poema «El sermón del fuego»; «qué costas y escolleras», del poema «Marina» de Eliot: «Qué mares, qué costas, qué grises rocas y qué islas» (*Ibídem*: 125-126).

## II

Y aún nos es posible cierta aspiración al equilibrio,  
la pureza de líneas, el trazado de un diseño,  
el olvido de la retórica de lo explícito por la retórica de las  
alusiones,  
los recursos del arte (la piedra presente la forma),  
el recuerdo de una tarde de amor o un rezo en la capilla del  
colegio,  
la vidriera teñía los rostros de un esplendor violeta,  
naufragaban en la claridad submarina las hebillas de oro de los  
caballeros,]  
todo en escorzo, la luz amarilla chorreando en las botas y los  
cintos,  
las cabezas estáticas, vueltas al cielo raso, porcelana en la tarde,  
la quilla, los velámenes,  
(qué costas y escolleras),  
las islas, timonel,  
en el viento nos llegan los cabellos de una sirena, las arenas  
doradas  
historias de hombres ahogados en el mar.  
¿qué costa? ¿Qué legiones? (Moral y Pereda, 1993: 194)

<sup>82</sup> Los versos iniciales («A Cartago llegó entones») los toma Eliot de San Agustín. Se trata de la frase con que se inicia el libro tercero de *Las Confesiones*.

El poema y la palabra, diosa Gea de este, se ven simbolizadas en el reflejo etéreo de una vidriera, que al paso de la luz, efímera, da vida a una historia de caballeros, barcos y sirenas. La palabra al igual que el haz de luz no puede más que ser un reflejo luminoso de la realidad, a la que imita con sus colores y viveza pero de la que no es más que una manifestación sutil y pasajera.

Gimferrer apela a la esterilidad de la literatura cuando se osa ir más allá de lo ficcional, cuando se pretende insuflar aiento vital al reflejo vitral; la literatura *alude*, pero no es. Estamos ante una vuelta más del horaciano *Ut pictura poesis*, la representación figurativa en una vidriera no es más que mímesis, no esencia, reflejo brillante que se vuelve tenue hasta desaparecer, imagen reflejada que no puede ser aprehendida, como las palabras en un poema. El conocido desajuste de la traducción («recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot») cuando nos enfrentamos a naturalezas distintas. Especialmente porque la principal entidad del lenguaje, su referencialidad, implica que este trata de ser «traducción» en signos verbales de la realidad, pero es imposible corresponder biunívoca, satisfactoria y sin confusiones entre las realidades y los signos (las palabras y las cosas) y Gimferrer es consciente de este drama y en torno a él articula toda su poesía<sup>83</sup>.

Otro novísimo de pro es Guillermo Carnero (Valencia, 1947); uno de los poetas contemporáneos que puede ser calificado como más críptico, debido a la populosa inclusión de citas culturales en su obra. El culturalismo del valenciano va más allá del mero juego culturalista y está plagado de referencias a la literatura antigua (Tersites, Helena, Escipión, Orfeo, Homero, Virgilio, Cicerón...) con la intención de analizar la realidad circundante y los problemas en torno a la percepción y a la viabilidad del poema como representante de la misma. En una entrevista el poeta comenta:

<sup>83</sup> Nos remiten estos pensamientos a Magritte y su «Ceci n'est pas une pipe» o a Foucault y su *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966), una lectura fundamental en esta época.

---

Mi imaginación pocas veces ha encontrado acomodo en lo contemporáneo, y siempre me ha llevado por el reino interior de la Historia, el arte y la literatura. Y sin embargo, es obvio que la poesía responde a preguntas sobre el propio ser que proceden de lo contemporáneo y lo cotidiano, aunque no se expresen por medio de referencias directas a ese ámbito. (Prieto de Paula, 2003: 45)

En la antología de Castellet nos encontramos con un poema de corte clásico: «Minerva y el Centauro».

Más fácil fue, sin duda, cuando el cuerpo feliz  
no reclamaba aún su imperioso derecho,  
amar en soledad. Y hasta parece hermoso  
el mecanismo, hoy no del todo ausente,  
de amar y poseer sin riesgo alguno.  
Era el amor  
entonces  
el puro sentimiento literario  
de alojar rostros vivos, que el deseo llamaba  
oscuramente, en mundos de ficción: Audrey Hepburn  
(su cuerpecito de garçon damné  
frágil y siempre en riesgo de morir  
solo en la oscuridad, cual nuestros sueños)  
en el París vistoso de los *Musical Plays*.  
Mundo privado de realidad  
y por eso feliz, donde querer  
era animar el límpido cortejo  
de imágenes.  
Ahora que el deseo  
se agita sin respuesta como un pájaro herido  
parece más real aquel amor de entonces,  
solo, pero señor de sus fantasmas. (Castellet, 2001: 208)

Estamos ante un poema culturalista por partida doble, porque la lectura del título nos remite a Boticelli, aunque luego el poema no sea una écfrasis ni incluya referencia alguna al cuadro. Juega con esa ruptura de expectativas: poema culturalista en el que parece que el

objeto culturalista de referencia es un cuadro, pero que en el fondo es un poema confesional... (la máscara más sofisticada de todas es la confesión, el rostro desnudo, que oculta tanto como la máscara-máscara, o en realidad más, porque parece no ocultar...).

Este canto al onanismo («amar en soledad») da cuenta del paso del tiempo y de la pérdida de la juventud («era el amor / entonces [...] / Ahora que el deseo / se agita sin respuesta [...]») y de los daños colaterales que este *tempus fugit* trae consigo («Más fácil fue, sin duda, cuando el cuerpo feliz»). con ella cómo el paso del tiempo del paso del tiempo y del cambio de los para la autocomplacencia sexual. Minerva representa la inteligencia, la cordura y la que doma al centauro que tradicionalmente ha representado las pasiones primarias e incontroladas. Se representan en el poema la dualidad enfrentada del mundo corporal y sensual, el del instinto frente a la mente serena y racional, portadora de las imágenes de las estrellas de cine del momento. Los *mass media* típicos del discurso de los *novísimos* se ven representados por la aparición de la figura de Audrey Hepburn y la referencia velada a alguno de sus trabajos cinematográficos («su cuerpecito de garçon gammé / frágil y siempre en riesgo de morir / solo en la oscuridad, cual nuestros sueños»).

En los albores de la década ve la luz *El sueño de Escipión* (1971), con el que inicia Carnero una larga trayectoria de reflexión metapoética. Tal y como señala Bousoño, Carnero realiza «una visión o teoría del problema de la creación y del lenguaje, en función de la incapacidad de éste para reflejar la realidad experiencial de la que parte la construcción poemática» (1983: 27). El poemario, derivado de un fracaso sentimental, se gesta en Inglaterra tal y como explica Carnero y representa un examen de conciencia penitencial para el propio autor:

*El Sueño de Escipión* lo escribí en Inglaterra [...] donde había ido a refugiarme huyendo de una especie de novia que yo tenía [...] el motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El tema central del

libro es el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos. [...] Y de esta motivación me deslicé lógicamente a preguntarme, siempre desde la decepción ante mí mismo, cómo se convierte en experiencia el lenguaje. (Jover, 1979: 151)

Con el nada confesional título de «Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste» reitera el poeta las fronteras existentes entre el poema y la realidad, al comparar y enfrentar a Orfeo con Alceste.

Nunca cupo virtud al traficante  
que traslada sus males al espejo,  
admira la pureza de esos seres segundos  
y su diversidad taxonomiza.  
Clame la beatitud de la matrona  
que amó en silencio, no temió morir  
y por Apolo resurrecta  
volvió en carne mortal al viejo tálamo:  
su inocencia rindió como un hábil negocio.  
No así el poeta que sus versos ama  
(*Natura insegnna a noi temer la morte*)  
aunque consiga en lo retrospectivo  
posesión de su amada por el canto;  
al no mirar atrás, cuanto en arte edifica  
goza sólo dibujo de la muerta<sup>84</sup>. (1971: 137)

Orfeo es el poeta, encarna al cantor por excelencia, y es conocido, entre otras cosas (partícipe de la expedición de Jasón en la búsqueda del vellocino; la muerte a manos de un grupo indeterminado de mujeres ebrias por motivos nada clarificados) por

---

<sup>84</sup> Verso final que resulta una clara autorreferencialidad intertextual, con mirada femenina, a su *Dibujo de la muerte* (1967).

su doble descenso a los infiernos en busca de su amada Eurídice. Alceste, protagonista de una tragedia de Eurípides, es la hija más bella y piadosa de Pelias, la única que no participó de su muerte. Mantuvo una relación conyugal ejemplar con Admeto, rey de Feras, y su pasión era tal que aceptó morir en lugar de su marido. Su amor incondicional llevó a Heracles a precipitarse a los infiernos y devolverla a la tierra más joven y bella que nunca (Grimal, 2008: 18; Eurípides, 1983). Ambos personajes míticos destacan por el interés y la lucha en salvar a sus parejas con diferentes resultados: mientras Alceste lo consigue: «Clame la beatitud de la matrona / que amó en silencio, no temió morir / y por Apolo resurrecta / volvió en carne mortal al viejo tálamo: / su inocencia rindió como un hábil negocio». La clave se encuentra en que el poeta, al igual que Orfeo, elige la poesía en vez de la vida, es decir, en vez de la muerte: él no arriesga, no muere para recuperar a Eurídice, baja de visita como los poetas (“raso amarillo a cambio de mi vida”). Orfeo y los poetas son diletantes, *possesseurs*, sufren (mueren) de pose. Alceste no es poeta, ella elige la vida (la muerte), no la poesía. Por eso obtiene una recompensa que Orfeo no... A pesar de su “alabanza”, Carnero es Orfeo, no Eurídice: cambia en vida por raso amarillo...

La función de Orfeo en esta composición es reflejarse en ese espejo que es el poema y constatar que no hay posibilidad de recuperar la pérdida provocada por la muerte de su amada, aunque el poeta es consciente de que es a priori el único capaz de vencer a la muerte, esto es, al vacío. (Fernández López y Mora de Frutos, 2004: 111)

Esta concepción pessoiana de la literatura como impostura que nos remite gozar «solo dibujo de la muerta»<sup>85</sup>, y no realidad. La realidad se desvanece en el poema, como Eurídice. Orfeo, el poeta, no es más que un repudiado en la *República* platónica, sus cantos son mimesis y engaño, no palpable materialidad; «el tema esencial

<sup>85</sup> Hay que señalar la autorreferencialidad de este verso que dio título con un cambio genérico al primer poemario de Carnero.

será la insuficiencia de la poesía para volver a la vida lo que el tiempo ha deshecho, verdadero tema del poema» (Díaz de Castro, 2010: 74).

Se da una ponderación sobre la inutilidad del lenguaje o sobre las carencias que presenta el mismo para poder expresar la existencia: el poema solamente podrá reflexionar sobre su propia naturaleza, nunca podrá plasmar la realidad. Esta grave desconfianza en el poder de la palabra (nada nueva en la memoria poética colectiva), inunda la obra de Carnero: «Las palabras nos envuelven en su manto de plomo / nos inmovilizan las manos con su cetro» (1983b: 174); «palabras como velos» (1983b: 161); «el signo, traidor por excelencia» (1983b: 181)... Toda la poesía que surge al calor del 68 tiene como tema de fondo el problema del lenguaje, cuestión que ya se había planteado algunos poetas de medio siglo. Valente ya había dado cuenta, *mutatis mutandi*, de esta impotencia ante el lenguaje y de la desconfianza constante del mismo. En «El adiós», aparecido en *A modo de esperanza* (1955):

Entró y se inclinó hasta besarla  
porque de ella recibía la fuerza.

(La mujer lo miraba sin respuesta).  
Había un espejo humedecido  
que imitaba la vida vagamente.  
Se apretó la corbata,  
el corazón,  
sorbió un café desvanecido y turbio,  
explicó sus proyectos  
para hoy,  
sus sueños para ayer y sus deseos  
para nunca jamás.

(Ella lo contemplaba silenciosa).

Habló de nuevo. Recordó la lucha  
de tantos días y el amor

pasado. La vida es algo inesperado,  
dijo. (Más frágiles que nunca las palabras).  
Al fin calló con el silencio de ella,  
se acercó hasta sus labios  
y lloró simplemente sobre aquellos  
labios ya para siempre sin respuesta. (43-44)

Otra de las concomitancias de poetas de los *novísimos* con la generación de medio siglo, que ponen en evidencia la tan manida ruptura poética del setenta.

Es, quizá, Carnero el más fuerte defensor del empleo de correlatos objetivos extraídos de la cultura antigua, como renuncia a la expresión directa del yo. La inclusión de personajes literarios o históricos no se realiza con una intención meramente ornamental sino que, tal y como se ha señalado con anterioridad, la estructura del poema se asienta sobre ellos y se convierten en los representantes de cualquier sentimiento vital, evitando así la voz directa del poeta. Así habla en boca de Tersites:

Esas carcasa ocre es Helena, la gracia de la nuca  
aureolada de cabellos traslúcidos.  
Los que la amaron son inmortales ahí, en la tierra inverniza,  
o bien envejecieron con una pierna rota  
dislocada para mendigar unos vasos de vino-  
y yo, el giboso, el patizambo, me acuerdo algunas veces  
de la altivez biliosa de los jefes aqueos  
considerando la pertinencia del combate,  
inspiración segura de algún poema heroico  
cantor de esta campaña y su cuerpo de diosa:  
polvo para quien no la amó, sus versos humo.

Es la decrepitud lo que enciende esta guerra. (1998: 245)

En este «Palabras de Tersites» uno de los personajes más denostados de la *Ilíada* (canto II) toma la voz para hablar de la belleza, nadie mejor que él, el guerrero de la guerra de Troya,

humillado por el divino Odiseo; «el giboso, el patizambo», nadie mejor que él para hablar de todo lo que él nunca ha poseído. El que nada tiene pone de manifiesto los elementos que son susceptibles de vencer a la muerte: el amor, la heroicidad recogida en algún poema épico, y la belleza, representada en Helena. Reflexiona sobre el *memento mori* y sobre la vanidad de los bienes presentes, «esa carcasa ocre es Helena», afirmando en un *amor post mortem* que el amor nos convierte en inmortales: «polvo para quien no la amó», «los que la amaron son inmortales».

Pero además, imparte lecciones como esta «Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 A.D.»:

Si tenéis que entenderos con los bárbaros,  
sabed que os temen y os envidian: odian  
lo que escapa a la fuerza de la espada y el número.  
No les habléis de Homero, de Virgilio,  
de Cicerón o Píndaro; creerán  
que los vais a aturdir con algún truco  
en una jerga oscura y misteriosa.  
Mencionad sólo aquello que conocen,  
con estilo patético y humilde:  
anécdotas comunes del mercado,  
la cocina, el corral o el dormitorio.  
Los ignorantes toman por verdad  
el grado más pueril de la retórica. (2003:7)

El yo lírico interpela a los lectores para avisarles de la importancia de la cultura en un mundo donde, cada día más, está siendo denostada. La única manera, por desgracia, de comunicarse con los incultos («si tenéis que entenderos con los bárbaros») es usando su propio lenguaje, vacío de cultura («no les habléis de Homero, de Virgilio, / de Cicerón o Píndaro») y alentarles al uso del «grado más pueril de la retórica», pues es ese el lenguaje que mejor entienden. Carnero utiliza la voz de Himerio, para darle a sus palabras el valor de una enseñanza, nadie mejor que el maestro rétor, para hablar del

valor y uso de la retórica y quizá, también, para poner en evidencia que los cambios entre la Grecia clásica y la actualidad no son tantos.

Extraño entre sus coetáneos y con un planteamiento bastante menos dramático y más lúdico con el lenguaje, que le acerca a autores más jóvenes, Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) ve la lengua como un artefacto capaz de ser reconstruido una y mil veces, que le permite, además, la reelaboración creativa e irónica de versos ajenos. Inicia desde la periferia asturiana y de manera tardía su labor poética; la muerte le adviene de manera temprana dejando a medias lo que, suponemos, hubiera sido una gran obra poética. En las últimas décadas los esfuerzos porque se le reconozca el lugar que se merece en el panorama poético español han dado lugar a la brillante e iluminada tesis de Luis Bagué, a la publicación de volúmenes colectivos y a la labor infatigable de José Luis García Martín, su albacea literaria.

Ajeno a la disidencia novísima, se distancia de las tendencias mayoritarias del momento, pero comparte con los miembros de su generación su querencia por el mundo y el gusto clásico (cfr. Ferrari 2006: 98) así como su peculiar (por harto distinta) reflexión metapoética. La pasión por la tradición le hace reconocer que:

La verdad es que siempre he sentido una especie de fascinación por el mundo romano. Cuando viajo a Roma, casi no veo la Roma actual, sino la que contemplaron Augusto y Virgilio. Si yo creyera en esas pamplinas de la transmigración de las almas, diría que en una vida anterior fui romano. (Havel, 2006: 51)

Y es que la presencia de Botas «es prácticamente obligada e indefectible en cualquier estudio de presencias clásicas en la poesía escrita en la España contemporánea» (Conde Parrado y García Rodríguez, 2010: 423).

En su primer poemario, *Las cosas que me acechan* (1979), nos enseña, no sin cierto descaro, cuál es la conciencia poética que le empuja a escribir:

Con indecisa pluma voy poniendo  
indecisas palabras. (Quiero darte  
un poco de mi espíritu). Es difícil  
llenar tanto papel con unas líneas  
capaces de emoción. A cada paso  
se bifurca el camino y aparecen  
otros nunca pensados; solo uno,  
que no sabré encontrar, es el preciso.  
Escribo, pues, errando las ideas  
y sus vanas palabras. (Se parece  
bastante este oficio a esa otra busca  
más rica, que es la vida. La ventaja  
de la ficción consiste en que si quiero,  
rompo la hoja. Puedo repetirme.) (2012: 31)

El desajuste entre la realidad y el signo verbal parecen no incomodar demasiado al poeta asturiano (pero, paradójica, se manifiesta tan repentinamente como en el más angustiado Carnero): «[...] solo uno, / que no sabré encontrar, es el preciso. / Escribo, pues, errando las ideas / y sus vanas palabras»; incluso encuentra beneficios en la ficción: «[...] La ventaja / de la ficción consiste en que, si quiero, / rompo la hoja. Puedo repetirme».

La «indudable raigambre cultural» (Lanz, 2006a: 178) del asturiano empapa toda su obra poética y lo convierte en uno de los principales representantes del culturalismo español contemporáneo. En 1980 publica *Prosopon*, obra repleta de máscaras culturalistas (qué si no, con ese título), de las que hace uso el poeta «para alejar las reflexiones de su propia persona (o del sujeto lírico) centrándose en personajes ajenos él» (Camblor, 2006: 66) o poniendo el punto de mira en acontecimientos históricos lejanos, en el tiempo y en el espacio, que no sirven sino como meros distanciadores del yo enunciativo. Así se manifiesta en «Q. Popidius Felix, tonsor»<sup>86</sup>:

<sup>86</sup> Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez elaboran un amplio y detallado estudio de la presencia de Pompeya en la poesía contemporánea española Cfr. Conde Parrado y García Rpdríguez, 2010: 415-441). Las referencias a Víctor Botas se recogen en las páginas 423-425.

Aquella escena  
trivial, seguramente  
(pensé) va repitiendo  
otra que bien podría  
tener su sitio exacto diecinueve  
siglos atrás: en la mañana  
final de un veinticuatro  
de agosto, en una calle  
de Herculano.  
No obstante,  
debió haber diferencias: la colilla  
que yo tiré al pasar  
justo a su lado. (2012: 131)

Nos ubica el poeta en un momento concreto, la mañana del 24 de agosto. Fecha efeméride de la famosa erupción del Vesubio y del nacimiento de Botas, feliz coincidencia que él mismo se complacía en recordar. Una situación cotidiana como la conversación de un peluquero a la puerta de su peluquería le retrotrae a Herculano, y a ese *tonsort*. Q. Popidius Felix, que bien pudo también esa misma mañana hace diecinueve siglos haber estado charlando en la calle con alguno de sus clientes o conocidos. No se da en el poeta una huida al pasado, sino que se produce un advenimiento del pasado al presente más actual para convertirlo en mito; mitificarlo al estilo irónico de Botas: «No obstante, / debió haber diferencias: la colilla / que yo tiré al pasar / justo a su lado». Tal y como indica Conde Parrado: «la citada desproporción [...] se establece, pues, entre los *lapilli* incandescentes que pudieron caerle encima y abrasar a un *tonsort* de Herculano y la inocua colilla que el poeta arroja al pasar junto a un peluquero coetáneo» (Conde Parrado y García Rodríguez, 2010: 424). Una cierta decadencia, del grandioso mundo antiguo al mundo posmoderno, donde el volcán pasa a ser colilla... pero a pesar de la desproporción y del rebajamiento, el hilo se mantiene, y eso es lo importante.

También en *Prosopon* aparece una serie poemática que recibe el título de *Pigmalión*. El membrete clásico no debe llevarnos a engaño:

como ya ha señalado Vicente Cristóbal, el poeta pone por excusa al mito ovidiano para tratar la relación de autor–constructor de la mujer de la que se enamorado, «pero [...] las remisiones al tema antiguo, son, sin embargo, escasas y muy sutiles» (2003: 82). A esta serie pertenece el poema «Mis palabras» en el que se da una reflexión metapoética.

Mis palabras son algo  
así como aquel lienzo que tejía  
la paciente Penélope:  
no sirven  
sino para esperar el increíble  
transcurso de esa noche  
enamorada,  
bajo la luna cómplice. (2012: 94)

Juega Botas con la vieja metáfora latina de ‘texere’ (tejer) y sus concomitancias con el vocablo ‘texto’ (cfr. Segre, 1985: 363-367 y Lanz, 2011a: 347). El poema como telar en el que se van tejiendo los versos. Penélope deseja el lienzo cada noche, Botas las palabras que «no sirven / sino para esperar», que «borran su sentido en el momento en que son escritas, desejen el texto que aparentemente tejen», (Lanz, 2011a: 347)

En contraste tiene Botas muchos poemas en los que se recrea obsesivamente el «exegi monumentum aere perennius» de Horacio: donde el poema se concibe como la única forma de durabilidad, de inmortalidad.

En 1982 se publica *Segunda mano*, libro de «versiones» en el que recupera la palabra de autores clásicos como Horacio, Homero, Arquíloco, Platón, Tíbulo, Marcial, Catulo..., y la ajusta al pensamiento botesco.

Con él no pretendo sino recuperar ciertos poemas que, por razones bastante misteriosas, siempre me produjeron la sensación de haberme sido pisados por sus autores. Por lo tanto, ahora les doy una *segunda*

*mano a estos poemas [...]; los reescribo a mi modo, y se los birlo así a los Horacio, a los Li-Po, a los Donne..., y santas pascuas.* (1994: 108)

En la década de los ochenta aparece *Historia Antigua* (1987), sin duda la obra cumbre de la poesía del asturiano. Prevalecen para ser reafirmadas las ideas que sustentan *Prosopon*: el amor como ficción, la mentira del tiempo, la escritura como modo de escenificar la incertidumbre y lo ficcional que sirve para hacer más reales a los individuos (cfr. Lanz, 2006a: 180-181). En «De los nombres de Eurídice» recupera el tema de la escritura y la concepción botiana de la pérdida de significado de toda palabra al ser usada, que ya vimos en «Mis palabras». Accede al mito de Orfeo desde una perspectiva harto distinta de sus coetáneos. Aquí da existencia a Eurídice atribuyéndole nombres ficticios. Existe porque es nombrada, aunque los nombres no sean los verdaderos.

Aquí estoy, conversando (una vez más) contigo.  
Nadie sabe tu nombre. Nadie sabe  
(si hemos de ser precisos) otra cosa que todos esos nombres  
que yo fui  
colocando al albur, página a página,  
para hacer un poquito más difícil  
que alguien vaya y señale con el dedo y diga *aquella*,  
aquella es, miradla. Nadie sabe de ti  
sino que eres un símbolo (esto ya  
quedó dicho hace tiempo) a quien el paso  
de los días inútiles no turba. —A la postre  
la gente sólo sabe lo que yo  
decida ir revelándole (es curioso, muy curioso, fíjate  
qué parecido es esto a la política). Más raro,  
más de morir de risa (y ya termino)  
resulta mi candor: mira tú que tratar  
de cazarte, gacela (¿no es grotesco?),  
—sonrojo me produce el referirlo—  
con esta pluma torpe, que no entiendo... (2012: 247)

Al igual que Eurídice, la poesía existe en su ficción; una vuelta de tuerca más al debate pesimista de sus coetáneos sobre la invalidez del lenguaje y su inconsistencia para representar la realidad circundante. En esta discusión (recordemos los versos con los que iniciaba su carrera Botas) reivindica el poder ficciones de la palabra, que permite nombrar de plurales formas, para hacer siempre algo distinto, para convertirla en otras. No niega la dificultad de representar la realidad a través de las palabras («esta pluma torpe, que no entiendo»; «nadie sabe / (si hemos de ser precisos)»). No duda de la imposibilidad de traducir la realidad, ni de lo huidiza que se presenta al intentar capturarla con signos («mira tú que tratar / de cazarte, gacela»), pero el lenguaje no deja de ser un juego y el poema una ludoteca en la que colocar «al albur, página a página» todos los nombres<sup>87</sup>. El uso de las máscaras literarias se ve también en su novela *Rosa rosae* (2015), ambientada en Roma y en la que se recrean también numerosos elementos autobiográficos.

En «Horacio I, XI (Glosa)» emplea nuevamente la técnica dialógica, común y reincidente en su obra. Entabla el yo lírico una conversación con Horacio, estos dos personajes textuales discuten sobre la viabilidad del tópico horaciano del *carpe diem*, y la brevedad de la vida.

No es solución, amigo Horacio, eso  
(tan sobadito ya) del *carpe diem*,  
y después que te quiten  
lo bailao. Créeme, no es una  
solución.

A no ser, por supuesto, que se trate  
tan sólo de olvidarse de ese ciego  
futuro que ahí está,  
esperando a la vuelta de la esquina. (2012: 300)

<sup>87</sup> Según José Luis García Martín, existe un episodio amoroso detrás de estos poemas y de casi toda su vida poética. Una historia de amor a la que siempre alude el asturiano, sin entrar en detalles.

El planteamiento de Botas es ante todo paradójico, asentado en la antítesis. Niega en la primera estrofa el valor tradicionalmente adscrito al tópico horaciano para aceptarlo con esa ironía particular en el segundo.

Victor Botas es un claro disidente de la tendencia primigenia novísima, comparte con sus coetáneos los temas centrales de su poesía, pero los planteamientos y la «sensibilidad» con la que los afrenta es completamente opuesta.

Más cercano a la concepción lírica novísima es Alejandro Duque Amusco (Sevilla, 1949) compartirá, en un primer momento, los ideales novísimos, alejándose después «no solo del tópico sino de la misma estética veneciana». Cuando la euforia culturalista estaba en su máximo apogeo, Duque Amusco se decantó por una poesía más meditativa y existencial (cfr. Lamillar, 2006: 35). Su disidencia le llevará en *Sueño en el fuego* (1989) a renegar de Venecia y pasear por la ciudad de «Pompeya».

Nunca bogué por los canales verdes de Venecia  
entre la loca algarabía de una ciudad perlada por la muerte.  
Vine hasta ti, altar del tiempo, cicatriz solar,  
para escuchar el plácido hormigüeo  
de la vida ascendiendo entre yedras, viñedos y lagartos,  
por grietas que forman un rostro  
en su dibujo: Villa de los Misterios, susurro recamado de secretos,  
címbalos]  
velos, imperceptible danza...  
¿Oís los pasos?  
Blanca ciudad solar de la memoria,  
vine hasta ti mientras otros huían en la noche grangrenada  
de góndolas y rasos, de jardines  
simétricos, buscando vida en esta eternidad,  
amor en estos cuerpos arrasados,  
la lengua de la luz en el lodo indeleble.

Todo está en ti, y vibra su existencia. (Duque Amusco, 1989: 42)

La composición se asienta en la paradoja de Venecia, una ciudad muerta llena de turistas; de esa ciudad escenario de fotografías, que asemeja un decorado, «loca algarabía de una ciudad perlada por la muerte», una tramoya hueca, frente a la desolada Pompeya donde la vida se abre paso entre las grietas «entre yedras, viñedos y lagartos», donde es posible escuchar «susurro recamado de secretos», «¿Oís los pasos?». Una ciudad sepultada en la que se encuentra todo, en la que palpita la vida: «todo está en ti y vibra su existencia». La lectura del poema es doble, no se puede obviar el significado de Venecia y el venecianismo en esta década. Duque Amusco se posiciona en la disidencia afirmando que él nunca fue un veneciano de gustos culturalistas exacerbados: «nunca bogué por los canales verdes de Venecia», ni compartió «góndolas y rasos, de jardines». Si disgrega del movimiento novísimo afirmando que sus fuentes y sus orígenes líricos fueron otros, más pompeyanos que venecianos. Quizá con esa idea de indagar en las ruinas de un pasado que ha prevalecido intacto y que ha renacido de sus cenizas. Aun así son muchos los elementos que le unen al grupo de Castellet. «Pompeya» comparte con «Sepulcro en Tarquinia» de Colinas, con «Ávila» de Guillermo Carnero y con «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» el hecho de que «hay una contemplación de un objeto artístico, símbolo de la belleza antigua, del decadentismo y de la muerte» (Pérez Parejo, 2013: 36). La diferencia con los venecianos se asienta en su predilección por el arte, la literatura, el artificio, la pose, la literatura, la cita... en lugar de la vida, mientras que Amusco, incluso en una ciudad realmente muerta (porque Pompeya está muerta) busca la vida, convencido de que esta vence siempre, y se filtra, aunque sea en la forma de una yedra o un lagarto sobre la piedra, entre las ruinas... El tema central es la oposición arte/vida y lo que le lleva a la superación de la disyuntiva excluyente de los novísimos.

Más alejado de la estética novísima se nos presenta este «Ciclo» recogido en *Donde rompen la noche* (1994):

Orfeo doliente  
quien sufre por amor  
baja al infierno. (37)

Recoge el epígrama todas las visitudes derivadas del amor poniendo como referente principal del mismo a Orfeo y su descenso a los infiernos para rescatar a Eurídice.

No será hasta finales de la década de los setenta cuando Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950), rompa con la tendencia novísima. De hecho, su obra poética se inicia con poemarios como *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978), de un culturalismo exacerbado, que “La chica de las mil caras” ejemplifica paradigmáticamente. Más tarde, Cuenca hará una titánica labor de autocorrección y autojuicio, afirmando que: «No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, librescos. La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después, a impedir que el plagio fuera perfecto» (1979-1980: 248); y reconociendo, en la necesaria distancia, que «nuestro acto de crear [...] era la reescritura» jugábamos «a que lo reescrito resultase literatura» (*Ibídem*).

En la trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca se da una transición entre el culturalismo de ruptura<sup>88</sup>, aquel más oscuro adscrito a los novísimos, y el culturalismo más clásico o tradicional, más comedido y claro (Letrán, 2005: 82-83).

Ya *Scholia* (1978) es considerada por el poeta como una obra de cambio y transición necesaria, que se configura como un «puente del culturalismo inicial y una nueva ‘maniera’ poética, más próxima a las

<sup>88</sup> Esta vertiente culturalista es defendida por Cuenca, por ejemplo, en las palabras introductorias a su obra *Museo* (1978), en el que podemos leer: «Carl von Linné afirmó hace más de 200 años: “Nomina si nescis, perit et cognitio rerum”. Estupenda sentencia. Y otro sueco, el polígrafo Esaias Tegnér el viejo (1782-1846), dijo en cierta ocasión ante una promoción de jóvenes pedagogos escandinavos: “Lo que no puedes decir con claridad, es que no lo sabes. [...] Lo dicho oscuramente, es lo pensado oscuramente”. Después de oído esto [...] ganas dan de trazar a grandes rasgos una encendida apología de la oscuridad. Nadie tiene derecho a intentar despojarnos de esa sombra y de esa confusión que tanto nos divierten y consuelan» (1978b: 15).

---

formas clásicas y, al mismo tiempo, más moderna» (Cuenca, 2005: 28)

Si del poema Oriente, una perfecta gema  
modernista,  
he pasado a Plutarco en busca de la perdida  
adolescencia  
y he llegado a fijar mis reales por una tarde en cinco  
actos de una tragedia que no había sabido leer,  
no ha sido –lo prometo– para empañar el brillo de la  
joya primera,  
ni para convertirla en simple piedra, estampa o rata  
de laboratorio;  
permanece en mí todo su impacto argumental, la  
difícil tersura de sus palabras. (1998: 66)

Se observa a un Luis Alberto de Cuenca más cercano y con una cultura más cotidiana y armónica con sus cuitas y vicisitudes. Incluye, además, «referencias directas a la propia intimidad del sujeto lírico y a su entorno cotidiano; de modo que se armonizan con naturalidad la cultura (el arte y la filología) y la vida» (Suárez Martínez, 2010: 142).

Los poemas de Cuenca recogidos en la antología editada por Concepción García Moral y Rosa María Pereda, *Joven poesía española* (1979), empezaban ya a mostrar «un cierto agotamiento de la estética que paradójicamente se presentaba en la antología como ‘joven’» (Lanz, 2000a: 396).

En una «Poética» aparecida en la antología *Florilegium. Poesía española última* (1982), el poeta comienza a preferir una poesía más clara:

Que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto, sino inculto, solía repetir Bocángel. Y en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui puede leerse: ‘Ya veo que la ciega plebe se alarga a llamar cultos los versos más broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. ¡Bien interpretan la palabra cultura! ¿Cuál será –me

---

digan— más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distribuyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se registre y se goce, o un bosquejo rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles ni dejan entrada ni paseo a sus asperezas? (Cuenca, 1982: 42)

A pesar de citar a Bocángel y a Juan de Jáuregui, los oscuros referentes culturales de Cuenca se tornan en otros más cotidianos; la vida y el sentimiento se impondrán sobre la literatura en contraposición a las obras anteriores donde el culturalismo y el elitismo prevalecían sobre las vivencias. En los poemas recogidos en esta antología se palpa, según Johng Rossel, «un paulatino distanciamiento del agobio clasicista, de la glosa erudita y de la continua referencia, para acercarse a una poesía más depurada, íntima y vital» (Johng Rossel, 1982: 22).

*La caja de plata* (1985) supondrá el establecimiento definitivo de su nueva manera de ver la poesía. El elemento culturalista sigue presente pero hace su aparición de una manera más desenfadada. Se recogen con un cuidado equilibrio elementos de la vida cotidiana, aspectos culturales y fantásticos, ironía y humor (Cfr. Martínez Sariego y Laguna Mariscal, 2010: 387).

Y de la estética del cómic surge este «El editor Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro, *Píticas* VIII, 96», donde convierte la emoción en un escenario físico dibujado.

Sin mujer, sin amigos, sin dinero,  
loco por una loca bailarina,  
me encontraba yo anoche en una esquina  
que se dobla y conduce al matadero.

Se reflejó una luz en el letrero  
de la calle, testigo de mi ruina,  
y de un coche surgió una gabardina  
y los ojos de un tipo con sombrero.

Se acercaba, venía a hablar conmigo.  
Mi aburrido dolor le interesaba.  
Con tal de que no fuese un policía...

«Somos el sueño de una sombra, amigo»,  
me dijo, y era Bogart, y me amaba;  
y era Paco Arellano, y me quería. (1985: 36-37)

Nos ofrece Cuenca un una serie de viñetas poetizadas, mejor dicho un poema comicizado, que copia el lenguaje del medio visual. El soneto, tantas veces definido como silogismo, es ahora la página de una historieta del género negro. Así la imagen de esa «esquina que se dobla»; la gabardina que surge del coche, y «los ojos de un tipo con sombrero» son imágenes propias del lenguaje icónico del cómic de género negro, género con el que más ha jugado Luis Alberto de Cuenca como vía de expresión de su poética.

(...) la presencia de la ficción criminal en la escritura de Luis Alberto de Cuenca se encuentra en dos conjuntos poéticos fuertemente vinculados entre sí: «Las Lolas negras», aparecida en la primera entrega de *Marginalia* (Madrid, Francisco Arellano, 1980) y en la «Serie negra» – segunda parte de su poemario *La caja de plata* (1985). (Morán Rodríguez, 2014: s. p.)

Concibe el poema como ese lugar ficcional en el que está permitido todo, como ese lugar en el que la impostura y el ludismo pueden convertir «cualquier escena “seria” en una parodia de algo ya leído o ya visto» (Morán Rodríguez, 2014: s. p.). Inmerso en el estilo más posmoderno de la máscara y la ficción «se manifiesta en esa doble identidad del editor Francisco Arellano, que aparece significativamente ‘disfrazado’, es decir, ‘enmascarado’, como Humphrey Bogart» (Letrán, 2005: 36). En la línea de Botas, Cuenca se hace el dueño del espacio en blanco del poema y sin dejarse llevar por la melancolía o la desesperación de sus coetáneos sobre la inutilidad del lenguaje, convierte en personajes de ficción a hombres

reales y les permite por un momento, soñar con lo que siempre quisieron ser. El poema se configura como ese lugar en el que todo es posible; incluso que Bogart emplee frases célebres de Píndaro<sup>89</sup>: «Somos el sueño de una sombra, amigo». Los aforismos clásicos solo pueden gestarse, en la actualidad, en boca de gánsteres en blanco negro, solo les corresponde a los grandes protagonistas de los clásicos del género negro por el que Cuenca muestra rendida devoción<sup>90</sup>. El título se nos confiere como una especie de acotación teatral que viene a apoyar el gran teatro del poema. Para Juan José Lanz, la inclusión del género negro en la poesía enmascara al yo poético:

en un claro referente literaturizado, la distancia entre el “yo” poético y el “yo” biográfico se acentúa debido a diversas razones: a la referencia explícita a un marco cultural determinado; a la inserción de diálogos (explícitos o implícitos) en el poema que obligan a establecer, al menos, una doble perspectiva; a la estructuración del poema en cuadros cinematográficos, que facilita la economía narrativa de los textos, etc. (2006b: 181)

En *Doble filo* (2002a) y *Sin miedo ni esperanza* (2002b)<sup>91</sup> publicados en los albores del siglo XXI, mantiene el poeta una línea culturalista «a su manera a la vez honda y humorística [...] con guiños a los clásicos y a los tebeos» (Díaz de Castro, 2003b: 50). En *Sin miedo ni esperanza*, tal y como señala Luis Miguel Suárez Martínez, no encontramos poemas cuyo motivo central sea la cultura clásica, pero en ellos aparecen referencias puntuales a la mitología o

<sup>89</sup> Los versos completos de Píndaro son los siguientes: «En breve espacio crece la dicha de los mortales. / E igual de pronto cae por tierra, zarandeada por un designio ineluctable. / ¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? / El hombre es el sueño de una sombra. / Más cuando le llega un rayo de luz enviado por Zeus, / un resplandor brillante le distingue entre las gentes y su existencia es gozosa» (García Gual, 1980: 125).

<sup>90</sup> La escena, por ejemplo, del poema «Degollada» así lo refleja. (Cfr. Suárez Martínez, 2010: 190).

<sup>91</sup> Nos refiere a *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González.

a la literatura o el pensamiento clásicos. Muy significativo, es además, la presencia del léxico latino (2010: 284), como en este caso «*Homo homini lupus*»

No venimos del mono. Lo siento, señor Darwin.  
Somos lobos sin pelo que andamos por el mundo  
en posición erguida, pero con esos ojos  
cruellos e inyectados en sangre y esas fauces  
repletas de cuchillos con que los lobos viajan  
por el bosque del caos, paidófilos y arteros.  
En nuestro más añejo depósito de mitos  
vive, junto al vampiro, el peludo hombre lobo.  
De la misma manera que Hyde domina a Jekyll,  
la bestia que se agita en las oscuridades  
de nuestro yo termina por imponerse al ángel  
que fuimos no sé cuándo (o no lo fuimos nunca),  
y, aunque nos disfracemos de tiernos corderillos  
o de dulces abuelas por puro pasatiempo,  
somos, allá en el fondo, lobos depredadores  
que aúllan a la Luna en la terrible noche  
de la razón, allí donde habitan los monstruos  
y tienen su refugio las negras pesadillas.  
Hobbes lo tuvo muy claro, y uno, que es un fanático  
del cine de licántropos, lo ratifica ahora:  
*homo homini lupus*. (2002b: 23)

Como Botas, abre el poema mediante una técnica dialógica de tal modo que este parece solo parte de un diálogo previo, que se nos escamotea... y es que la tradición es precisamente eso, un diálogo ya empezado. Niega, con cierta *coña*, a Darwin su teoría de la evolución y usa la primera persona para poner en evidencia el ruin comportamiento humano viajando de la mano de grandes clásicos literarios y cinematográficos. Expresa su falta de confianza en la humanidad en la que «*Hyde domina a Jekyll*» para acatar como única y verdadera la máxima plautina antigua renovada por Hobbes: *homo homini lupus*. El cierre un tanto sentencioso, pero evidentemente jocoso da al poema un toque epigramático. La gracia

está en que el poema es una larga argumentación sobre el desarrollo moral de la Humanidad, y luego, tras usar un punto, y abrir la expectativa de una sentencia, viene la sorpresa: pone el nombre de Hobbes, pero no para citarlo, sino para despachar su opinión con un coloquial «lo tuvo muy claro». Otro coloquialismo lo encontramos en ese «uno», que además imprime un distanciamiento a la primera persona. Bien pensado, el poema entero es una burla-reflexión sobre el culturalismo, pues lo que está queriendo decir es que Terencio y Hobbes y toda la alta cultura, en el fondo, dicen lo mismo que el cine de serie B. Así tras haber desgranado la argumentación que le lleva a adherirse a la máxima hobbesiana parece conformarse con una única premisa para sustentar el aforismo: «y uno que es un fanático / del cine de licántropos, lo ratifica ahora».

Ausente también de *Nueve novísimos*, Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) será reconocido como poeta significativo en la segunda mitad de la década. El culturalismo y la tradición clásica serán también los ingredientes que configurarán la obra del madrileño. En 1976 publica *El viaje a Bizancio* (1976), libro de viajes con una alta carga cultural. Enlaza con las narraciones de viajes de los hombres de los 50, como la obra narrativa de Juan Goytisolo entre otros, pero Villena le da un contenido más estético y placentero<sup>92</sup>. En él se observa la admiración que el poeta siente hacia Yeats, fuente de inspiración de gran parte del poemario<sup>93</sup>. Nos lleva de la mano por parajes exóticos del arte bizantino, griego o romano (cfr. Cano Ballesta, 2007: 24). Su *Hymnica* (1979b), además de tratado erótico, puede ser calificado como poemario culturalista, poesía de la experiencia y reflexión estética;

Te abandonas a las alabanzas, porque  
sabes de tu hermosura. Te dejas mirar

<sup>92</sup> Los autores neorrealistas de los cincuenta «escribían relatos plenamente testimoniales [...] pintaban una realidad que era de por sí una severa acusación y denuncia del régimen» (Cano Ballesta, 2007: 23).

<sup>93</sup> *El viaje a Bizancio* se abre con un epígrafe del poeta irlandés: «To lords and ladies of Byzantium».

y sonrías suavemente, como con fasto antiguo. Alguna vez, en ajena morada, en esos oscuros momentos –alcohol por medio– que oscilan entre la voluptuosidad y la renuncia. Entre la entrega, la ambigüedad y el miedo, te has desnudado. Y tu cuerpo oscuro, joven, tenso, se ha estirado como un felino ardiente, de pie, sobre la cama, como invocando tórridas lluvias. Alguna vez has hecho ese regalo. Y yo siento no haberlo visto. Pero temo por ti. Me apena mucho pensar en ese día fatal –que llegará sin duda– en que el espejo no te devuelva ya esos ojos verdes, tus perfectas ojeras y tu cuerpo, esbelto bronce y oro oscuro. Temo que ese día fatal –que llegará sin duda– te devuelva un cuerpo intocado, impuro. Y entonces nadie querrá ya ni regalo ni entrega. (1988a: 161)

Todos estos elementos se alían en este «Tratado de Narcisos», «para dar lugar a una obra en la que las más diversas tradiciones (de Cavafis a Cernuda, de la *Antología Palatina* a la poesía arábigo-andaluza, de Catulo al decadentismo finisecular) se personalizan de inconfundible manera» (García Martín, 2003: 101). Ambos libros están fuertemente relacionados, así el poeta reconoce en una entrevista: «En realidad *Hymnica* debería haberse titulado *Bizancio...* lo que hay es una búsqueda, frente a la vanguardia como tradición, del clasicismo como vanguardia o novedad» (Munne, 1981: 25).

En «Un tema de Horacio» recupera Villena la máxima del *Beatus ille* y le da su punto vanguardista y coetáneo al modificarla y convertirla en un: «Dichoso el que de pleitos alejado»

Bajo el aura del duro sol primero  
y el trino inaugurado de los pájaros,  
abandonar el hogar tras el almuerzo,

en el breve calor que adelanta el verano.  
No ir, si tenías que ir a lugar convenido,  
ni entrar a clase, aunque el estudio importe,  
ni salir hoy a comprar cosas determinadas...  
Ponerse a caminar, con el amigo cómplice,  
que huye también la tarde, por la cuesta abajo,  
hacia la hierba y los pinos, solitarios...  
Tenderse allí y hablar del duro otoño,  
ya pasado, mientras invita el sol a retirarse  
ropa, y molestan los insectos renovados.  
Y allí dejar pasar las horas insensiblemente,  
entre calor y vaho de flores, dormitando.  
Se charlará despacio, y surgirá el silencio.  
Y si el sexo incomoda alegremente, no habrá  
sorpresa. Es huésped esperado y cotidiano...  
Por lo demás, amodorrarse allí, vivir al sol,  
dejar pasar el tiempo, y olvidarse de todo.  
Que ya sabes el verso: *Dichoso el que de pleitos alejado*. (1988a: 185)

Es clave que reserve la cita en cursiva para el final, sorprendiendo al hacer comprender que la escena cotidiana y estrictamente contemporánea es en esencia lo mismo que cantó Fray Luis. Se conjugan tres estratos de tradición: Horacio, en el título, Fray Luis, en la cita, Villena, en su poema y en la vida.

El lenguaje de Villena se encuentra desprovisto de la primitiva artificiosidad que empapaba sus obras. Prefiere el poeta utilizar lenguaje cotidiano (charlar, amodorrarse...) y basar sus poemas en la vida y la experiencia. Villena consigue renovar y dar frescura al tópico,

Me aprovecho del verso de otro autor en mi poema, luego falseo. Imito el modo y los guiños de otro escritor (aunque meta ironía) luego falseo. Sigo las pautas de la gran tradición –Catulo comentando a Calímaco– y sigo falseando, porque preciso para ver –lo real– tantos ilustres quevedos, que serán otros tantos mohines (con lengüecita al filo

de los labios, húmeda guinda —pienso en Nabokov—) para el lector avisado. (1988b: 115)

pero no deja de lado la tradición, aunque la conciba como juego, sus versos beben de la poesía de Catulo y de Horacio y de poetas de la *Antología palatina*.

Continúa la tendencia culturalista en *Como a lugar extraño* (1990), libro a la vez cultista y plebeyo, narrativo y meditativo, rebuscado e improvisado (García Martín, 2003: 102). Desembocará, ya rebasada la década de los ochenta, en un realismo prosaista cercano al denominado «realismo sucio» con fuertes tintes autobiográficos. Hecho constatado en títulos como *Marginados* (1993), *Asuntos de delirio* (1996), *Celebración del libertino* (1998) o *Las herejías privadas* (2001) (cfr. Prieto de Paula, 2005a: s.p.). «De lingua latina» en *Syrtes* (2000b) se configura como la página arrancada a un diario infantil. Tras el título con referencias a la obra de Varrón. se esconde un niño absorto en el juego de soldados y centuriones romanos «inventando historias, dramas, / huidas, enemigos, una mujer hermosa...».

Soldados romanos de plástico.  
Centuriones pintados. Corazas doradas.  
Solo, en el patio de otra abuela,  
pasé tardes y tardes de los diez  
y once años jugando a los romanos.  
Inventando historias, dramas,  
huidas, enemigos, una mujer hermosa...  
¿De quién huía y en quién mandaba?  
Porque jugar a los romanos debía ser  
ambas cosas: orgullo y miedo.  
El esplendor de la Historia,  
la mitológica voz del latín,  
el airón rojo de los cascos imperiales...  
Altivos y derrotados.  
Pues los romanos, al fin,  
no eran los vencedores.  
Y acosados en el desfiladero íbero,

hundidos por los bárbaros  
que no los entendieron, los romanos  
huían conmigo -y con la dulce Claudia-  
al final de la Historia y al final del juego.  
Yo fui un niño sin amigos.  
Un niño con demasiados secretos.  
Un niño orgulloso de una lengua  
que no entendía nadie...  
Soledad casi feliz de tantas  
y tantas tardes de verano.  
¿Se preguntaron por qué estaba solo?  
¿O primos y vecinos, a ratos,  
taparon con sus voces lo evidente?  
Yo era un cónsul en las últimas fronteras  
del Imperio. ¿Dónde estaba mi mundo?  
¿Dónde quedó mi gente? Jugaba  
a los romanos de niño casi adolescente.  
A veces creo que sigo jugando aún.  
Casi siempre, demasiadas veces,  
en montones de historias diferentes,  
yo he seguido estando, como el cónsul  
aquel, solo y lejos. Demasiadas veces. (2004: 200-201)

En el juego una defensa directamente relacionada con el título del poema, la del latín: «la mitológica voz del latín». Es el latín, pero también la experiencia de la homosexualidad. Biedma («yo era un cónsul en las últimas fronteras / del imperio»; «yo he seguido estando, como el cónsul / aquel, solo y lejos») y Wilde, referentes no solo literarios, sino vitales para Villena, como él mismo reconoce, sobre todo en la adolescencia, llamó a la homosexualidad «el amor que no osa decir su nombre». Una expresión coloquial para expresar la condición homosexual es justamente «entender» («[...] una lengua / que no entendía nadie»). Tras la disculpa del juego se da la confesión: «yo fui un niño sin amigos». El poema adquiere un grave tinte confesional en el que el poeta rememora sus largas tardes de soledad acompañada por sus figuritas de romanos. «[...] Jugaba / a los romanos de niño casi adolescente», donde se da un potencial

---

homoerótico del péplum, no ya de los romanos, sino del cine de romanos. La soledad de un niño que posiblemente comenzara a reconocer su homosexualidad en una sociedad donde no sería aceptado, en un microespacio donde «¿o primos y vecinos, a ratos, / taparon con sus voces lo evidente?». Es un poema culturalista de claro tinte autobiográfico.

De nuevo, la Antigüedad clásica como oasis y refugio para la experiencia del amor y el erotismo homosexual, en la línea de Gil-Albert, de Brines, pero en Villena con un componente de decadentismo, malditismo y marginalidad patente también en sus títulos de prosa (*Divino, Fácil, Chicos*) y que tiene precedentes más o menos semejantes en Passolini.

El culturalismo de Villena, como el de tantos otros coetáneos, prefirió dejar atrás las ciudades exóticas y prestigiosas, el vocabulario apabullante y exquisito y el oscurantismo de una élite culta. Se abre paso un tratamiento de la cita, el tema mítico, la alusión grecolatina... más cercano, más coetáneo, más vivido. Lo culto se asimila para formar parte de la experiencia propia y ajena.

Otros muchos poetas inician su labor poética en las postimerías de esta década y en ellos se ve también esta paulatina evolución que sufre la lírica contemporánea, pero no dejan de lado el uso de los motivos de la tradición clásica, huyen de la oscuridad culturalista de los *novísimos* y adaptan los recursos culturales al mundo que los rodea y a las vivencias en las que participan. Así queda constatado por la publicación, desde mediados de los años setenta, de una serie de poemarios caracterizados por sus recurrencias a la tradición clásica que permitirán que esta tendencia quede completamente asentada en la década de los años ochenta. José Gutiérrez (1955) publicará en 1976 *Ofrenda de la memoria*; Francisco Bejarano (1945), *Transparencia indebida* en 1977; Fernando Ortiz (1947), *Primera despedida* (1978); en 1979 aparecerán *Las cosas que me acechan* de Víctor Botas (1945-1994) y *Cielos e inviernos* de Ramón Irigoyen (1942), donde este «se recrea en alusiones al mundo griego, pinta sensuales escenas de homoerotismo o vacía su experiencia en un marco clásico» (Cano Ballesta, 2007: 92). Cierra la década Ana

Rossetti (1950) con *Los devaneos de Erato*<sup>94</sup> (1980), que mantendrá la línea culturalista en su segunda obra *Dióscuros* (1982), con un título tan explícito como el poemario anterior (Cfr. Balcells Doménech, 2007: 110). Y ya en los albores de los 80, Eloy Sánchez Rosillo (1948) publica *Páginas de un diario* (1981), que «con discretas alusiones culturalistas evoca momentos tal vez triviales» (Cano Ballesta, 2007: 30), al final de la década, tal y como recoge Cano Ballesta, será considerado como un poeta con «un mundo enraizado en la clasicidad» (Cfr. Díez de Revenga y Paco, 1989: 458). Ecos culturalistas encontramos también en la poesía de Carmen Pallarés (1950) «en cuyos versos se dan cita motivos referidos a culturas, geografías, objetos, escritores, a menudo preferidos por su exotidad y rareza» (Balcells Doménech, 2007: 110).

A finales de los 70 ya comienzan, pues, a atisbarse variadas direcciones poéticas alejadas del culturalismo *novísimo*. Se inicia, así, un camino más comprometido con la realidad, que desembocará en las tendencias desarrolladas en los años 80.

En sus orígenes la estética novísima ponía como nota común un marcadísimo acento en la pantalla culturalista, en una síntesis muy diversa de las artes y de tiempos distintos, como un tejido de cambiante espesor. La nota más destacada de esta estética tal vez haya sido y sea todavía en algunos el constante movimiento interno de la mezcla ostentosa de sus referentes. En sus vaivenes y entrecruzamientos, de la cultura clásica griega al cine, a la canción pop o a las culturas alternativas, queda fijada una movilidad constante, nerviosa, desdibujada e inestable. Esa especulativa movilidad, observable en la trayectoria de los mejores poetas de esta tendencia, configura su propio y perecedero modo de ser como alternativa estética –común, por lo demás, a las vanguardias históricas de las que parte– y configura diversamente las máscaras engañosas que ponen de pie las voces múltiples de un sujeto cambiante y totalizador sobre el complejo escenario posmoderno de la

<sup>94</sup> En el poemario de la gaditana el culturalismo es tratado desde una perspectiva lúdica.

trivialización de las fronteras entre el arte y la vida. (Díaz de Castro, 1996: 46-47).

La renovación estética de esta década no fue llevada a cabo únicamente por los novísimos; la fractura viene gestándose ya desde las expectativas poéticas de la generación del 36, la producción del grupo Cántico, y en algunos de los miembros de la generación de medio siglo que nunca hicieron poesía social o que evolucionaron a posturas más críticas (cfr. Siles, 1989: 9). El cambio que se produce en su concepción de culturalismo y, dentro de él, del tratamiento de la tradición clásica, nos lleva a enlazarlos nuevamente con las generaciones precedentes. Hecho que pone en evidencia esa cantada y asentada ruptura *novísima*: «Los *novísimos* nunca fueron vanguardia –*sensu stricto*–, pero actuaron como tal, y además no la desdeñaron» (Villena, 1986c: 13). La cuestión planteada por Pilar Yagüe López, la estética novísima, ¿Innovación o mimesis? (1997: 77) cobra todo su valor si se tiene en cuenta lo hasta hora visto. Realmente no hubo tal novedad en la estética novísima, sino que fue una fractura programada, más asentada en lo mercadotécnico, «queda abierta la posibilidad de interpretar esa radical escisión anunciada por el antólogo en tanto que estrategia de seducción, maniobra editorial o reclamo publicitario, más que como respuesta real a una demanda poética» (Benéitez Andrés, 2012: 57), pues en esa ruptura sin discusión se atisban más similitudes que diferencias,

La confesión del Gimferrer de antes de los setenta, cuando dice *haber escrito kitsch; haber recordado no a Eliot, sino una traducción de Eliot; no haber escrito sino sólo reescrito*, es una buena muestra de la conciencia que existía en algunos *novísimos* de entonces sobre lo que suponía el manejo de una cultura al final de las culturas. (Rodríguez de la Flor, 1983: 64)

La ruptura defendida por Castellet partía de los posos creados por la poesía social, pero no prestó el antólogo la atención merecida «a la generación del medio siglo con sus renovaciones, muchas de las

cuales constituyen el puente hacia los Novísimos» (Perrén, 1989: 167).

El hecho de que los novísimos justifiquen el uso frecuente y preferente de elementos culturales en presupuestos como la singularización respecto a la generación anterior, la lucha contra la realidad cultural y la expresión indirecta del yo lírico (cfr. Yagüe, 1997: 80), no hace más que poner en entredicho esta fingida ruptura. Así lo ve Jaime Siles:

Lo que los poetas del 50 habían hecho de manera consciente, sistemática y transitiva, los novísimos lo interpretaron no como lo que era -una evolución-, sino como lo que les parecía: el último apéndice del discurso que ellos pretendían cambiar (...). [Los novísimos] no rompen con la cultura que intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición (1989: 10).

Todos los elementos que conforman esta poética de la ruptura: culturalismo, uso del correlato objetivo e intento de separarse de la generación/promoción anterior se da en los poetas precedentes, «me atrevería a decir que su fuente más próxima es la obra de madurez de Cernuda. [...] Otros casos se encuentran en la generación del 50, en el Modernismo y en la segunda mitad del siglo XIX inglés o francés» (Carnero, 1990: 16). A lo que hay que añadir que:

Castellet exageró la voluntad de ruptura (...), la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1960-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social o bien, una primacía del lenguaje poético por encima de cualquier exigencia contenidista (Carnero 1988: 76).

O lo recogido por *Claraboya*: «que no existe tal bloque coherente, que no hay ninguna ruptura con los anteriores y que mucho menos existen en casi ninguno rupturas revolucionarias» (Delgado, 1971: 90). La fingida ruptura de los novísimos fue un movimiento más

cercano a la mercadotecnia poética que uno promotor de esa, tan altamente aireada, nueva sensibilidad. La antología de Castellet se nos traduce en la actualidad como una pequeña falacia que desbarató el panorama literario de los años setenta y levantó polvareda en muchas conciencias líricas.

#### **4.4. La década de los ochenta**

Tal y como se ha señalado, la estética de los primeros años setenta evoluciona hacia algo diferente y se van constituyendo corrientes poéticas dispares que ya se atisbaban a partir de 1975. En la antología *Joven poesía española*, de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, publicada en 1979, se advierten los cambios que, mediada la década anterior, habían comenzado a manifestarse: «ya la renovación iniciada a mediados de los sesenta se había convertido en un nuevo academicismo, había perdido toda capacidad de sorpresa y, como antes la poesía social, era pasto de epígonos» (García Martín, 1996: 19).

El legado novísimo comenzó ya a diluirse y gran parte de sus primigenios defensores, derivaron hacia una lírica menos ornamental y oscura. En la antología que abre la década, *Las voces y los ecos* (1980), se percibe prematuramente el distinto ambiente en el que respira la lírica española, «anticipo del que acabaría por convertirse en predominante durante la década de los ochenta». En ella, el antólogo, José Luis García Martín, reúne a poetas que convivieron con el grupo novísimo, pero que se inician en la publicación poética unos años después y no mantienen la estética de los hombres de Castellet. Algunos, no obstante, como Luis Antonio de Villena compartieron la vorágine culturalista en un primer momento, pero como ya se ha señalado, llegada la medianía de la década, se decantará por una poesía más vitalista y de un culturalismo más templado. Miguel d'Ors, uno de los antologados, afianza esta mudanza de perspectivas y actitudes en la poesía que acerca a la disidencia: «No tengo casi nada en común con los poetas que suelen

considerar más representativos de mi generación, dado que lo que yo entiendo por 'primacía del lenguaje' no se parece en nada a lo que entienden ellos» (García Martín, 1980: 130).

En esta década comenzarán a publicar poetas nacidos después de 1953<sup>95</sup> a los que la crítica atribuye las siguientes características<sup>96</sup>: la recuperación de la estética de medio siglo; la vuelta a la métrica y al uso de la estrofa; el interés por la elegía; la relectura de la tradición; la temática urbana; la cotidianidad y los coloquialismos; el humor, pastiche y parodia; la readaptación de la épica y un gusto por lo individual e íntimo; sin olvidar, evidentemente, el alejamiento paulatino de la estética anterior (cfr. Falcó Gens, 2007: 29; cfr. Barella Vigal, 1998: 29) que no representa el abandono de los usos culturalistas, sino un uso diferente de la cultura. El poder de la tradición permanece inamovible. José Luis García Martín, recién iniciada la década, lo explica de este modo:

La continuación de diversas tradiciones [...] parece ser el único común denominador. [...] Los poetas de la denominada «nueva sensibilidad» (Egea, García Montero) se acogen al manifiesto de Gil de Biedma. La herencia surrealista es patente en Fernando Beltrán y Blanca Andreu. La poesía barroca o Juan Ramón Jiménez constituyen también modelos. [...] La línea de la poética del silencio sigue recibiendo aportaciones (Armando López Castro, Amparo Amorós), así como otros autores prefieren continuar la tradición cernudiana (Sánchez Chamorro). (García Martín, 1983: 15-16)

<sup>95</sup> Morales Barba destaca a los siguientes poetas en esta década: Luis García Montero, Carlos Marzal, Felipe Benítez Reyes, Juan Lamillar, Blanca Andreu, Juan Carlos Mestre, Amalia Iglesias, Luisa Castro y Julio Martínez Mesanza. Coincidirán con algunos novísimos tardíos y con otros poetas que habían comenzado a publicar a finales de los setenta. Prieto de Paula nombra a Álvaro García, Álvaro Salvador, Javier Egea, Benjamín Prado, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Teresa Gómez, Luis Muñoz, José Manuel Benítez Ariza, José Antonio Mesa Toré, Aurora Luque o Juan Antonio González Iglesias (Cfr. Morales Barba, 2008; cfr. Prieto de Paula, 2005d, s.p.).

<sup>96</sup> Entre estos críticos señala Barella Vigal a: Enrique Molina Campos, Miguel García Posada, Jaime Siles, Miguel d'Ors y José Luis García Martín (Cfr. Barella Vigal, 1983:16).

El panorama lírico presenta un amplia diversidad de tendencias apoyadas por las políticas culturales autonómicas, que permiten la publicación de un gran número de revistas donde conviven, eclécticamente, poemas urbanos y minimalistas, pasando por los más culturalistas o los más coloquiales (cfr. Cano Ballesta, 2007: 38). Dichas políticas contribuyen también a la salida al mundo editorial de las mujeres de esta década<sup>97</sup>, que fueron consideradas todo un boom literario y que con detalle recoge Sharon Keefe Ugalde en sus *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano* (1991).

El momento poético inicial se presenta, entonces, como un cúmulo de corrientes poéticas varias. Una de estas corrientes es la *posnovísima* –caracterizada por su defensa del decadentismo y el culturalismo– que tratará temas como «la juventud perdida, el cuerpo, la homosexualidad, el Mediterráneo como espacio de aventura y placer, el tono jubiloso o elegíaco para sus poemas, y los maestros Cavafis, Cernuda, Gil-Albert y Brines» (Barella Vigal, 1998: 15). Es una de las tendencias de esta década vinculada a la tradición, y en ella:

se aprecia la andadura armónica del verso, de base endecasílábica, y el declive de los motivos selectos del arte y la cultura, habituales en los maestros, frente a los que ascienden temas relativos al discurrir cotidiano y a la viñeta costumbrista. Su condición estéticamente conservadora se

---

<sup>97</sup> La agrupación antológica facilita el trabajo al investigador, pero también reduce su campo de investigación. Muchas veces estas antologías hacen un flaco favor a los poetas y no representan más que una vulgar caricatura de sus trabajos. El hecho de que se reivindique una poesía de corte femenino no hace más que enturbiar el panorama lírico contemporáneo. La búsqueda del reconocimiento no debe hacerse desde la separación. Además el interés de antólogos en la introducción de ciertas figuras y la erradicación de otras, elección no asentada en preceptos literarios, sino más bien basadas en cuestiones ideológicas o perjuicios. *Las diosas blancas* (1985) de Ramón Buenaventura abre la puerta a estas antologías femeninas, que se publican coincidiendo con lo que se dio en llamar el «boom» de la poesía femenina en España, una efervescencia más directamente relacionada con fenómenos socioeditoriales que con un verdadero cambio en el panorama de la lírica española escrita por mujeres.

---

expresa en la aquiescencia ante un entorno del que pueden disentir pero contra el que no se rebelan. Son frecuentes las notas de humorismo y distanciamiento, a veces con una veta maldita que contribuye a aliviar los excesos confesionales. (Prieto de Paula, 2005d: s.p.)

La segunda se caracteriza por su recuperación de la tradición, en este caso la simbolista y surrealista y continuará muy ligada a la producción de la estética de los *Nueve novísimos*. Prolonga, además, la tendencia surrealista de algunos poetas del 27 y de otros más cercanos, como Labordeta o Cirlot (cfr. García Martín, 1996: 21). Bajo esta línea escriben Blanca Andreu (1959) –*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981)– y Miguel Ángel Velasco (1963-2010) –*Las berlinas del sueño* (1982)– o Amalia Iglesias.

Estas tendencias *continuistas* harán que la crítica considere como escasamente innovadora a la poesía de la década de los ochenta y a la de los primeros años de los noventa. Se les ataca por «seguir prisioneras del culturalismo, el preciosismo y el esteticismo, y de no haber sido capaces de superar los logros de la poesía social o de los *novísimos*» (Cano Ballesta, 2007: 37-38).

La tercera tendencia, más conocida como «poesía de la reflexión»<sup>98</sup>, hará de la poesía un lugar para la reflexión metapoética<sup>99</sup>. Andrés Sánchez Robayna, Jaime Siles, José Luis Jover o Fernández Menéndez serán algunos de sus representantes. Esta corriente está amparada en la práctica de Paul Celan y Valente y se asienta en la teoría de María Zambrano, y como indica Miguel d'Ors,

---

<sup>98</sup> También será denominada «poesía del silencio» por críticos como Siles o Robayna (Cfr. Barella Vigal, 1998: 15) o figurativa o intimista por d'Ors (1994) o García Martín (1992).

<sup>99</sup> En la antología *Fin de siglo: (el sesgo clásico en la última poesía española)*, (1992) Villena solicitará expresamente a todos los antologados un metapoema (Cfr. d'Ors, 2006: 208).

se plantea la creación partiendo del axioma de que la experiencia poética es, como la mística, inefable, y la palabra una imprescindible imperfección del silencio, un torpe instrumento al que solo es dado señalar al lector unos indicios para que éste trate de ir por sus propios medios al encuentro de aquella experiencia. (d'Ors 1994: 36)

La última corriente de esta década es, quizá, la que más se aleja de la tendencia generalizada de los períodos anteriores –pero no del uso de la tradición–: será la denominada «poesía de la experiencia»<sup>100</sup> y será la que englobe, finalmente, de manera generalizada a la promoción de poetas de esta década; y la que constituya el «gran cauce de la poesía más representativa del fin del siglo XX, hacia la cual [...] se han ido acercando poetas de las propuestas novísimas y en la que han confluido otros poetas de aquellos años y de diversas latitudes peninsulares» (Díaz de Castro, 2003a: 9). Confluirán en esta poesía intimista poetas como Sánchez Rosillo, Albelardo Linares, Javier Salvago, Víctor Botas y, más tarde, tras abandonar el culturalismo primigenio, Luis Alberto de Cuenca.

Aunque con el tiempo, García Montero ocupará, como crítico y como actante, el mismo papel que desempeñó Gimferrer a la hora de marcar el rumbo, expandir y defender la ideología novísima, fueron tres, los jóvenes poetas andaluces (Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador) que publicaron, en 1983, los manifiestos de esta «otra sentimentalidad». Álvaro Salvador reconocería, años después, que:

quisimos nombrar un modo de enfrentarnos con el hecho poético y con su elaboración, cuyos planteamientos fundamentales se sustentaban en todo ese cuerpo teórico señalado y en los hallazgos y aportaciones personales que nosotros fuimos investigando y descubriendo, tanto en

---

<sup>100</sup> Dicha denominación se toma de *La poesía de la experiencia* de Robert Langbaum. Ya bien entrada la década de los noventa se huirá de este membrete, puesto que ¿qué poesía no parte de la experiencia? (Cfr. Mangini González, 1980: 72-73).

Machado, como en Brecht, Alberti, en el grupo del 50 o en la tradición anglosajona. (Salvador, 1994: 45)

Así pues, esta nueva concepción de escribir poesía echa la vista hacia atrás y recupera la labor poética de poetas como los de los cincuenta (sobre todo Ángel González y Jaime Gil de Biedma), que se ven, en cierto modo, convertidos «en los clásicos de la segunda mitad del siglo XX» (García Martín, 1996: 24).

el panorama poético del siglo XX parece configurarse como un magma que tiende a ordenarse en una doble convergencia: antes de la guerra, hacia el 27: purismo, popularismo, surrealismo; después de ella, hacia la poética de los cincuenta: eticismo, realismo crítico, realismo trascendido, poesía de la experiencia. (Prieto de Paula, 1993: 47)

En las antologías de la década de Jose Luis García Martín: *La poesía figurativa* (1992), *Selección Nacional. Última poesía española* (1994) y *Treinta años de poesía española* (1996), al igual que las compiladas por Luis Antonio de Villena: *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (1992) y en *10 menos 30* (1997), se acerca al grupo de la «nueva sensibilidad» a la tradición clásica. Para d'Ors hay un retorno «a un sentido clásico, a un equilibrio entre esmero formal y contenido humano, a una concepción de la tradición como único punto de apoyo válido para cualquier nueva aportación» (1994: 43).

Y es precisamente esta «poesía de la experiencia» la que ha adquirido un especial protagonismo. No pertenece esta poesía a la generación más joven, sino que debe ser concebida más como una estética o un sentir que como un movimiento adscrito a un grupo generacional concreto. Así, al menos, lo ve Luis García Montero, para quien:

es mejor referirse a un nuevo momento estético, con personalidad propia, en la poesía española de los ochenta, donde los jóvenes han

culminado y hecho dominante el regreso a la poesía de la experiencia. Pero es un momento del que participan algunos poetas de la edad de los novísimos, bien desde sus primeros libros, bien en felices evoluciones posteriores. Una división cronológica de carácter tajante, basada en fechas de nacimiento o en la personalidad aislada de las décadas, no se ajustaría del todo a la realidad. Más que de una nueva generación, se trata de la reivindicación de una estética. (García Montero, 1993: 180-182)

Como reconoce García Martín (1996: 21-22), la crítica y los detractores de esta nueva concepción poética, no tienen muy en cuenta las reflexiones hechas por Langbaum en *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (1957), ni la lectura hecha por Gil de Biedma. Se empieza a decir, tal y como reconoce Luis García Montero:

«poeta de la experiencia: aquel que no hace literatura, sino que cuenta lo que le pasa». Es decir, que cuando uno sale a la calle a tomarse una copa luego llega a su casa y escribe un poema: «He salido a la calle y me he tomado una copa y he estado en un bar...» etc. Así es como empieza a funcionar ese concepto aplicado a nosotros, que no tiene nada que ver ni con lo que había escrito Langbaum ni con lo que había escrito Gil de Biedma, ni con lo que estábamos empezando a escribir nosotros. (Chico Morales y Fernández-Vegué Ollero, 2003; Cullell, 2010: 28-29)

Este reduccionismo que obvia el sentido originario propuesto por Langbaum, nada tiene que ver con el verdadero carácter de la lírica de los ochenta. Por el contrario, lo que realmente se trasluce en el poema es, tal y como lo ve Shirley Mangini: «la experiencia que el poema revela está contada por un observador, hablante o personaje que no es necesariamente el poeta. El poeta se encarga de dotar a su personaje de las cualidades necesarias para hacer que el poema le suceda» (1980: 73). No es por tanto la «poesía de la experiencia» una lírica autobiográfica, sino que se produce una ficcionalización de yo poético. Aunque, como explicaba Sánchez Torre, «algunos han

querido hallar en cada frase, en cada palabra de mis poemas una referencia directa a hechos concretos de mi vida» (García Martín, 1988: 272), hay una diferencia profunda entre el hombre que vive y el hombre que habla en los poemas. Un análisis de la lírica figurativa que no considere esta diferencia, no debe ser tenido en cuenta, pues se realiza de manera errónea. Araceli Iravedra (2007: 28) recoge unas palabras de Pere Ballart a propósito de la poesía de la experiencia y su fidelidad a la tesis anticofesionalista romántica, defendida por Langbaum:

El esfuerzo científico de la Ilustración legó al arte de finales del siglo XVIII una herencia de peso difícilmente soportable: la desconfianza más completa en una realidad percibida como ilusoria, en un mundo, pues, ya sin certezas. La rebelión del romántico en su afán por dotar a las cosas de un nuevo sentido iba a pasar por un desplazamiento del criterio de verdad al ámbito de la propia experiencia, cuyos datos venían a cobrar así un verdadero valor epistemológico. Ese giro y una imprescindible cautela en la escritura, en la que a partir de entonces no iban a consentirse descripciones autoritarias de la realidad ni asertos *sub specie aeternitatis*, habrían de configurar un modo poético enteramente nuevo. La poesía abandona propósitos antiguos, como la imitación de la realidad o la exposición de un orden de ideas sobre el mundo, para intentar reproducir una experiencia, captar su proceso y hacer emanar del mismo, a manera de síntesis, un juicio de implicaciones morales. (Ballart, 1990: 42)

No se trata pues de una poesía testimonial. La «poesía de la experiencia», según Molina Campos (1988: 115-122), se caracteriza más bien por ser una poesía de manifiesto contenido anímico; por hacer uso de un lenguaje que busca la pertinencia y la exactitud comunicativa; por configurarse como una reflexión de la vida del poeta; por ser una poesía situacional y descriptiva, que no busca explicar la esencia de las cosas; y finalmente, aquello que nos parece más interesante: el distanciamiento del poeta del yo lírico, a través de «la evocación de un personaje y de una situación alejados del poeta en el espacio y/o en el tiempo, existiendo entre lo evocado

---

y el poeta evocador una relación de semejanza que los lectores deben descubrir e interpretar» (García Martín, 1996: 22). Estamos pues ante un uso del monólogo dramático con cierto tono autobiográfico y de grandes tintes culturalistas.

Muchos poetas partiendo de la tendencia dominante novísima muestran «un cierto vigor renovador hacia horizontes nuevos menos trillados» (Cano Ballesta, 2007: 45). Entra en escena la prolongación hegémónica del «yo del poeta». Frente al anonimato generalizado de la poesía de los setenta, que se configuraba ausente de datos autobiográficos, la identidad y los datos se afianzan en la lírica de los ochenta. Los poetas optan por introducir elementos de experiencias personales, no todos reales, muchos de ellos se emplean bajo la cobertura de biográficas máscaras ficticias, «parece que han decidido contarnos sus experiencias o reflexiones, darnos datos de su biografía personal o crea biografías ficticias en cada poema» (Barella Vigal, 1998: 16). Se desarrolla una poesía en la que adquiere protagonismo el «yo» artístico o ficticio, no estamos ante un «yo» confesional, no hay correspondencia con el «yo» autorial<sup>101</sup>, es decir, «quien nos habla en el poema [...] puede ser un personaje real o imaginario distinto del autor o una contrafigura del propio poeta» (García Martín, 1996: 27). Hay que insistir, como bien señala d'Ors (2006: 211), en la diferencia que existe entre el autor y el personaje, aspecto ya tratado con especial interés por Langbaum (1996) y Leujene (1994). «Una cosa es el hombre», como dice Sánchez Torre, «y otra el sujeto esencialmente lingüístico que asume la enunciación del producto estético que aquél ha creado» (García Martín, 1988: 272). Incluso cuando los datos coinciden totalmente, y el autobiografismo es más reconocible, al tratarse de un poema (de un artificio discursivo verbal y retórico, en definitiva), ese «yo» es igual de ficcional. La relación entre biografismo y sujeto lírico puede

---

<sup>101</sup> Prieto de Paula considera que esta utilización del «yo» no es más que un intento de ruptura con la herencia romántica del sujeto que «consideraba el yo del poema como correspondencia del yo autorial, y que era un eco superestructural de una sociedad burguesa» (Prieto de Paula, 2005b: s.p.). El uso de este «yo», por los poetas de los ochenta, no viene más que a recordar que la ficcionalidad es un principio tan operante en el poema como en cualquier novela.

---

verse representada en este poema titulado «El Fantasma» (2006), de Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1966):

Dentro de mí, alguien que no soy yo me va borrando,  
esconde mis secretos, tergiversa  
recuerdos y deseja la narración que soy, para erigir  
con sus fragmentos menos elocuentes  
fatídicos fantasmas que me miran preguntándome,  
¿quién eres de verdad?

Lo hace por defenderme de la legión de muertos que  
me arrastran  
a pensar en mi muerte, lugar del que procedo y al que  
voy.

Rompe retratos, cartas de mujeres  
que si me amaron, lo olvidé  
y a las que no recuerdo haber amado  
para que amar y ser amado sean  
cosas que me sucederán por vez primera.

Dentro de mí me inventa alguien que no soy yo.  
Estruja mi experiencia hasta hacerla mentira,  
pervierte los remordimientos y los daños  
alumbrándolos con candil alegre,  
subraya las miserias con sonrisas,  
recrea mi pasado y en ficción lo transforma  
para que no haya fuente de dolor  
que degeneré en enseñanza o dogma.

Gracias a él descubro que amo el mundo  
por encima de mí mismo,  
que yo no soy más que extensión de cierta incalculable  
maravilla,  
de ese milagro sin por qué  
en que existir consiste. (2009: 34)

El autobiografismo ficticio se nos ofrece como una tendencia continuista, tal y como queda reflejado en los versos anteriores de

Juan Bonilla, que reflexionan, en la delgada línea que separa la realidad de la ficción, sobre cómo la voz lírica en primera persona va adueñándose poco a poco de la verdadera voz del poeta; «alguien parece hablarnos al oído de sus propias peripecias vitales, extrayendo de ellas consideraciones más o menos generales sobre el vivir del hombre» (García Martín 1992: 200). Toda escritura, por muy autobiográfica que parezca, no deja de ser una impostura, toda escritura altera siempre la realidad (de Man, 1979).

Un ejemplo claro de ese «yo» existencial que acampa en el espacio lírico lo encontramos en Felipe Benítez Reyes (Cádiz, 1960), que opta por un confesionalismo ficticio, puesto que tal y como refiere: «Creo que en un poema la emoción debe ser fingida [...]. He pasado de entender la poesía como confesión a entenderla como un género de ficción» (Van Hooft, 1998: 69). Establece una clara y estrecha relación con Pessoa, sus heterónimos y el poeta como fingidor. Fieles representantes de esta creencia son sus poemarios *Paraíso manuscrito* (1982) y *Los vanos mundos* (1985), aunque el que se muestra como paradigma extremo de esta concepción de la lírica es *Vidas improbables* (1995), con su galería de apócrifos: «en *Vidas improbables* adopta múltiples voces poéticas con un espíritu juguetón, lo que aleja el recurso de los heterónimos para acercarlo a la parodia y a las vidas (y a las obras) imaginarias» (Díez Fernández, 2009: 52). En esta obra se vale del usado recurso poético de la ficcionalización del yo lírico, así lo ve el poeta:

he perdido esa superstición según la cual el poeta ha de dejar su vida en el papel. He pasado de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción. (Tal vez la poesía no aspire a otra cosa que a convertir a la persona en personaje, y mejor cuanto menos se asemeje la una al otro). (Benítez Reyes, 1986: 100)

Felipe Benítez Reyes ha asumido, por experiencia, que la memoria siempre es una falaz compañera que persigue vanamente cristalizar los ecos de lo acaecido, pero que se enfrenta al riesgo de transformar los recuerdos en una ilusión vana, en una nueva realidad

inventada. En el trabajo poético, la poesía se concibe como la memoria y «lucha por atrapar las reminiscencias, pero las palabras, fieles y a la vez traidoras, conspiran en el momento de componer cualquier realidad» (Cernelo, 2007: 79). En *Sombras particulares* (1992) aparece el poema «El artificio», en este ejercicio metapoético, al igual que Pessoa, el gaditano concibe la palabra lírica como fingimiento, la labor del poeta se asienta en la quimera y la apariencia:

[...]  
Puede  
cada verso nombrar desde su engaño  
el engaño que alienta en cada vida:  
un lugar de ficción, un espejismo,  
un decorado que  
se desmorona, polvoriento si se toca.  
Pero es sorprendente comprobar  
que las viejas palabras ya gastadas,  
la cansina retórica, la música  
silenciosa del verso, en ocasiones  
nos hieren en lo hondo al recordarnos  
que somos la memoria  
del tiempo fugitivo,  
ese tiempo que huye y se refugia  
—como un niño asustado de lo oscuro—  
detrás de unas palabras que no son  
más que un simple ejercicio de escritura. (2003: 129)

Las máscaras a las que se somete Benítez Reyes no son más que placebos para superar los temas centrales que acechan al poeta y que son protagonistas inexcusables de su poesía: el paso irrefrenable del tiempo; el pueril deseo inalcanzable de mantener los recuerdos en la memoria; la pérdida de la juventud y la infancia; la pelea a muerte de la vida y los recuerdos y su representación en lo escrito:

Estos temas se acentúan y adquieren un valor ambiguo en los momentos en que el sujeto poético, al reflexionar sobre la práctica escritural, toma conciencia de las trampas que tiende la memoria al recordar. Esos recuerdos bien pueden recuperar el pasado en alguna figura simbólica (una noche, un verano, una fiesta, una presencia) como también presentar un pasado falsificado. [...] la escritura y la vida, encuentran en la reflexión autorreferencial una posibilidad de rescate que es también la de una traición: la seguridad de generar un simulacro de realidad o de experiencia simbólica por medio de las palabras que progresivamente sustituirá la realidad y la experiencia individual o compartida. (Cernelo, 2007: 78)

La utilización del «yo» en la poesía de los 80 es diametralmente opuesta a su uso en los 70. Si poetas como Félix de Azúa descreían del «yo», huían del confesionalismo y detestaban el intimismo (Cfr. Villena, 2000a :69), los poetas de la democracia tenderán a la «recuperación progresiva del yo lírico y de expresión de su experiencia» (Lanz, 1994a: 5). En sus poemas prevalecerá el gusto por lo narrativo, el culturalismo atenuado, un gran vitalismo y una tendencia al intimismo y a lo biográfico (Cfr. Cano Ballesta, 2007: 45),

hablan de sensaciones impúdicamente personales –un vasar envejecido, un concreto día de felicidad, un paisaje familiar– que hace unos años se hubiera visto con recelo por lo excesivamente cotidianas y hace unos años más, con irritación por lo burguesamente egoístas. (Mainer, 1994: 162)

En realidad las diferencias entre los poetas de los 80 y sus predecesores no son tantas. Los novísimos se valen de máscaras, y los de los ochenta de la máscara más enigmática, la que reproduce los rasgos del semblante y por ello crea la ilusión de que no hay tal máscara. Es clave, en este aspecto, la recuperación que Carlos Marzal (Valencia, 1961) hace de Manuel Machado, que ya había practicado esos juegos de exhibición y ocultamiento, pues entre las preferencias del valenciano, están aquellos poetas que «hacen del

arte vida» (García Martín, 1988: 233). Vida y arte discurren de manera paralela en el poema. Vicente Gallego (Valencia, 1963) asegura que la poesía le ayuda a vivir con mayor lucidez y de forma más intensa (cfr. Mainer y Martínez Sarrión, 1998: 784), haciendo especial hincapié en que «la poesía que me interesa es la que nace de la vida y se confunde con ella, la que me ayuda a cumplir con mi papel de hombre y aporta algo de dignidad a esa condición atribulada y hermosa» (García Martín, 1999: 138).

Esta ficción de lo verosímil contribuye a que el lector sienta como propias las situaciones comunes que se describen en el poema. Para Silvia Ugidos:

Concibiendo la poesía como una ficción, una mentira muy verdadera, que se asienta sobre un principio de verosimilitud, creo que algunos de mis poemas de tono confesional deberían llevar un epílogo, como ocurre en algunas películas, que advirtiese al lector: “Este poema está basado en un hecho ficticio y cualquier parecido con la realidad no es pura coincidencia”, o viceversa: “este poema está basado en un hecho real y cualquier parecido del personaje con su autor ¿es pura coincidencia?”. (García Martín, 1995: 246)

Como ella, los jóvenes poetas vuelven sus pasos hacia la realidad demostrando su interés por los temas de la vida cotidiana, retoman el estilo coloquial más natural, e infunden a sus versos una mayor verosimilitud. Es lo que Miguel García Posada concibe como un desplazamiento de la poesía desde el culturalismo a la vida (García Montero, 1996: 69): «se perfila una recuperación literaria de la intimidad, abundan los temas urbanos, reaparece la voluntad civil, hay un gusto clásico por una poesía de dicción clara, con el vocabulario y los ritmos bien elaborados» (*Ibídem*). Las referencias culturalistas, citas, imitaciones..., «se integran en el poema como experiencia humana, en la otra experiencia vital que se nos concretará en el tema elegido» (Brines, 1978: 6). Como sucede en este «Ítaca no existe» publicado en *Un lugar para el fuego* (1985) de la palentina Amalia Iglesias (Menaza, Palencia, 1962). La ciudad

griega que titula el poema se establece como lugar de retorno. Así, retoma los ambientes de la infancia y crea confusión entre el yo lírico y la poeta.

Tres vueltas de llave y un olor a silencio,  
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo  
y la humedad de quince o más otoños  
y esta locura  
y esta oscura gangrena de embriagada penumbra,  
tres o cuatro macetas con esquejes de olvido  
o esa vela gastada en noche de tormenta.

Las puertas columpian el llanto de sus goznes.  
Hace ya tiempo que no hay golondrinas al borde del tejado.  
Asciendo lentamente  
aquella escalera de los sueños freudianos,  
subo a los altares mínimos  
de mi propia insuficiencia.  
¡Cuánto ayer empozado,  
cuánta breve mortaja,  
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

*He regresado y nada me esperaba.*

Quizá se vuelve como a la patria o al padre  
con un algo de herida  
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.  
Quizá se vuelve tarde,  
se vuelve ya sin tiempo.

Desde el suelo  
una muñeca muerta me contempla,  
-una muñeca serenamente muerta-

Me alejo  
con la desagradable sensación de haber profanado

una tumba. (1988: 247-248)

En este poema que trata sobre el regreso físico a la casa familiar, como Ulises tras periplo odiseico, hay también un regreso psíquico, un retorno a la patria. La infancia es una patria que nunca reconocemos al volver la vista a atrás. Lo importante es, también, saber si ella nos reconocería a nosotros. Para volver no hay más que hacer un mecánico movimiento de muñeca (tres vueltas de llave), girarla para abrir la puerta a los recuerdos y a la memoria traicionera que siempre guarda con fantasía y fabulación. Volver la vista atrás es encontrarse con un ventarrón de mutismo (olor a silencio). El poema habla de los recuerdos de una infancia que se esconden bajo los viejos objetos olvidados. Hay algo de ruinas en los regresos a la infancia.

Todo narrado siempre con la distancia, la fractura que separa y diferencia los niveles diegéticos, la vida y el poema: «Cuando escribo, no pretendo hacer una crónica de mi vida, hay una transformación, entra en juego la imaginación que, por supuesto, como decía Jorge Luis Borges, depende de la memoria» (Ugalde, 1991: 265). No todos los poetas trazan autorretratos en sus versos; «próximos al monólogo dramático, pero sin confundirse con él, están los poemas escritos en una primera persona distinta de la del autor, pero que no pretenden caracterizar a un hablante concreto» (García Martín, 1992: 219). Es una niñez vivida de forma muy literaria, en la distancia. La poeta no usa la primera persona con afán exhibicionista, ni con afán psicoanalítico, como ninguno de los poetas de la *poesía de la experiencia*. Su anhelo difiere de esa poesía que se concibe como desahogo vital o búsqueda de la propia identidad. Hay una búsqueda de lo verosímil, se trabaja en pos de lo objetivo. Juan Carlos Rodríguez aclara que, en la década de los ochenta,

Nos dimos cuenta de otra serie de cuestiones básicas: que hacer un poema consiste, por ejemplo, en construir una verdad objetiva más allá de la relación *subjeto/objeto*. El sujeto no puede construir el objeto

porque empieza por no existir (jesa ilusión de las formas *a priori* del kantismo! sino que él mismo es un objeto/objetal (sus deseos sin lugar), algo pues que no puede proyectarse (ni como expresión, ni como ilusión) en el objeto/objetivo que es el texto. (1994: 48)

Aunque los mundos culturalistas de la palentina no inundan su poesía, podemos encontrar algunos poemas en los que se atisba la permanencia de la tradición grecolatina. El culturalismo de Amalia Iglesias hace su aparición de manera relajada y tranquila, huyendo del oscurantismo del mundo novísimo,

Amalia Iglesias hace de ellas experiencia cultural y creación novedosa, que a veces merodea las lindes externas del culturalismo, sin la exclusividad de Guillermo Carnero, y se le hace válida para incorporar al poema velados y explícitos homenajes, hechos, preferencias, mitos y lecturas, aunque desdeñando lo crítico o, si se prefiere, no escondiendo como los culturalistas más estrictos el mundo evocado o haciendo tampoco una poderosa convocatoria de referencias. (Morales Barba, 2008: 198-199)

Esta tranquilidad en el manejo de lo clásico, el gusto formal de la tradición y el empleo de mitos, tópicos y personajes grecolatinos los relaciona directamente con el culturalismo. Pero, como estamos viendo, ya no estamos ante poemas oscuros de corte veneciano, repletos de citas cultistas y ornamentales que pretendían asombrar al lector, sino que estamos ante poemas cotidianos que hablan de la realidad circundante, de espacios urbanos y situaciones familiares. El primitivo culturalismo novísimo se va depurando poco a poco, abandona el ostentoso aderezo exhibicionista y abre paso a otros elementos culturales propios de las sociedades de masas contemporáneas. José María Parreño (Madrid, 1958) ve así a su generación: «frente a la reacción esteticista de los Novísimos, mis compañeros y yo tuvimos una reacción digamos vitalista» (1933: 139).

El poeta fomenta una comunicación directa, busca la complicidad con el lector, trata de recuperarlo para la poesía, acercarse a él. Es decir, se trata de una poesía de alto contenido vital, donde el poeta atiende especialmente a su vida personal, donde cuenta lo que le pasa y dónde le pasa, no versando sobre sí mismo, sino más bien narrando pasajes, anécdotas de su vida y describiendo éstas, bien desde la primera persona, o la segunda, muchas veces sustituida por una máscara de sí mismo, o la evocación de un personaje histórico o de ficción. (Barella Vigal, 1998: 16)

Y es, precisamente, esta perspectiva la que abre nuevos caminos para la Tradición clásica, para el mundo de los personajes míticos e históricos; el poema se convierte en un *locus* mítico, donde se da «un tipo particular de desmitificación que consiste, básicamente, en una humillación del mito ante la realidad presente» (Cristóbal López, 2002b, 1783). Es lo que hemos determinado llamar «humanización mítica» o «cotidianidad clásica»<sup>102</sup>. Tendencia a la que acudirán todos los poetas posteriores y que no está del todo ausente –al menos en algunos rasgos básicos– en los líricos ulteriores. Sirva como ejemplo este «Karma» (1994: 29) de Inmaculada Mengíbar (Córdoba, 1962), que publica su primer poemario, *Los días laborables*, a finales de la década (concretamente, en 1988):

En los últimos años,  
Ulises y Penélope  
han realizado algunas visitas a una bruja:  
Siempre salía yo.

Y por más que él negara cualquier cosa,  
me dice que Penélope  
se ha puesto como loca a restaurar las redes  
y a la vez a buscar apartamento.  
Y que ahora es el fin.

<sup>102</sup> Quizá cercana, por no decir idéntica, al concepto de «Tradición clásica en cercanía», esgrimido por Villena, frente a la «Tradición clásica como cultismo grecista» (cfr. Villena, 1992; cfr. Lanz, 1995: 193).

Que por eso ha venido.

Cuando me lo confiesa,  
todo esto me deja no sé cómo, de pronto. (1994, 44)

Existe una querencia al mundo clásico con una voluntad aproximadora: «se interesan por la experiencia cotidiana y recurren al mundo helénico y a sus viejos mitos como ambientación apropiada o como novedoso recurso que logra envolver en una luz transcendente experiencias íntimas y personales» (Cano Ballesta, 2007: 85). Miguel d'Ors habla de una «poesía intimista»<sup>103</sup>, una lírica que nos lleva «a un sentido clásico, a un equilibrio entre esmero formal y contenido humano, a una concepción de la tradición como único apoyo válido para cualquier nueva aportación» (1994: 43). Para d'Ors la experiencia grecolatina se vierte en la experiencia lírica propia (1997: 120-128).

Pero volver la vista atrás hacia el mundo clásico también encierra un aprendizaje necesario para todo poeta. En una entrevista concedida a Elisa Jimeno, Luis García Montero (Granada, 1959) apunta sobre los clásicos:

No se puede ser natural de verdad si antes no se tiene conocimiento de la poesía clásica, de la rima y de la estrofa. Creo que el conocimiento de la tradición es fundamental para cualquier poeta, y suelo decir, aunque suene pedante, que desconfío de un poeta que no sabe hacer un soneto en cuatro o cinco minutos. A mí, precisamente por las lecturas de mi padre, siempre me han encantado los clásicos, me he formado con la música de los clásicos. (2009)

Es quizá por este motivo por lo que las influencias en Montero, se perciben más en la forma que en el contenido de sus poemas; los clásicos le han brindado «el gusto por el verso medido, por la rima

---

<sup>103</sup> Será, precisamente, esta tendencia la que se acabe imponiendo de forma paulatina sobre las demás (Cfr. García Martín, 1996: 21).

sorprendente y la metáfora acertada, le han resultado imprescindibles para adquirir una adecuada formación técnica» (García Montero, 2002: 21). La tradición, por tanto, cobra especial importancia en esta década y con ella coexiste el culturalismo. Por ejemplo, Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960), que es uno de los poetas más sumidos en la melancolía, reconoce dentro de la vena culturalista la importancia de la tradición literaria, pero siguiendo su línea de pensamiento asevera que «sólo puede permitirse el arriesgado lujo de tener maestros el poeta que posee una personalidad inalterable y literariamente aventureña. Sólo puede tener maestros, en fin, el poeta que no necesita maestros» (Benítez Reyes, 1996: 20). Dentro de su obra, los críticos coinciden en decir que *Vidas improbables* (1995) es la más culturalista de todas. La poesía de Reyes está plagada de lecturas y ecos donde resuenan las voces de Pessoa y Cavafis, de algunos clásicos sevillanos y de ciertos ilustrados como Jovellanos. Por su parte, Carlos Marzal (Valencia, 1961), considera que la tradición es la verdadera patria del artista, el deber del poeta y, su tarea es «la de hacer más habitable el mundo, [...] mediante la palabra, sumar un eslabón propio, en el mejor de los casos, a la larga cadena del ser, del ser literario; añadir una brizna de voz propia al coro de la tradición» (Díaz de Castro, 2009: 170).

En esta línea clásica también se enmarca la obra de Vicente Gallego (Valencia, 1963). Sus versos beben de la tradición elegíaca, desde Catulo a Brines; «pocos poetas han sabido expresar el *tempus fugit* y el *carpe diem* con una pasión, una verdad y un lenguaje tan rigurosamente contemporáneo como Vicente Gallego» (García Martín, 1999: 22). Un ejemplo claro del tópico del paso irrefrenable del tiempo en la poesía del valenciano lo encontramos en *La plata de los días* (1996) un poemario que gira en torno al fluir de las horas; es un libro que se asoma al tránsito del tiempo por la vida. Podemos verlo ejemplificado en este «Juegos Olímpicos»:

Con invencible fe seguís corriendo  
desde el tiempo en que Homero vuestra gesta cantara:  
que proclama su triunfo desvalido

en el supremo instante de la gloria del cuerpo.

Tras la dura carrera,  
no percibo en el rostro emocionado  
del feliz ganador soberbia alguna,  
ni sus brazos festejan, a lo alto tendidos,  
con vanidad su hazaña.  
¿Qué limpia recompensa anima entonces  
su angustioso desgaste en el esfuerzo heroico?  
Juventud de la carne, alegría convulsa  
que de sí enamorada pone al mundo de su luz por testigo en su  
día de luz.

No se mide aquí el hombre con su igual,  
es otro el desafío –sin que lo sepa acaso–  
que en su ánimo prende un divino vigor,  
ese hermoso derroche al que canta el poeta:  
el animal que somos  
se rebela y pretende por la fuerza rendir  
a la fuerza el tiempo,  
y en esa antigua guerra en que el relevo  
de la vida es la vida  
pierde acaso la muerte una batalla,  
porque con fe invencible, desde el tiempo de Homero,  
por batir a la sombra que persigue a su sombra,  
bajo el sol de los tiempos corre un joven.

Y en esa noble fuga que se siente victoria  
nuestros ojos celebran una brava manera de perder. (2002:  
106-107)

La vida no es más que una competición del hombre frente al tiempo; del ser que no acepta su fin y pugna por evitarlo («el animal que somos / se rebela y pretende por la fuerza rendir / a la fuerza el tiempo»); la existencia es una carrera de relevos iniciada al principio de los tiempos («en esa antigua guerra en que el relevo / de la vida es la vida»). El poeta se muestra esperanzado porque quizá en algún momento «pierde acaso la muerte una batalla». Los enlaces clásicos

aparecen reflejados en la velada referencia a la *Ilíada* homérica («desde el tiempo en que Homero vuestra gesta cantara»). Durante los funerales por Patroclo se organizan unos juegos fúnebres (Canto XXIII). Es Homero uno de los más importantes propagadores de la tradición olímpica griega y de sus disciplinas. Presta el griego especial atención a la descripción minuciosa de sus normas y a la historia de los mismos, de ahí la presencia en el poema del valeciano.

Si el griego Homero está presente en la obra de Gallego, para Morales Barba, la tradición clásica de Virgilio y Tirteo llega con Julio Martínez Mesanza (Madrid, 1965) «en el *Fortibus est fortuna viris data*, y en la exaltación del rito de los valientes nobles»<sup>104</sup>. Su poemario *Europa* (1983, 1986, 1988 y 1990)<sup>105</sup> es considerado como la mejor representación del género épico<sup>106</sup> en el siglo XX. Recoge cantos a personajes históricos, por sus versos discurren carros de combate, doncellas, jinetes, guerreros..., evoca las virtudes caballerescas y heroicas así como las causas más nobles. Desde las antípodas ideológicas de Martínez Mesanza, el *Colectivo Alicia Bajo Cero* considera que «Mesanza mitifica la antigüedad europea, abstrayéndola del tiempo y haciéndola extensible a un presente particular. Su ensalzamiento del imperio romano tiene correlación ideológica en la justificación liberal-fascista de los imperios de nuestros días» (1997: 117).

<sup>104</sup> En este caso, y tal y como apunta Morales, «las virtudes clásicas» se enmarcan en un contexto masculino puesto que: «no hay mujeres, sino como espejo del guerrero, o la Virgen» (2008: 225).

<sup>105</sup> Un estudio más detallado de este poemario se encuentra en «El otro, el mismo: reflexiones sobre *Europa* de Julio Martínez Mesanza» y en «En Esparta después de Leuctra triste» (Dadson, 2005: 181-211 y 213-234).

<sup>106</sup> En 1982 Julio López publica *Poesía épica española (1950-1980) Antología*, (Madrid, Ediciones Libertarias, 1982) una pequeña antología en la que recoge la producción épica del momento. Cano Ballesta considera que la selección de poemas se hace usando de manera muy amplia y poco rigurosa el concepto épica «incluyendo a poetas y obras que solo forzadamente encajan en el concepto». De ahí que la producción de Martínez Mesanza sea considerada, por derecho propio, como el intento más serio y riguroso de crear una poesía épica (Cfr. Cano Ballesta, J., 2007: 77-78).

---

Esa Europa mitificada es la que gesta poemas como este «Laberinto». Si Borges dio voz al Minotauro en «La casa de Asterión» (1992i), Martínez Mesanza, siguiendo la estela del argentino, concede el turno de palabra a Minos, el artífice del laberinto. No podía faltar la voz del rey de Creta, del vástago de la Europa mitológica, en la colección homónima del madrileño.

He ordenado trazar un laberinto  
de muros elevados e inasibles  
y he mandado encerrar en sus tinieblas  
a un monstruo que hace tiempo alimentaba:  
solamente conozco yo su nombre  
y por qué no perdona al indeciso.  
Nunca paseo por sus negras calles,  
no sé si por temor a conocerme.  
De noche me despiertan los opacos  
alaridos de víctima y verdugo.  
Mi obra, entonces, me inquieta, y no consigo  
recordar la razón que me ha impulsado  
a recibir con sangre al visitante.  
Me dicen que vendrá un hombre sin patria  
y que penetrará en el laberinto,  
buscando sin terror su oscuro centro:  
cuando la espada hiera al monstruo infame,  
mi corazón conocerá el descanso. (1986: 31)

El aliento borgiano tiñe gran parte de la obra de Mesanza. Al igual que Asterión, el rey Minos nos narra en primera persona la historia del laberinto, su construcción y caracteres: («He ordenado trazar un laberinto / de muros elevados e inasibles / y he mandado encerrar en sus tinieblas / a un monstruo que hace tiempo alimentaba»). Los protagonistas de los versos de Julio Martínez Mesanza viven en una continua meditación, cavilan sobre su pasado y futuro, lo que le transmite a su poesía un halo de intimismo y controversión que puede resultar en ciertas ocasiones cercano a la angustia. Es la íntima reflexión del rey Minos, donde nuevamente víctima y verdugo se

confunden («de noche me despiertan los opacos / alardos de víctima y verdugo»); el verdugo y la víctima encajan en esa dualidad adscrita a todo ser humano; un bifrontismo que nos trae nuevamente a Borges, pero que nos recuerda, asimismo, unas palabras de Juan Goytisolo: «Consciente de que el laberinto está en ti: que tú eres el laberinto: minotauro voraz, mártir comestible: juntamente verdugo y víctima» (1999: 48). Cabe destacar, que además, Minos se nos presenta como el Minotauro, cuando en el mito ni siquiera era su padre.

El desconcierto del yo lírico de Minos le impide recordar «la razón que me ha impulsado / a recibir con sangre al visitante»; la desorientación es tal que el hacedor del laberinto vive dentro del mismo, esperando que un mesías de corte borgiano llegue y dé el descanso necesario a su corazón. Las similitudes existentes entre el argentino y el madrileño, permiten afirmar que Martínez Mesanza partió del relato de Borges para escribir este «Laberinto». El redentor del Minotauro de «La casa de Asterión», profetiza así su liberación: «Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor» (1992i: 163), reflejada en los versos finales de Martínez Mesanza: «Me dicen que vendrá un hombre sin patria / y que penetrará en el laberinto, / buscando sin terror su oscuro centro». El anunciado mesías como gestor de la liberación, solo dando muerte a la bestia se conoce el descanso.

Para Trevor Dadson, «*Europa* puede que sea un intento de entender nuestro continente, sus orígenes y su posterior desarrollo, de ahí las referencias a Minos [...] y su laberinto, al mundo clásico greco-romano, origen de nuestra cultura y civilización, [...]» ( 2005: 202) Los usos culturalistas de Mesanza lo relacionan directamente con los poetas de la generación precedente, pero su culturalismo es mucho más reflexivo y ético, pues se emplea como apoyo para una reflexión moral. En este «Annales VII» repleto de referencias culturales, parte del conocido verso de Ennio «*fortibus est fortuna viris data*», que luego modificará Virgilio «*audentis Fortuna iuvat*»:

---

Ennio lo dijo, y Roma aún era joven.  
Quizá lo repitió Mario en Vercelli.  
Fue el origen de un verso de Virgilio,  
y un soldado del limes de Germania,  
como si de un conjuro se tratase,  
lo recitó durante una vigía.  
Otro quiso escribirlo en las arenas  
del desierto de Arabia, con orgullo.  
Y un general lo tuvo por divisa  
en el siglo sombrío y postrimero:  
*fortibus est fortuna viris data.* (1986: 10)

Al fulgor de la máxima: «La fortuna ayuda a los valientes», retrotrae al lector a célebres combates y a los promotores de determinadas victorias bélicas. Así, nos presenta al Cónsul Cayo Mario («quizá lo repitió Mario en Vercelli»), que dirigió en el año 101 a. C., al ejército romano en la batalla de Vercelae, contra los cimbrios. Muestra también, la difícil defensa en el duro límite fronterizo de la Germania (*limes germánicus*), que separaba el Imperio romano de las tribus germánicas («un soldado del limes de Germania»). Ofrece una velada referencia a Lawrence de Arabia y a la batalla de Aqaba, durante la rebelión árabe de 1917. Transita el madrileño por la personificación más directa (Cayo Mario) para desembocar en el más generalista anonimato del valiente, obviando, incluso, el llamamiento cuando puede hacerse (tal es el caso del recién citado coronel T. E. Lawrence), nos presenta a «otro», «un general», «un soldado», con esa idea extensiva de que la virtud de la valentía no es rasgo exclusivo de los héroes, todo aquél que se lo proponga tendrá como compañera a la fortuna. No se centra solo en Europa, sino en la vieja Europa colonialista.

Con dos breves apuntes contextualiza el devenir y la evolución de la cita con la que concluye el poema y que sirve de elemento articulador del mismo. Informa de su origen «Ennio»; ubica su concreta localización «Annales VII» y nos apunta el uso que de ella hizo Virgilio: «La fortuna favorece a los valientes» (*Eneida*, XI, 284). No queda constancia escrita directa sobre ninguno de los escritos de

Ennio, su obra se ha transmitido de forma fragmentaria e indirecta, toda la información que se conserva es debida, precisamente y de forma paradójica, a la intertextualidad, como sucede en este poema, convertido ahora en un medio más de transmisión de la cita latina: «Hemos viajado desde los orígenes del imperio romano hasta su fin, pasando por sus momentos más culminantes con la *Eneida* de Virgilio. Sin embargo, nada ha cambiado» (Dadson, 2005: 196)

La obra de Martínez Mesanza constituye una galería de personajes históricos. El propio Ennio será el que adapte en su poema «Euhemerus» la teoría hermenéutica del evemerismo, desarrollada por otro de los personajes que forma parte del legado del madrileño, «Evémero de Mesene».

Yo he visto el túmulo de un dios en Creta.  
Creedme: su tamaño era el de un hombre. (1986: 11)

El evemerismo se configura como una teoría ideológica que discute sobre la verdadera naturaleza de los dioses paganos, que son equiparados con los hombres. Los dioses antiguos no son más que hombres mitificados, magnificados por una tradición fantasiosa. Y así lo manifiesta Martínez Mesanza en esta equidad («su tamaño era el de un hombre») entre los simples mortales y los dioses del Olimpo. La referencia al túmulo de la isla de Creta se deriva de la novela filosófica *Inscripción sagrada* de Evémero<sup>107</sup>, en la cual, tras un largo viaje del mitógrafo por el exótico océano Índico, arriba a una isla llamada Pancaya; en ella encontrará una inscripción en una lápida de un templo, en la que se hace referencia a Zeus, Urano y Cronos como primeros reyes de la isla. Tras los dioses a los que se rinde culto no hay más que personajes históricos mitificados, hombres que después de un pasado legendario han sido divinizados.

<sup>107</sup> Los fragmentos conservados de la obra de Evémero, así como lo que sobre su obra han transmitido Ennio y Diodoro Sículo, está recogido en el número 63 de la síloge de Jacoby, y en *Fragmentos de Historiadores griegos*.

En la poesía de Julio Martínez Mesanza se reserva un lugar privilegiado a lo visual; constantemente sus personajes miran y observan la realidad circundante: «Yo he visto el túmulo de un dios en Creta». Son los testigos directos de lo que se cuenta, quizá en una búsqueda de lo verosímil. Pero estos personajes comparten otro lazo de unión; como señala Trevor Dadson, Martínez Mesanza presta atención a figuras de segunda de la épica clásica. A los perdedores, a los desertores, a los donnadie, a aquellos que, aun habiendo llenado páginas y páginas con sus abominables actos, no han cubierto su cabeza con el laurel de la fama y el apego popular:

Martínez Mesanza arroja luz sobre personajes que pocas veces aparecen como protagonistas de la poesía épica –los desertores, los cobardes, los vencidos, los ancianos– también saca de su deliberada oscuridad a los que están detrás de la guerra, los que se benefician de los infortunios humanos, los que trabajan por la noche, pues su trabajo trae resultados negros y nefastos. (89)

Son los odiados y repudiados. El repositorio de figuras malditas no se cierra solo con la del desertor. En las letras de Julio Martínez Mesanza hay sitio también para conocidos personajes clásicos que han pasado a la historia por su maledicencia, pero que son vitales de necesidad, puesto que se representan como antagónicos de los hombres más loados. Tal es el caso de Egisto, personaje que encumbra a Orestes: sin el hijo anhelado del incesto, no hubiera podido desplegar su calidad de héroe. Egisto, «el triste. Aquel que no es feliz ni hermoso», «la sombra» que «no merece luz ni casa»..., merece tal vez, estos versos de Martínez Mesanza:

Aquel que no merece luz ni casa,  
que antes de haber nacido ya ha pecado.  
Aquel que miente y sobrevive en vela,  
que ama a la esposa del mejor guerrero.  
El triste. Aquel que no es feliz ni hermoso.  
Aquel que usurpa, Egisto, aquél, la sombra. (1986: 65)

Luis Alberto de Cuenca estima que este Egisto, «está escrito desde el más profundo rechazo: Egisto es la «sombra», mientras que son la luz y la claridad los principios que nutren la obra mesanciana. Y, sin embargo, cuánta comprensión y hasta cuánta ternura gasta, humanístico, el poeta en el tratamiento del adulterio» (1993: 97). No es la única aparición de Egisto en la obra de Martínez Mesanza; ya en «Víctima y Verdugo» (1990: 20) menciona a los antagónicos en el verso «Soy Egisto y Orestes y las Furias», en un ejercicio, de nuevo, muy cercano al tema borgiano de «El otro, el mismo» y cuyo origen directo hay que buscarlo quizá en el poema «Strange Meeting» de Wilfred Owen (1963: 35-36).

La poesía reflexiva y ética hace de nuevo aparición en este monólogo dramático de otro de los antihéroes por los que muestra interés Julio Martínez Mesanza. El poema «En Esparta después de Leuctra triste» se contextualiza en una fecha inmediatamente posterior a la debacle espartana en la batalla de Leuctra (371 a. C.). Uno de los pocos guerreros que no ha muerto en la ofensiva reflexiona sobre situación de aquel que, por haber sobrevivido a la matanza, ha de soportar el desprecio de los suyos.

En Esparta después de Leuctra triste  
esconderme no pude. La mirada  
del valor descubría mi miseria.  
Yo abandoné mi escudo en Leuctra triste.  
Me desprecian las madres y los viejos.  
Yo abandoné mi escudo. Soy el triste.  
Aunque me beses y cantemos juntos  
y con valor poemas de Tirteo nada  
seré, ni el humo, ni la nada  
del cadáver no sido en Leuctra triste. (1986: 60)

El examen de conciencia al que se somete el desertor cobarde («Yo abandoné mi escudo en Leuctra triste / [...] Yo abandoné mi escudo. Soy el triste») entra de lleno en esa poesía reflexiva y moral del madrileño. Presta atención Martínez Mesanza a los personajes secundarios y a lo que sucede en el *backstage* de la representación

principal. Los cobardes, aquellos que no murieron heroicamente en la batalla cantada por Tirteo, el considerado poeta nacional de Esparta («aunque me beses y cantemos juntos / y con valor poemas de Tirteo»). Los cobardes no merecen nada que no sea su propio lamento. Como en una contradicción léxica, los muertos serán algo, los vivos no son nada («nada / seré, ni el humo, ni la nada / del cadáver no sido en Leuctra triste»).

Pero también de este poema subyace la idea unamuniana de la intrahistoria, de aquellos acontecimientos o hechos que no han sido cantados, de su cotidianidad.

En los poemas de Mesanza se recopila lo mejor de la cara B de la épica clásica, hay espacio incluso para cantar a los caballos muertos en la batalla. En la tradición grecolatina contamos con multitud de poemas dedicados a animales; la mayoría de ellos se adscriben al género epicédico, es el animal el que ha muerto y el hombre el que llora su pérdida. Hemos documentado, por ejemplo<sup>108</sup>: caballos muertos en la batalla, saltamontes y cigarras llorados por una niña, gallos, perros, incluso delfines<sup>109</sup>; sin olvidar la primera intromisión de gorrión en la literatura latina llevada a cabo por Catulo y su famoso «*passer Lesbiae*». Pero los más célebres caballeros con sus monturas rescatados del olvido histórico por las letras no se encuentran en la poesía, sino en la historiografía: son los que recuerda Bernal Díaz del Castillo en una *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632) y Martínez Mesanza a buen

<sup>108</sup> En palabras de Hans Peter Syndikus: «Poetische Totenklagen über Lieblingstiere gab es schon vor Catull. In der „Antología Palatina“ findet sich eine grosse Gruppe von solchen Klagengedichten, die ganz in de Art von Trauerespigrammen auf Menschen verfasst sind» (Syndikus, 1984: 83).

<sup>109</sup> Sirva como ejemplo este epígrama epicédico dedicado a un delfín: «Delfín, ya nunca más atravesando las borboteantes profundidades / marinas asustarás a los bancos de peces, / ni danzando al sol del muy agujereado caramillo / salpicarás húmeda agua junto a las barquichuelas, / ni tú, agitador de la espuma, alzando como antes a las Nereidas / las llevarás sobre tus lomos hasta los nomines de Tetis, / pues una ola, revolviéndose tan alto como la peña de Malea, / te arrojó sobre las muy arenosas arenas» (*Antología Palatina*, II, 652).

---

seguro tiene en mente en estas páginas de la Historia de Europa cuando escribe su poema.

También mueren caballos en combate,  
y lo hacen lentamente, pues reciben  
flechazos imprecisos, se desangran  
con un noble y calado sufrimiento.  
De sus ojos inmóviles se adueña  
una distante y superior mirada,  
y sus oídos sufren la agonía  
furiosa y desmedida de los hombres. (Martínez Mesanza, 1990: 69)

Describe Mesanza la muerte pausada del animal en la batalla, muestra la miseria humana con toda su violencia desatada. Los caballos son las víctimas mudas que testifican con su muerte y «la agonía furiosa y desmedida de los hombres», y mueren lentamente y «se desangran / con un noble y calado sentimiento». Los decesos son perpetuos, como perpetuas las batallas, por eso no se circunscribe ni espacial ni temporalmente.

El dueto que constituyen la muerte y el dolor, está presente casi como una letanía en la obra poética de Miguel Ángel Velasco (Palma de Mallorca, 1963-2010). Temas recurrentes en una lírica cargada de referencias culturales. El mallorquín recurre al culturalismo porque se le muestra como «una sugestiva variedad de referentes y se integra naturalmente en su imaginario conceptual» (Díaz de Castro, 2003a: 30). Las páginas de sus poemarios están plagadas de elementos pertenecientes a la cultura grecolatina. Ha sido un poeta de clave culturalista desde sus inicios poéticos y fue un vate bastante temprano. Entre sus versos iniciales recogidos en *Sobre el silencio y otros llantos* (1980), podemos encontrar claras referencias clásicas, como invocación o llamada, en esta «Musa infiel»:

Maldita musa!  
huyes cuando más te necesito,

sales descalza para no despertarme  
y te vas sin dejar una frase  
que justifique tu ausencia;  
quién vendrá ahora  
a quitarme la arena de los ojos  
y la sal de los labios?  
y quién me partirá el sueño en dos  
para preguntarme si he cumplido  
con mi deber diario de poeta?  
y quién me escurrirá el corazón  
en un vaso  
hasta dejarlo seco?  
cuántas veces harás que repita tu nombre  
y reclame tu presencia. (1980: 11)

Mediante un comienzo bastante abrupto, directo, insultante y nada tradicional, reclama el mallorquín la presencia de las musas, aquellas que le inspiren. Las interrogaciones retóricas se adueñan de todos y cada uno de los versos de este poema. El poeta no busca réplica, porque ya sabe que el arrebato lírico tardará en llegar, de ahí su constante llamada. Nada hay en los versos, que no sea la forma imperativa, de ese recurso clásico de llamamiento al numen. La pronunciada fractura entre el clásico *Menin aeide, Thea* homérico o el «Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón» de Hesíodo, y este «maldita musa!» deja patente que la reutilización de los motivos clásicos es harto diferente a los orígenes, y que su maleabilidad y posibilidad de adaptación permiten exprimirlos en todas sus vertientes semánticas y ubicarlos en cualquier contexto. La musa de este poema se desenvuelve en un ambiente cotidiano, del que se marcha con nocturnidad, de puntillas y sin dejar nota explicativa, sin dejar ni un verso («sales descalza para no despertarme / y te vas sin dejar una frase / que justifique tu ausencia»). Recurre, asimismo, el poeta en una cita indirecta a Plinio el Viejo, a su «Nulla dies sine linea» de la *Historia Natural* (35,36,12) en los versos «para preguntarme si he cumplido / con mi deber diario de poeta».

Paradójicamente la imprecación del poeta contra la musa por no dictarle el poema es el poema mismo.

Las Musas, a las que conoce bien el mallorquín, se le resisten constantemente («cuántas veces harás que repita tu nombre / y reclame tu presencia») y así lo transmite en estos otros versos, «Iniciación al silencio»:

AGUARDO que una boca me grite:  
*deprisa!* es hora de amarrarte al mástil,  
trata de soportar los alaridos del ciervo,  
disuelve la corte funeraria,  
lanza el luto al abismo  
y piensa que los veterinarios  
son casi invencibles

creo que soy un perfecto reloj,  
un perfecto puente,  
un perfecto norte,  
y le pido al cielo una perfecta V  
de Voz o Verbo  
para no morirme de tristeza,  
alguien me aconseja  
que le ponga un sello al alma  
y la mande lejos,  
ese alguien es el Silencio  
de lengua rota  
y corazón mordido,  
pretende que me calle  
para siempre,  
intenta convencer a mi Musa  
de que me abandone,  
ella no es la misma de antes,  
hoy la llamé y tenía sueño,  
me dijo que hablaríamos mañana,  
presiento algo terrible... (1980: 9-10)

Las referencias a la Odisea homérica «AGUARDO que una boca me grite: / deprisa! es hora de amarrarte» sirven como preámbulo del grito desgarrado del poeta reclamando la presencia la musa. Llama al díscolo numen para impedir que un silencio personificado de «lengua rota / y corazón mordido» enmudezca para siempre al poeta. La gravedad del poema se ve rota por su cierre cotidiano:

ella no es la misma de antes,  
hoy la llamé y tenía sueño,  
me dijo que hablaríamos mañana,  
presiento algo terrible... (1980: 10)

La relación que se establece con las musas se equipara a la que se impone en un vínculo amoroso: notas de despedida, llamadas telefónicas, conversaciones pendientes.... La mezcla entre lo anecdotico y lo ordinario con lo grave es, también, junto con el uso de la primera persona, una de las constantes en la obra del mallorquín.

Otro monólogo dramático lo encontramos en «Los versos del gladiador», del mismo poemario, en los que «describe el simbolismo de la lucha en el circo como la inexorable derrota de toda lucha contra la muerte» (Díaz de Castro, 2011: 38). Un gladiador desde la arena, observando el público que alborota en las gradas, cavila sobre su situación de hombre que se mide constantemente con la parca.

Si en el círculo irrumpo, carne y bronce,  
y se yergue mi masa enardecida  
con ese hierro lúcido que empuño,  
mi arrogante ademán miente su brío.  
Las gradas bullen de un jolgorio aciago  
cuando el regio pulgar niega clemencia  
y una robusta vida se derrumba  
contra el péntalo firme de mi espada.  
Lo he visto tantas veces que ya es fábula  
esta rueda mortal en torno mío.

Pero si el adversario erguido avanza  
y de su tenso brazo la red pende  
adormecida como sueño de algas,  
su misterio me espanta más que el hombre  
que la sostiene; pues, ¿no es ella acaso  
la que rige la mano del reciario  
y le dicta imperiosa la parábola  
de su cernerse oscuro? Certo día  
no ha de valerme toda mi hosca ciencia  
contra el abrazo blando de la araña  
y la plebe salaz no ha de apiadarse  
de un ovillo de mies bajo el tridente. (1995: 31)

Puede extrapolarse el coliseo a la vida, en la que todos somos gladiadores («esta rueda mortal en torno mío»); el circo se mide en sus dos variantes: el círculo donde se intenta esquivar a la muerte y a veces se encuentra; el círculo como rueda de la existencia, donde todos rodamos desde el nacimiento hasta desembocar en la muerte.

Se presentan estos poemas como elementos reincidentes que permiten instaurar los *topoi* más inherentes a la poesía del mallorquín: la muerte, su poder igualitario, el recuerdo constante de que la parca nos acecha... Es precisamente ese *memento mori* el que cierra le soliloquio del gladiador, nadie más consciente de que la muerte aguarda en cada combate:

Certo día  
no ha de valerme toda mi hosca ciencia  
contra el abrazo blando de la araña  
y la plebe salaz no ha de apiadarse  
de un ovillo de mies bajo el tridente. (1995: 31)

La lucha cuerpo a cuerpo por la vida la encontramos también en «Acerca de las heridas de los héroes» de *La miel salvaje* (2003). El poeta toma como referente la *Ilíada* para hacernos caer en la cuenta de lo prolífico que fue el vate griego a la hora de describir el dolor y el daño infringido a los guerreros en el combate:

En la *Ilíada* nos prende  
esa intención precisa en la manera  
de describir el daño. Cuántas veces  
se demora el hexámetro en el sitio  
de la quebrantadura,  
en el fiel inventario del estrago:  
el lugar que desgarra la espada, cómo hiende  
la carne y desmorona ese cartílago;  
donde triza el pedrusco  
el hueso, el recrujir de sus astillas;  
la trayectoria exacta del venablo  
que atraviesa las chapas del escudo,  
la coraza de bronce.  
Y estruendo que hace al derrumbarse  
la torre del guerrero.  
Y no hay buenos ni malos, todos son  
feroces alimañas que se ceban  
en la carne ensartada,  
que la agonía infaman del contrario  
con palabras de burla,  
y que después arrojan los despojos  
al festín de los perros.

Y en esa pulcritud, en el registro  
de la calamidad va una plegaria  
por la carne solar, por el milagro  
precario de este cuerpo.  
La cálida estructura bien trabada  
que en la danza aligera su destino,  
que se hace esclarecida geometría,  
claro esquema en el nado, esa otra lanza.  
El delicado cuerpo  
que reverbera en luz cuando lo anima  
el ritmo del amor o el del poema.  
Porque no hay canto alguno  
sin el humor del cuerpo, aunque destile  
ese licor amargo de la pérdida.

De Sófocles nos dicen que era diestro  
en el baile, y que Byron  
gustaba de medirse  
a menudo en el pulso de las olas.  
Y de Tolstoi que sólo sonreía  
después de nadar hondo en un brío de sábanas,  
porque tras la liturgia de los cuerpos,  
en contra del proverbio, no hay tristeza.

Velemos por su gracia,  
porque el cuerpo es un templo mientras arde  
el resplandor de su desnuda gloria. (2003: 13-14)

El combate cuerpo a cuerpo no es una danza silenciosa en la que todos están inermes. La pelea tiene su propio sonido y los danzantes portan sus insidiosas armas. En una sinestésica operación lírica sonoriza al dolor, lo relaciona con el crujido, el desgarro, la chapa del escudo o coraza, el estruendo de la caída... No lo equipara a la manida imagen del grito que emana del sufrimiento. Su ruido es otro, es aquel que parte de las entrañas mientras estas se desgarran; es el ronco sonido de los huesos cuando los miembros se desmembran:

Cuántas veces  
se demora el hexámetro en el sitio  
de la quebrantadura,  
en el fiel inventario del estrago:  
el lugar que desgarra la espada, cómo hiende  
la carne y desmorona ese cartílago;  
donde triza el pedrusco  
el hueso, el recrujir de sus astillas;  
la trayectoria exacta del venablo  
que atraviesa las chapas del escudo,  
la coraza de bronce.  
Y estruendo que hace al derrumbarse  
la torre del guerrero.  
[...]

Homenajea el hexámetro homérico que épicamente narró las luchas a las puertas de Troya. Honra el dolor de los jóvenes guerreros, alaba la equidad del combate. No hay posiciones maniqueas, ni papeles antagónicos que representar. La guerra es la guerra, en ella solo hay muerte y destrucción; ruindad e infamia:

Y no hay buenos ni malos, todos son  
feroces alimañas que se ceban  
en la carne ensartada,  
que la agonía infaman del contrario  
con palabras de burla,  
y que después arrojan los despojos  
al festín de los perros.

Se regodea el mallorquín en la impudicia y la barbarie más propia de bestias que de humanos. Los despojos de los muertos alimentan después a los perros. No elude la descripción concisa en la que se ceba a las feroces alimañas, y en la que sin pudor alguno se muestra esa carne ensartada. Trata, asimismo, la deshonra más ínfima, la del muerto que no recibe sepultura, que no tiene funeral. Sin nombrarlo directamente nos remite quizá al cuerpo de Héctor, expuesto al sol y a los animales («A ti los perros y las aves te despedazarán ignominiosamente, y a Patroclo los aqueos le harán honras fúnebres» (Homero, 2005, XXII: 334-335), y trae a la memoria del lector a ese Príamo, padre antes que rey, reclamando la piedad de Aquiles, solicitando la entrega del cuerpo yerto de su hijo («Pero respeta a los dioses, Aquileo, y apiádate de mí, acordándote de tu padre; que yo soy todavía más digno de piedad, puesto que me atreví a lo que ningún otro mortal de la tierra: a llevar mi boca a la mano del hombre maltratador de mis hijos» (Homero, 2005, XXIV: 501-506). Termina cerrando el poema con una «exaltación de la gloria efímera de los cuerpos» (Díaz de Castro, 2011: 48) mientras trae a colación a tres grandes modelos humanos: Sófocles, Tolstoi y Lord Byron. No se les nombra por sus virtudes más conocidas, sino por otros talentos menos conocidos, así nos muestra a un Sófocles

---

bailarín<sup>110</sup>; a un Tolstoi<sup>111</sup> profuso y pletórico amante; y a un Lord Byron osado marinero<sup>112</sup>.

[...]  
El delicado cuerpo  
que reverbera en luz cuando lo anima  
el ritmo del amor o el del poema.  
Porque no hay canto alguno  
sin el humor del cuerpo, aunque destile  
ese licor amargo de la pérdida.  
De Sófocles nos dicen que era diestro  
en el baile, y que Byron  
gustaba de medirse  
a menudo en el pulso de las olas.  
Y de Tolstoi que sólo sonreía  
después de nadar hondo en un brío de sábanas,  
porque tras la liturgia de los cuerpos,  
en contra del proverbio, no hay tristeza.

Velemos por su gracia,  
porque el cuerpo es un templo mientras arde  
el resplandor de su desnuda gloria.

---

<sup>110</sup> Jenofonte dejó constancia de la predisposición y la actitud altamente positiva que demostraba Sócrates hacia la danza: «[...] A continuación se puso a bailar el muchacho, y Sócrates dijo: “¿No os habéis dado cuenta de que siendo tan hermoso el muchacho, sin embargo con las figuras de la danza todavía parece más bello que cuando estaba quieto?”. A lo que respondió Cármides: “Me parece que estás alabando al maestro de baile”. “¡Sí, por Zeus!”, dijo Sócrates, “y es que además se me ha ocurrido otra cosa, que ninguna parte del cuerpo queda inactiva en la danza, sino que al mismo tiempo se ejercitan cuello, piernas y brazos, exactamente como debe bailar quien se proponga tener el cuerpo en mejores condiciones físicas. Hasta yo mismo aprendería con mucho gusto de ti, siracusano, las figuras de la danza” [...]». (Jenofonte, II: 15-16)

<sup>111</sup> La correspondencia de Tolstoi publicada por la filóloga mexicana Selma Ancira demuestra la querencia del noble ruso hacia las mujeres, y cómo el joven mujeriego, cazador, fumador y alcohólico se recicla en un ecologista vegetariano que terminar renunciando a los derechos de autor de sus obras. (Tolstoi, 2008)

<sup>112</sup> Byron era nieto e hijo de marineros, lo que le hizo desde muy joven sentir atracción por el mar y la navegación. La navegación y el mar son una constante en su obra y en su vida. (Rowly, 2004)

---

Este poema representa, para Díaz de Castro, «una de las más interesantes muestras de la presencia de la tradición clásica y del culturalismo» (2011: 48), en la obra de Miguel Ángel Velasco.

Toda la poesía de Velasco está teñida, como se puede ver, de un fuerte toque elegíaco. En este «Desasimiento», también recogido en *La miel salvaje*, se recrea el tópico clásico, tan extendido durante el medievo, del *omnia mors aequat*, trayendo a escena, nuevamente, un pasaje de la Guerra de Troya.

Nada consuela del rigor extremo  
que somete la carne y la abandona  
a las humillaciones de la tumba.  
Siempre es el primer hombre  
el que apura la sombra.  
Sin embargo  
hay momentos de un raro asentimiento;  
esa límpida hora en que el pecho se inflama  
de un fuego generoso, cuando por fin regresa  
el hálito a la sangre,  
tras una enfermedad, en el despunte  
de un bravo pensamiento; allí se eleva,  
más allá de sus lindes, el espíritu  
y en su holgura florece  
el reconocimiento de cuantos ya enfrentaron,  
sin más ayuda que su muda audacia,  
esa oscura proeza de la muerte.

Licaón,  
tembloroso, abrazaba las rodillas  
del hijo de Peleo, suplicando clemencia;  
y sólo pudo oír: *También murió*  
*Patroclo, que valía más que tú.* (2003: 25)

Si existe el dolor corporal como el sufrido (infringido y recibido) por los guerreros aqueos y troyanos, este coexiste con otro dolor profundo, el que golpea a los hombres desde dentro, cuando se

enfrentan a la muerte. Un dolor que no puede ser paliado, un dolor para el que no se encuentra consuelo. La reflexión ante el obligado tránsito le lleva a reconocer que, siempre, antes de morir, una fuerza interna renace e insufla valentía al moribundo, al traerle a la memoria a aquellos que ya se fueron, grandes nombres que se entrenaron sin armas a la última batalla que sabían perdida:

Sin embargo  
hay momentos de un raro asentimiento;  
esa límpida hora en que el pecho se inflama  
de un fuego generoso, cuando por fin regresa  
el hálito a la sangre,  
tras una enfermedad, en el despunte  
de un bravo pensamiento; allí se eleva,  
más allá de sus lindes, el espíritu  
y en su holgura florece  
el reconocimiento de cuantos ya enfrentaron,  
sin más ayuda que su muda audacia,  
esa oscura proeza de la muerte. (2003: 25)

El referente clásico de este poema, que sirve para fijar el tópico del poder igualitario de la muerte, se identifica en los nombres de Licaón, Patroclo y Aquiles (hijo de Peleo). Rememorando el canto XXI de la *Iliada*, en la que Aquiles da muerte al hijo de Príamo, después de que este haya suplicado clemencia a su verdugo. Y así, y como recoge Velasco en la cita final, le responde el Pélida con estas visionarias palabras, en las que vaticina también su propia muerte:

¡Insensato! no me hables del rescate ni lo menciones siquiera. Antes que a Patroclo le llegara el día fatal, me era grato abstenerme de matar a los teucros y fueron muchos los que cogí vivos y vendí luego; mas ahora ninguno escapará de la muerte, si un dios lo pone en mis manos delante de Ilión y especialmente si es hijo de Príamo. Por tanto, amigo, muere tú también. ¿Por qué te lamentas de este modo? Murió Patroclo que tanto te aventajaba. ¿No ves cuán gallardo y alto de cuerpo soy yo, a quien

engendró un padre ilustre y dio a luz una diosa? Pues también me aguarda la muerte y la Parca cruel. Vendrá una mañana, una tarde o un mediodía en que alguien me quitará la vida en el combate, hiriéndome con una lanza, o con una flecha despedida por el arco. (XII: 99-114)

El dolor y la muerte son dos de los *topoi* en la poesía del mallorquín, que quizá como un nuevo Aquiles predijera su temprana muerte.

[...] ese requiebro tan baudeleriano en el que se exhorta a nuestro ánimo a identificarse con el dolor común, a recordarnos ese estertor de fondo por debajo de una vida obstinada y ajena. Versos que nos sugieren el estupor de la vida restaurada; la manera en que el apetito abre camino en el corazón del duelo. Lo mismo que una ciudad al paso de una comitiva fúnebre: tras una pausa mínima, la madeja del tránsito urbano sutura rápidamente en su seno la conciencia de la herida con su movilidad; el tedio humano se cierra sobre sí mismo, reacio al punto suelto que es preciso engullir con presteza para que no interfiera en los trabajos de esa devanadera de los vivos, vectores que se arrojan a sus trayectorias ciegas, cerrándose donde la bisectriz de la muerte ha interrumpido por un instante (Velasco, 2004: 316)

La muerte y sus vicisitudes irrumpen también en el poema «La muerte de Lucrecio» recogido en *El sermón del fresno* (1995: 27-30). Con el subtítulo de “soliloquio” le da esa pátina de poema autobiográfico, rasgo que se añade al uso de la primera persona. En este largo monólogo dramático se reflexiona «sobre la muerte en contradicción con las palabras de Lucrecio en torno al mismo tema: contra el temor a la muerte, el argumento de que una vez muerto no hay conciencia de estarlo ni de ninguna otra cosa» (Díaz de Casto, 2003a: 39).

[...]

Mis noches están llenas de un prolíjo

argumento: mi muerte. Ya he ensayado,  
riguroso, los pasos de este trance:  
el ardoroso rostro de la fiebre;  
esa postrera mano que me toca;  
el torbellino en el que, dicen, vuelven  
las numerosas formas del pasado;  
una tarde de estío en que parece  
imposible el morir, y en la que, lenta,  
una barca enigmática se mece.  
El pómulo exudando su verdín  
de añoranza...  
Mas cuando me haya muerto  
ya no ha de ser mi espina ese ciprés  
que hilvana perezoso la mortaja  
del cielo. Un temor sólo:  
¿y si el tiempo del tránsito al del sueño  
se asemeja, y así como el que duerme  
multiplica su tiempo mientras sueña,  
así el morir dilata su decurso  
para contar por dentro de la muerte?  
¡Pavor intolerable de rumiar  
esa hora despacio! Mas acaso  
hay tiempo todavía. Quizá aún deba,  
paciente, desbastar la oscura gema  
de mi muerte, para engastarla lisa  
en un alba herrumbrosa... Pero el tósigo  
apremia, y no hay tríaca que devuelva  
el calor a mis miembros. Ya es lo mismo  
juventud que sapiencia. Cuerpo o duna.  
Ya la rama dibuja su pregunta  
en el umbral. Y a contestar se apresta  
el seco aldabonazo de su fruto. (1995: 29-30)

La muerte es la sombra alargada de la poesía de Miguel Ángel Velasco y sabe asentarla en múltiples elementos culturalistas avalados por su gran formación clásica. Es uno de los *topoi* sobre los que se asienta la obra del mallorquín y suponemos que también su vida: «Mis noches están llenas de un prolíjo / argumento: mi muerte.

Ya he ensayado, / riguroso, los pasos de este trance: / el ardoroso rostro de la fiebre; / esa postrera mano que me toca; / el torbellino en el que, dicen, vuelven / las numerosas formas del pasado».

Frente al adolescente inicio de Velasco, Juana Castro (Villanueva de Córdoba, Córdoba, 1945) accede al panorama lírico editorial de manera mucho más tardía. Aunque su labor editorial comienza a finales de la década de los setenta, hemos preferido encajarla en esta década, porque su poesía se aleja del culturalismo exacerbado imperante en los setenta y por la querencia de la cordobesa a la poesía de falso autobiografismo. En su primer poemario *Cóncava mujer* (1978), «frente al culturalismo imperante, este primer libro de Juana Castro viene enmarcado en sugerentes descripciones subjetivas centradas en el mundo femenino a través de las frustraciones esenciales y existenciales de la mujer en el mundo patriarcal» (Sánchez Dueñas, 2000: 557). Es una obra que reflexiona sobre la mujer y lo femenino, tópico por excelencia dentro de la obra de la cordobesa, profusa defensora del feminismo y de los derechos de las mujeres.

Yo sentía la problemática de la mujer de una manera vivencial, de una manera visceral. Mis padres eran labradores y recuerdo que en ese ambiente rural sentía en mí la injusticia que veía en la vida diaria de las mujeres. Trabajaba duramente en el campo, igual que los hombres, y sin embargo, al volver al cortijo, tenía que seguir con otra jornada, haciendo la comida, criando niños. (Ugalde, 1991: 57)

Estamos ante una poeta comprometida que escribe por necesidad, que necesita de la escritura para exorcizar los fantasmas que la oprimen. La poesía como medio igualitario, a través del cual se transmiten en el tiempo las palabras; la poesía como cauce para huir del silencio:

Así el poeta, la poetisa. Entregada a la tarea de desvelar el mundo y sus visiones, de traducir en lenguaje los retazos/retratos que desde su posición recoge, de encontrar preguntas o caminos.

Todo por la necesidad de hablar y por la imposibilidad de hablar, todo por el deseo de entrañarse y desentrañarse. Todo para que solo el tiempo la penetre y pueda dar a luz a la palabra.

Palabra que traiga y comulgue con la naturaleza y el universo (Juana Castro, 2007: 37)

El proceso escritural le permite a la cordobesa poner en evidencia las miserias que tradicionalmente han reducido a lo nimio a las mujeres. Esta reivindicación muda (expresada con unas palabras sin sonido pero que paradójicamente gritan *sapere aude!*), se hace teniendo presente en mundo mítico, puesto que «encuentra en los mitos una manera de expresar el mundo íntimo de los sueños y los deseos, en términos de autoridad pública –religiosa y literaria– acumulada durante siglos» (Ugalde, 1990: 126). Lo que pretende Juana Castro es indagar en difícil situación femenina mediante la incursión de personajes míticos o pasajes literarios clásicos, que se configuran de manera explícita como contextos intertextuales en los que ejemplificar las diferentes identidades asumidas por, o impuestas a las mujeres históricamente. Una de esas mujeres es esta «Dánae», recogida en *Paranoia de otoño* (1985). Representante de la mujer encerrada por su propio padre, para evitar un futurable atentado: la muerte en la historia clásica (cualquier ataque al honor en el gobierno patriarcal tradicional):

Dánae, Dánae, toda la hiedra es tuya aunque cabalguen muros,  
aunque enciendas los ojos en una inútil malva,  
en la larga calle con las sombras inmóviles.  
Aunque cien crisantemos te cortaran el mando,  
aunque el humo más negro te bañara las uñas  
y hubiera mil bisagras rodeando tus sueños.  
Aunque levantes piedras o flores, o madejas de mar  
en torno a tu cintura,  
aunque te entierren yerta, dolorida de estío  
-sol y sola-  
aunque sólo el invierno te poblara la lengua  
y todos los caballos te guarecieran dientes, cejas, labios,

aunque Dios tabicara tu saliva en el hielo  
o durmieran tu sangre como un cesto de mimbre.

Él vendría lo mismo que un lamento.

Solamente un cabello para el grosor del río,  
algún pozo de luz amenazando estrellas,  
quebrando los laureles, desmenuzando estrías,  
abriéndose abanicos por rendijas de aire.

Granizos, huracanes, yeguas, alegrías,  
una lluvia de oro cubriendo tu ternura,  
abrazando tu tez como te vence el frío,  
cometas con la ira bañada de alhelíes,  
Dánae, Dánae, quién te busca la umbría,  
quién te moja despacio  
-los lobos y el eclipse de miel sobre la hierba-,  
la dulzura del trueno, ventanas, soportales,  
una cascada densa de espuma ensimismada,  
una lluvia tensada como un arco de fuego. (Garrido Moraga, 2000,  
111)

Aunque Dánae simbolice la protección extrema paterna («hubiera mil bisagras rodeando tus sueños»), en este caso la cordobesa trae a la ninfa a colación para afianzar al amor como fuerza incontenible que nos acecha y ante cuyo poder cedemos, imantados («él vendría lo mismo que un lamento»). De nada sirvió a Dánae que su padre la encerrase para evadir el deseo de Zeus. Este acabó encontrándola y la tomó en forma de lluvia dorada («una lluvia de oro cubriendo tu ternura, / abrazando tu tez como te vence el frío»). Juana Castro nos ofrece una consideración acerca del amor «como una fuerza casi telúrica, que en su camino inexorable hasta nosotros, no sólo no avisa, sino que inunda, arrasa y nos derrota para siempre» (Garzón, 1996: 22). De ahí el gesto inútil de frenarlo u ofrecerle resistencia alguna.

Refiere el discurso prestando especial atención a la inclusión de tipos florales, que le sirven para construir las imágenes alrededor de Danae. La flor como símbolo de la belleza y la juventud, representa

el valor popular que se le ha dado a la mujer. La mujer como ornato: «Como otras poetas contemporáneas busca en viejos mitos una manera de expresar el mundo íntimo de los propios deseos y fantasías, pero con el temor de que estos mitos, leyendas y cuentos populares, inventados por el varón, resulten impropios, falsos y opresores» (Cano Ballesta, 2007: 119)

No es esta la única referencia a los clásicos en la poesía de Juana Castro. En la obra de la cordobesa «la intertextualidad, el culturalismo, los elementos barrocos, el uso abundante de metáforas al borde de lo irracional, los ritmos complejos y la densidad conceptual, retan al lector a ser partícipe activo del acto poético» (Perez, Janet, 2002: 13)

El poemario *El extranjero* (2000), título que lo emparenta con el personaje literario de Camus, y, quizá más con el de la canción homónima de Leonard Cohen, gira en torno a la figura mítica de Odiseo. A través de unos versos impregnados de elementos míticos, Juana Castro viaja al mundo clásico. El poemario está dividido en tres rapsodias. La inspiración odiseica es evidente en toda la obra, empezando por el título. Al inicio de esta rapsodia primera se coloca una cita homérica: «¿Quiénes sois? ¿Desde dónde vinisteis por húmedas rutas?». Al comienzo de la segunda: «Odiseo conmoviose, y el llanto al caer le mojó las mejillas». Y en la tercera: «Agitose la mar al caer el peñasco en las aguas / y la ola empujó nuestra nave otra vez a la orilla». Hay, además de los que aquí se recogen, poemas titulados, más que dedicados a otros personajes homéricos como Nausica, Euriclea o los Lestrigones. Esa inspiración homérica se muestra en este «Lotófagos»,

*Amsterdam 1998*

A mediodía, por el aire, pasa  
el ángel mudo de los inmigrantes. Todo  
se alza y es un vaho  
de pan recién cocido con aroma  
de flores. En los barrios, los tranvías,  
las ventanas y el metro, cada inmigrante compra

su flor de cada día y una  
ración de pan. Pan moreno, pan alto,  
pan blanco, pan rubio, de centeno o del sur.  
Cada inmigrante huele  
su pan de cada día mientras muerde, una a una  
las irisadas migas  
de su ración de flor. (2000: 60)

Los recuerdos olfativos de una mañana en una ciudad europea cualquiera, en este caso Amsterdam. La transposición de los lugares y la mutación por contextos más actuales mediante el empleo –de uso reiterado de la cordobesa– de un epígrafe contextualizador: «Amsterdam», permite eludir al episodio clásico, matizando las similitudes y remarcando las desigualdades. Intertextualiza los epónimos homéricos e impulsa la realidad desde lo mítico. Retoma el episodio homérico del canto IX de la *Odisea*, aquel en el que se cantaba al olvido y la pérdida de memoria:

Lo que Ulises salva del loto, de las drogas de Circe, del canto de las sirenas no es solo el pasado o el futuro. La memoria solo cuenta verdaderamente –para los individuos, las colectividades, las civilizaciones– si reúne la impronta del pasado y el proyecto del futuro, si permite hacer sin olvidar lo que se quería hacer, devenir sin dejar de ser, sin dejar de devenir. (Calvino, 2009: 23)

Los compañeros de Odiseo, son ahora inmigrantes en una ciudad europea, que diariamente ingieren el loto para no recordar, para poder mantener oculto el ansia del regreso, la melancolía de lo dejado atrás, la pérdida de la patria, «el espacio que ocupan los protagonistas de este texto poético es simultáneamente el de los lotófagos homéricos, el de su tierra natal con que sueñan, y el de Amsterdam, por donde pasan diariamente en busca de una forma adecuada de sobrevivir» (Persin, 2009: 130-131). La actuación es completamente mecánica, «cada inmigrante huele / su pan de cada día mientras muerde, una a una / las irisadas migas / de su ración de

flor». No concreta la cordobesa, los emigrados de su poema no tienen identidad, nada hay que diferencie a un expatriado, ni siquiera la gran variedad de pan que consumen: «Pan moreno, pan alto, / pan blanco, pan rubio, de centeno o del sur». Los adjetivos no califican a su pan, sino a ellos; son variados por sus distintas procedencias, pero todos son pan que engulle el primer mundo, tan lotófago como ellos. Por el contrario, es precisamente, la reiterada repetición cansina de los días, lo que les confiere una identidad única, «establece la ciudadanía problemática de este grupo contemporáneo de lotófagos, los que se encuentran ya muy lejos de su propia tierra, y que necesitan “olvidarse del regreso” homérico, pero bajo circunstancias completamente distintas» (*Ibidem*: 130).

El uso de estos epígrafes contextualizadores permiten a la cordobesa que Ulises deambule y reviva nuevamente su odisea en tierras cordobesas en «Odiseo. Sierra de Fuencaliente» (2000: 68-69); o aparezca, en una «Ítaca, la rodeada», una ciudad serrana de casas encaladas, sin dejar de lado a la figura femenina principal de la historia homérica y, siguiendo la misma técnica de anacronía intemporal, establecerla en el Afganistán actual, fiel representante de creencias extremistas y devaluaciones femeninas. Nuevamente se produce un viaje temporal desde el entorno literario clásico, al ambiente social contemporáneo. No podría entenderse, siendo Juana Castro una defensora impertérrita del universo femenino y sus igualdades y derechos, que Penélope no fuera utilizada como modelo con el que interponer una denuncia pública sobre la situación de depauperación social a la que se ve reducida la mujer en la actualidad. Esta es una de sus defensas líricas acérrimas de las mujeres:

## PENÉLOPE

*Kabul*

Pajarillo enjaulado, me han quitado los ojos  
y tengo una cuadrícula  
calcada sobre el mundo.

Ni mi propio sudor me pertenece.  
Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo  
mis manos mientras cubro de envidia  
las cabras que en el monte ramonean.  
Ciega de historia y lino  
me pierdo entre las sombras  
y a tientas voy contando  
la luz del mediodía.  
Noche mía del fardo  
que sin luces me arroja  
la esperanza del tiempo  
engastado en la letra. Noche mía, mi luz  
cuadriculada en negro, cómo pesa  
mi manto y su bordado,  
cuánto tarda la paz negra del cielo, cuánto tarda. (2000: 71)

Las relaciones que se establecen en el poema entre la mujer cubierta por el burka y la leal esposa griega se ciernen entorno a la espera y el tapiz. El peso físico del manto («[...] cómo pesa / mi manto y su bordado») se equipara figurativamente con el peso del ardid de Penélope y su falso trabajo en el bastidor. Lo que pesa realmente es la espera («cuánto tarda la paz negra del cielo, cuánto tarda»). Y esa espera pesa no solo a Penélope y a la mujer afgana, ese lastre lo llevan anudado al cuello todas y cada una de las mujeres del mundo. La pesadez de esa liberación exigida por la cordobesa se ve reforzada por la duplicación del sintagma exclamativo «¡cuánto tarda!» que cierra el poema con una epanadiplosis que viene a reforzar esa necesidad imperiosa de liberación. La espera está siendo demasiado larga. No hay cautiverio soportable.

La cordobesa da voz a una mujer que en narra las vicisitudes de su «encierro» «La que habla –sólo consigo misma– en este poema en primera persona es una Penélope contemporánea, que contempla en silencio su alrededor y literalmente “da voz”, pero sólo mentalmente, a la realidad de su existencia, muy limitada por el patriarcado» (Persin, 2009: 131).

Sharon Keefe Ugalde en sus palabras introductorias a *Sujeto femenino y palabra poética* interpreta así la evolución poética de Juana Castro:

El punto de partida es la realidad histórica de la subyugación de las mujeres. De ahí el círculo se abre hacia el imaginario, un mundo de pasión, de placer, de violencia, dolor, divinidad y de amor, y se cierra retornando a la realidad, donde coexiste con el desarraigado inicial una lucidez adquirida en el viaje poético que propone un diálogo, en palabras de Rosario Castellanos, sobre “otra manera de ser”. (Ugalde, 2002: 13)

Por este y otros motivos, la poesía de Juana Castro está inundada de referentes femeninos que contribuyen como ejemplo a denunciar la situación de la mujer en el mundo, donde se le considera de segunda o donde ni siquiera puede ostentar el título de ciudadana. «A través del discurso poético de Juana Castro, la mujer asume su genuina y originaria naturaleza creadora frente a la tradicional concepción patriarcalizada por medio de una incesante subversión religioso-cultural desde una perspectiva femenina» (Peñas- Bermejo, 2002: 217).

La lucha contra este sistema patriarcal y la expansión arraigada del mundo masculino también podemos encontrarla en los versos de Inmaculada Mengíbar, (Córdoba, 1962). Para enfrentarse y poner en entredicho este mundo androcéntrico echa mano del epígrama y de la crítica más irónica. Su uso es otro de los recursos fétiches de algunos de los poetas de los ochenta. Toman la tradición epigramática de Marcial con sus agudos agujonazos; y, de su predecesores de los 50, aprovechan la vena irónico-humorística (cfr. Bagué Quílez, 2004: 14-15). La particular estructura del epígrama, su condensación expresiva y la intensísima concentración semántica final permiten, de forma rápida y certeza, destronar mitos, romper tradiciones y dar la vuelta a extendidas máximas.

Desde el momento en que las poetas toman la voz con unas identidades asumidas de mujer y no con la identidad femenina reductora

propuesta por el patriarcado, cabe la posibilidad de que el objeto poético sea el hombre. Así, por ejemplo, uno de los primeros afanes que encontramos se dirige a la destrucción de estereotipos, de modo que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. (Rosal Nadales, 2009: 467)

En «Los hombres no lloran» de *Pantalones blancos de franela* (1994), se rememora la presumible despedida del héroe griego Odiseo, símbolo por antonomasia del héroe clásico masculino, antes de partir a la guerra de Troya. Una escena tradicional atemporal, le sirve de disculpa a Mengíbar para aniquilar el estereotipo heroico, del hombre-macho fuerte y protector envuelto ahora en lágrimas,

Volveré a por ti,  
me grita en un sollozo contenido  
-después de rechazarme-  
igual que un marinero desde un buque de guerra.

¿De modo  
que éste era mi Ulises? (1994: 36)

La máxima androcéntrica, que da título al poema, pone de manifiesto la destrucción del estereotipo fuerte masculino, que se ve despojado de su virilidad y de su trasunto heroico de Odiseo, al verse derrotado por «un sollozo contenido» antes de partir. Estamos ante una sátira de la tradicional equiparación impuesta hombre-fortaleza, que cierra con una pregunta retórica «¿de modo / que éste era mi Ulises?», reforzando aún más la ironía del tópico desterrado.

La transgresión de la cordobesa le lleva a enfrentarse a asuntos más delicados afrontados desde la perspectiva inversa. Por ejemplo, en «Cosas de mujeres» del mismo poemario, se posiciona en la figura de la amante, no en la de la manida fiel esposa.

Pero seamos realistas:  
Penélope, cosiéndole,  
no es más feliz que yo  
ahora mismo rompiéndole  
la cremallera. (1994: 29)

Nuevamente, desbarata una figura mítica con la transposición del elemento que las relaciona, el hombre, para la que una cose y la otra descose, puesto que se convierte en el elemento subversivo. Se establece un margen diferencial; frente a la lentitud con la que Penélope cosía y descosía el tapiz en su larga espera, la amante se apresura, por el desaforado deseo derivado de la excitación sexual, hasta el extremo de no tener la paciencia de bajar una simple cremallera, sino que necesita, imperiosa, romperla. Una vez más, la poeta consigue escabullirse de los estereotipos creados en torno al universo femenino y con la mayor simplicidad lingüística muestra, sin oscurantismos, esta diferencia. Un ejemplo de cómo se transgreden y se amalgaman los mitos con la realidad más cotidiana.

Hay una doble lectura del poema: en la primera la voz poética ocupa la posición de la mujer-amante frente a la mujer-esposa, reflejada en la tradición, por el convencionalismo de la fidelidad más absoluta, en la figura de Penélope. Engloba en esta visión a todas las mujeres del periplo odiseico que no son Penélope: Circe, Calipso, Nausicaa<sup>113</sup>..., para darles ese protagonismo que se merecen. El mismo que por extensión corresponde a cualquier amante vulgar y convencional ajena a las literarias. Pero, por otra parte, reivindica el poder femenino de la mujer, que disfruta de su sexualidad por encima de convencionalismos sociales, no importa el rango sentimental, ni la ausente firma en un papel, ni el simbólico y comúnmente deseado

<sup>113</sup> Silvia Ugidos volverá a posicionarse en la figura de la amante de Odiseo en «Circe esgrime un argumento»: Si regresas Ulises / encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde: / Penélope ojerosa / que afanosa y sin saberlo / le teje y le desteje una mortaja / al amor. Ella pretende / aferrarse y aferrarlos a lo eterno. / Si regresas / hacia un destino más infame aún / que éste que yo te ofrezco / avanzas si vuelves a su encuentro. / Más enemigo del amor y de la vida / que mis venenos / es vuestro matrimonio, vil encierro. / Quédate Ulises: sé un cerdo (1997: 52).

anillo; no importa que la relación sea de tres, en ese momento; lo que realmente importa es su disfrute sensitivo y placentero, más allá de tabúes y corsés ideológicos. Esta dualidad, además, queda plasmada en el título del poema, con «Cosas de mujeres», nos enfrentamos a un asunto de damas, como una actividad que tienen entre manos (comparten al mismo hombre, quizá podría hablar de una analogía entre cosa-objeto y el concepto transgresor de considerar al hombre un mero objeto); y «cosas de mujeres» como unidad fraseológica referida a asunto o dicho que solo se comenta entre señoritas, con lo que se está vetando el terreno a los hombres, de nuevo esta anulación andrógena. Sin olvidar, la connotación machista del concepto tradicional «cosas de mujeres», a la que da la vuelta.

Es fundamental, asimismo, que el poema se inicie como intervención adversativa, puesto que conlleva la negación de lo comúnmente extendido: la glorificación de la fidelidad más sumisa frente a la degradación de la libertad sexual femenina.

El lenguaje coloquial unido al léxico común empleado por Mengíbar marca una de las señas de identidad de los poetas de esta década, rasgo por otra parte recogido en el pensamiento lírico posmoderno y que la emparenta con la lírica de los cincuenta.

La revisión de los mitos clásicos que hace la cordobesa va siempre acompañada de una clara subversión que los coloquializa acercándolos a lo anecdótico, íntimo o urbano, a un nuevo «ordo humilis», huyendo del ornato y la pompa novísima. Tal y como reconoce la poeta,

A la hora de escribir me preocupa, sobre todo, la construcción de un personaje poético que comunique con autenticidad experiencias personales y, desde luego con elaboración estética, dé su punto de vista sobre ellas, se pregunte acerca de su posición y de su capacidad de asimilarlas o transformarlas. (Rodríguez Baltanás, 2002: 310)

Mengíbar es una poeta que reflexiona en alto, que versifica pensamientos cotidianos. Bajo el amparo de lo epigramático-

sentencioso y con la pátina de una lingüística simple, se enfrenta a los comunes enigmas de la femenina humanidad. Así en «Un Edipo complejo», juega Mengíbar con el orden sintagmático tradicional del conocido complejo clásico, para poner en evidencia la férrea protección paterna:

Para cuando mi padre  
me dio las alas,  
yo  
había tenido tiempo de construirme  
un avión. (1994: 31)

Es posible darle al poema una doble lectura. Siguiendo los cauces reivindicativos de la lírica femenina de la época, puede deducirse una concisa y directa crítica, que no irradia odio o rencor alguno, a la asentada idea del padre protector. El progenitor que apoya, alienta y fortalece a sus hijos, pero retrae, ampara y ata a sus hijas, en aras de la necesaria protección de un sexo débil, que ha descubierto que no lo es tanto. Y es ahí donde se establece la verdadera complejidad de este edíptico complejo, en ese intento inútil de mermar la autosuficiencia femenina, de menospreciar el poder y el valor de la mujer, capaz del arduo desempeño de labores de ingeniería («construirme un avión»). Quizá va siendo momento de dar la vuelta al complejo.

Pero el poema puede tener una segunda lectura, pues en él están presentes las figuras de Dédalo e Ícaro y la reminiscencia de la entrega, por parte del progenitor, de las alas necesarias para abandonar el laberinto de Creta y que se han configurado como un elemento clave en el nacimiento y gestación del mito de Ícaro. El giro al mítico complejo quedaría plasmado en el hecho de que Dédalo se convertiría en el asesino de su hijo, al concederle las alas, este Edipo complejo, no mataría a su padre, sino que se vería abocado a la muerte por él. Todo ello mezclado con la inherente *hybris* icaria, que le permite «construirme un avión» y volar más alto que nadie, encontrando en su vuelo la anunciada muerte.

La reivindicación de la autonomía femenina; de la idiosincrasia inherente al género; y de la figura del hijo de Dédalo podemos encontrarlas, asimismo, en este «Ícaro». Tomando como protagonista al hijo de Dédalo y a su obligada estancia en el laberinto de Minos, reivindica esa querencia, adscrita la mujer, a repensar una y otra vez un asunto; a escudriñar con minuciosidad y de forma reiterada un problema; a analizar hasta la saciedad el más mínimo detalle, y para ello equipara problema a laberinto.

Me dice que le doy cien mil vueltas.  
Que cómo  
puede ser.

(¿Y qué se hace  
antes de salir de un laberinto?) (Mengíbar, 1994: 28)

Es posible que esta concepción femenina no sea más que un falso tópico extendido por el universo masculino, pero de ser cierto, tal y como demanda y sentencia la cordobesa, «qué se hace antes de salir de un laberinto». Toma la poeta la voz masculina del aprendiz de vuelo; asimila un yo poético masculino, porque «la mujer no se conforma con la identidad plana y unívoca a la que tradicionalmente quedaba relegada en la poesía y busca otras novedosas y originales» (Álvarez Valadés, 2009b: 8). Asimismo, un dato que no debe pasarse por alto es el hecho de que el referente mítico esté ausente en el poema (simplemente esbozado en el término laberinto), solo a través del título se es consciente de su presencia.

En forma y fondo, este «Ícaro» se asemeja mucho a «Una vez conocí a un tipo raro...» (2003), de Amalia Bautista (Madrid, 1962), en el que late la figura mítica de Sísifo, sin llegar nunca a ser nombrado. Pasa la voz al personaje con la inclusión del discurso referido,

Una vez conocí a un tipo tan raro  
que todavía lo recuerdo. Dijo

que estaba condenado de por vida  
a soportar el peso de una enorme  
piedra sobre sus hombros, y que nunca  
lograría llevarla a su destino. (2004: 36)

mantiene las constantes del mito y en un cierre, directo y personal, las extrapol a un contexto femenino, el de Penélope, muy probablemente, el *alter ego* de la poeta, dejando patente que la rareza del «tipo» es, precisamente, el pensar que es él único que soporta la carga incesante.

Me contuve las ganas de decirle  
«¿y qué crees que hago yo con estos hilos?» (2004: 36)

Se puede dar una doble lectura. Nos enfrentaríamos por un lado a una exemplificación de la condena de Penélope como representante tradicional de la fidelidad más absoluta y la espera resignada y, por otro, se haría frente a la metáfora latina del 'texere' y sus similitudes con el término 'texto' (cfr. Segre, 1985: 363-367 y Lanz, 2011a: 347), que ya vimos en Botas.

Este poema se recogió originariamente en *Hilos de seda* (2003). En el poemario la poetisa se presenta como una araña, lo que nos permitiría también relacionarlo con el mito de Aracne, si bien preferimos la relación con Penélope, pues el primer poema del libro, «Pensaron que era la paciente esposa», nos remite directamente a la *Odisea*.

Pensaron que era la paciente esposa  
de un héroe. La que espera noche y día  
tejiendo y destejiendo. La que ignora  
que nunca vuelve el mismo que ha partido.  
Y sólo soy una maldita araña. (2004: 27)

La inherencia adscrita al dueto fidelidad-Pénélope, que parece indisoluble, reaparece en los versos de la madrileña, con la intención

nada pretenciosa de disolver esta relación entre mujer y fidelidad, exemplificada en la mítica esposa. Con esa característico y «voluntario tono menor» y «esa claridad de expresión poética» (del Olmo Iturriarte, 2011: 176), se propone desmitificar los iconos que, tradicionalmente, han formado parte del acervo cultural y del pensamiento colectivo occidentales; y que por inamovible costumbre han venido representando desde antiguo a la mujer. Reivindica desde la calma y la sencillez ese abandono del rol femenino asentado en planteamientos androcéntricos y patriarcales; porque a Amalia Bautista las cuestiones de género le molestan: «Yo digo que género tendrán las sastrerías; yo tengo sexo». (Eire, 2005: 179)

No es, sin embargo, la primera vez que nos topamos con una Penélope que equipara su espera a la eterna ascensión de Sísifo; que evalúa de forma igualitaria la condena del que asciende a la del constante tejer, así se reflejaba también en este «Sísifo de los acantilados» (1972) de Francisca Aguirre. El yo lírico se desdobra entre el yo que espera y desespera, y el tú, de Sísifo, el único que puede comprender, puesto que su castigo es el mismo: soportar la dura carga sin fecha de caducidad:

Sólo tú, serpentina de sal,  
mantel de espuma  
que, puntual, se extiende hasta mis pies:  
sólo tú escuchas mis palabras partidas.  
He olvidado los dioses, y sus templos:  
la sal me trajo hacia su origen: hacia ti.  
Lágrima desatada  
Sísifo de los acantilados  
qué ausencia buscas en la orilla,  
qué pérdida es la tuya  
que te obliga a arrastrarte  
sin futuro.  
Sólo tú, empujón húmedo  
escuchas  
esta desolación  
que te añado a diario

como si fuese tu alimento.  
Sólo tú, sólo tú, acaso entiendes:  
Telémaco sigue creciendo. (2000: 37)

A pesar de las similitudes, la obra de Amalia Bautista tiene entidad por sí misma y resulta de una originalidad extraña, puesto que «en última instancia, lograr una voz reconocible es lo que distingue a los buenos poetas de los poetas intercambiables» (del Olmo Iturriarte, 2011: 176). La presencia del mundo clásico en la obra de la madrileña comparte espacio con temas y asuntos de otra índole, tal y como reconocen García Rodríguez y Conde Parrado (2009: 173); cuenta cosas cosas cercanas, que nos turban o nos consuelan, sin pedanterías ni artificios.

Lo que Amalia Bautista propone en su poesía es una indagación en la intimidad mediante distintas reelaboraciones intertextuales más o menos explícitas, lo cual equivale a imprimir en la tradición la huella del rostro de un sujeto poético que se contempla en el espejo intertextual en busca de una identidad asumible, y, a un tiempo, compatible. (del Olmo Iturriarte, 2011: 179)

Las mujeres protagonistas de los versos de Amalia Bautista invitan desde su monólogo a hacer una relectura de los hechos y caracteres establecidos por tradición al género femenino; «estas mujeres suponen un espejo en que el sujeto poético femenino puede ver reflejada su propia intimidad, pero para sancionar su validez es preciso subvertir el papel que los siglos les han dado como referente cultural y pasarlo por el filtro de lo cotidiano» (del Olmo Iturriarte, 2011: 183).

La reivindicación cotidiana de lo femenino y de la lucha en la ruptura de los preceptos masculinos se encuentra, igualmente, en la almeriense Aurora Luque (Almería, 1962). Concibe la palabra como «la cuchilla, la hoz, la pala, la tijera que sirve para desmontar las falacias de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados» (2008b: 27). Comparte, además, con sus coetáneas el

gusto por un lenguaje simple y desenfadado. Han abandonado el lenguaje elevado de los *novísimos*, sus terciopelos, porcelanas, plumajes y sedas, para trabajar con un lenguaje más sencillo (Cano Ballesta, 2007: 48), un lenguaje «de diario».

La ruptura con los maniqueos lazos, que por tradición han unido ideológicamente a la mujer con ciertos preceptos y comportamientos, apartándola de otros, considerados masculinos o impropios, puede verse, por ejemplo, tal y como subraya Álvarez Valadés, (2009b) en estos «Anuncios», de *Camaradas de Ícaro* (2003).

[...]

Vendo toro de Dédalo.  
Discreción. Quince días  
de frenético ensayo.  
Se entrega a domicilio.  
Se adapta a todo tipo de orificios.  
[...] (2003: 50)

Habla la voz lírica femenina de asuntos sexuales, deseos y preferencias sin ruborizarse y sin apartar y ocultar estas prácticas por ser mujer: «Una vez más nos encontramos con una voz femenina que invierte los tradicionales roles de género al abordar sin pudor y con claro escepticismo temas en el pasado negados a la mujer» (Álvarez Valadés, 2009b: 15). Parece que las mujeres han de dar siempre esa imagen virginal, que la pátina judeo-cristiana les ha concedido. No hay sitio para que las mujeres, como nuevas Pasifae, disfruten de los beneficios de tener un buen toro a mano para satisfacerse. Estamos ante la «contramítica» citada por Virtanen, «una rebeldía natural contra aquellos mitos que presentaba a la mujer dentro de un papel desnaturalizado y ambiguo» (2011: 785). Ha modificado la almeriense, la tradicional pasividad adscrita a lo femenino (la vaca de Pasifae) por la acción de lo masculino (toro de Dédalo); «así el macho activo queda convertido ahora en un mero artilugio pasivo, mientras que el papel

pasivo que antes desempeñaba Pasífae pasa a desempeñarlo un potencial comprador y usuario, sea cual sea su sexo» (Morán Rodríguez, 2015: 226).

La publicidad y el consumo para los poetas nacidos después de los sesenta «serán fenómenos absolutamente asumidos como normales en la vida cotidiana» (*Ibíd*: 214) y no los erradicarán del poema, sino que los harán portadores, como es el caso, «de valores aparejados a la transición democrática, como las reivindicaciones por la igualdad de la mujer» (*Ibíd*).

En estos anuncios, «Luque se dirige a un receptor que conoce las fórmulas lingüísticas propias de estos anuncios por palabras, que aparecen aplicados, muy posmodernamente, a una serie de referencias mitológicas (en el papel de productos)» (*Ibíd*, 2015: 225). El yo poético pretende desprenderse de objetos míticos personales. La estrecha relación de la poeta con el mundo grecolatino le lleva a convertir en suyos, conocidos objetos pertenecientes a famosos personajes mitológicos y a dar un paso más en este sentimiento de posesión, al ponerlos a la venta:

Vendo roca de Sisifo,  
añeja, bien lustrada,  
llevadera, limada por los siglos,  
pura roca de infierno.  
Para tediosos y desesperados,  
amantes del absurdo  
o para culturistas metafísicos.  
Almohadilla de pluma para el hombro  
sin coste adicional.  
...

Vendo una isla de segunda mano.  
No la puedo atender.  
Perfecto estado: arenas y ensenadas,  
olas, acantilados,  
arboledas, delfines.  
Instalación de sueños casi intacta.

[...]

Revendo laberintos  
usados, muy confusos.  
Se garantiza pérdida total  
por siete u ocho años.  
Si no queda contento,  
reembolsamos el hilo de Ariadna.

...

La vida es una empresa laboriosa:

veinte segundos de ficción en pie  
y una tenue canción desesperada.

Somos microrrelatos que caminan:  
Soy No-fui, No-seré, No-soy cansado.

Vivir es patinar breve jornada.  
Sólo soy los anuncios que he tragado.

...

Alquilo alas de Ícaro  
adaptables, elásticas.  
Imprescindible curso de suicida,  
máster de soñador  
o currículum roto de antemano. (2003: 50-51)

La compra-venta de prensa periódica se aproxima mucho a la concepción actual de la poesía posmoderna. Se construye mediante recursos intertextuales, temas ya explotados, objetos ya creados, como estos que ahora se proponen para el comercio, «la poesía de hoy parece tener mucho de empresa de reciclaje de cartones y plásticos usados, de materiales de segunda, tercera o cuarta mano procedentes de todos los pasados a la vez» (Luque, 2008b: 18). Carmen Morán Rodríguez entiende que «el empleo de la

intertextualidad responde a la convicción de que nuestros discursos, por intransferiblemente propios y únicos que los sintamos, son un palimpsesto, citas de lo que otros han dicho antes» (2011: 161); son objetos de segunda mano: «La poesía actual entra en la definición de industria ligera: la que trabaja con pequeñas cantidades de materia prima y elabora productos destinados directamente al consumo» (Luque, 2008b: 18).

La mezcolanza de tipologías textuales, en concreto de aquellos textos menos literarios, como son los anuncios por palabras, con la poesía, no es una técnica exclusiva de la almeriense, forma parte por derecho propio del pastiche y el collage posmoderno. Los mismos artificios, los encontramos en «Oferta de empleo» (1998: 45) de Juan Bonilla, con una clara finalidad crítico-reivindicativa, y en Fernando Beltrán, que relee, por ejemplo, el código publicitario en «Noticia del día» (1999: 39-40), «la misión de estos textos – como contempla Bagué Quílez– no es exhibir el artificio de su construcción, sino, al contrario, reflejar la trama de lenguajes que convergen en el entorno cotidiano» (2004: 25).

Lo misceláneo en la obra de la almeriense puede verse también en la unión entre tradición y modernidad. García Martín reconoce que «sus versos escritos con un toque de humor y melancolía, de elegante desenfado, vivifican los mitos clásicos, a la vez que añaden resonancia de siglos a las experiencias cotidianas» (1999: 21). Su personalísima forma de acercarse a lo mítico le confiere un estilo inconfundible, de aspecto bastante desenfadado. La presencia del mundo clásico en la obra de Aurora Luque no es algo anecdótico; es esencial y forma parte constituyente de la poesía de la almeriense; no podría entenderse, bajo ningún concepto, su obra sin la fuerte raigambre clásica de la autora: «de Grecia me atrajo siempre, por su similitud con la nuestra, la época helenística, con su fervor por las filologías y las bibliotecas y los mitos recónditos y la ironía y el humor de quienes saben que viven en un mundo desproporcionado y deformé» (2008b: 38). Su necesidad es tal que llega a compararla con una droga en «Gel», donde muestra la adicción que siente por

Grecia, de la que es difícil desintoxicarse, puesto que, como reconoce, existe una dependencia «de por vida»:

Preparo la toalla. Me descalzo. Esa esponja  
porosa y amarilla que compré en un mercado  
obsceno de turistas en la isla de Hydra  
qué dócil bajo el agua cotidiana  
tantos meses después, en el exilio.  
De pronto el gel recuerda -su claridad lechosa,  
su consistencia exacta- el esperma del mito,  
el cuerpo primitivo y trastornado de Urano,  
un susurro de olas mar adentro  
y una diosa que aparta  
los restos de otra espuma de sus hombros.  
Me punza una emoción tan anacrónica,  
un penoso latir, hondo y absurdo,  
por ese mar. Por ese solo mar. Busco una dosis  
de mares sucedáneos.  
Cómo podría desintoxicarme.  
Dependo de por vida  
de una droga. De Grecia. (1994: 15)

La situación cotidiana de una ducha, en la que la desnudez del yo poético se une a la imagen del semen procreador de Urano, mezclado con la espuma marina, que se ven reflejados en la textura (forma y color) de un gel de baño, («De pronto el gel recuerda –su claridad lechosa, / su consistencia exacta– el esperma del mito, / el cuerpo primitivo y trastornado de Urano, / un susurro de olas mas adentro / y una diosa que aparta / los restos de otra espuma de sus hombros»), le llevan a la poeta a establecer una relación con la diosa Afrodita. El salto entre la ubicación actual y el mítico mundo griego se produce, como indica Díaz de Castro (2010: 99), a través de un simple objeto de baño, una esponja comprada en Hydra. Las analogías van surgiendo por sí solas: la mujer desnuda, el gel que da título al poema, el agua. Abandonar Grecia es perder la patria, es padecer un destierro semejante al sufrido por esa esponja seca

«tantos meses después, en el exilio», que se transforma en «dócil bajo el agua cotidiana», como el yo poético, cuando retorna como Ulises a su patria húmeda o cuando un simple baño le retrotrae a su vida griega.

El gran amor y admiración por la cultura grecolatina inunda su poesía de tópicos, motivos y homenajes a poetas (como las reescrituras de Catulo). El poemario *Camaradas de Ícaro* (2003), por ejemplo, se divide en cuatro secciones, todas ellas relacionadas con el mundo clásico. Así «El Leteo está contaminado», «Pies mojados en campo de Asfodelos» y «La hierba del Eliseo» remiten a lugares físicos del Hades mítico: el Leteo, uno de los ríos que discurrían en el Hades; el campo o prado de Asfodelos y los campos Elíseos unas de las tres subsecciones del inframundo, junto con el Tártaro, que constituyan el Hades. La tercera sección del libro «Los dientes de Cerbero», mantiene la misma línea continuista (Díez de Velasco 2004 y Álvarez Valadés, 2011).

Entre el gran catálogo de recursos clásicos cabe destacar la presencia casi constante del *carpe diem*, tratado al amparo de los más disparatados (por la novedad poética de los mismos) asuntos<sup>114</sup>. Por ejemplo, «vuelve a insistir en el carácter efímero de lo humano y se trae al verso el tópico clásico del *carpe diem* expresado en términos de modernas prácticas mercantiles como la caducidad de los productos» (Cano Ballesta, 2007: 58) en este «Fecha de caducidad»:

Con el traje de junio  
la vida se mostraba casi dócil  
entre toallas verdes y amarillas  
y lycra luminosa compartiendo

<sup>114</sup> Josefa Álvarez Valadés resume así la presencia física del tópico horaciano en la obra de Aurora Luque: «Aparece en la almeriense, si bien transferido a la noche, como verso inicial de un poema de *Problemas de doblaje* perteneciente a la serie “Nueve poemas sin título”, volverá incorporado al cuerpo del poema “La calle Altamirano” dentro del mismo libro, y tras ello dará título al tercer poemario de la autora, si bien subyace en la totalidad de su obra». (2009a: 218)

fronteras con la piel. Oler a mar templado  
y la pereza cómplice  
de olas y bañistas: era propicio hundirse  
en esas lentejuelas soleadas del agua  
en las selvas pintadas sobre los bañadores,  
desmenuzar el velo finísimo de sal  
de unos hombros cercanos  
y posponer la noche y su aventura.  
Parecía la vida un puro litoral  
pero avanzó una sombra:  
al borrar con saliva la sal de la mañana  
pude ver la inscripción junto al omóplato:  
FRUTA PEREcedERA. Consumir  
de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente,  
antes que los deseos. No se admiten  
reclamaciones. (2007: 76)

La adaptación del tópico a la tipología textual empleada en la etiqueta de cualquier producto gastronómico, le lleva a modificar el imperativo adherido al *carpe diem*, por el infinitivo «consumir» más propio de este campo semántico. En esta mercadotécnica reflexión sobre la temporalidad, reduce al máximo la fugacidad de la vida adscrita al imperativo horaciano, al equipararla a una fruta. Además con la adición del calificativo «perecedera» parece querer remarcar la *vita brevis* del fruto. Consumir además conlleva adscrito un aprovechar el momento marcado por las grandes marcas, que hacen que se desaproveche realmente lo importante, «quien nos aconseja exprimir el instante nos está desaconsejando implícitamente todo lo que atenta contra el goce de la riqueza del presente, todo lo que impide el gasto del capital de gozo que hay en los bolsillos de cada instante venidero» (Luque, 2008b: 26). El cambio en el formato a mayúscula del tipo de letra en el sintagma «FRUTA PEREcedERA», conlleva no solo un aviso, una llamada visual que refuerza el tópico, sino que, tal y como indica Morán Rodríguez,

establece una fuerte inflexión, potenciada por el paso de las formas verbales en imperfecto, con aspecto durativo, a prefecto, como marca aspectual perfectiva, puntual (a pesar de que, semánticamente, *avanzar* tiene un componente aspectual durativo: todo, como vemos, apunta a reforzar el efecto de violencia y alteración). (2011: 167)

No se deben dejar de lado, tampoco, aspectos como la similitud entre el deterioro de una fruta de piel mustia y arrugada, consumida por el paso del tiempo y el menoscabo que sufre el cuerpo humano con la llegada de la vejez. Parecía, efectivamente, «la vida un puro litoral», pero no somos más que un «producto que se altera fácilmente».

Directamente relacionado con el imperativo horaciano se localiza el indiscutible e irrefrenable *tempus fugit*, que se encuentra también ligado a la lírica de la almeriense. Así «Moira ríe» de *Camaradas de Ícaro* (2003), relata a tiempo real («ahora mismo») ese devenir temporal que nos lleva hacia la muerte:

Un hilo del destino  
cortas con la tijera del olvido forzoso.  
Era el hilo más tenso.  
Pero Moira sonríe. Al fin y al cabo, todos  
los hilos de la vida  
se tejen tan precarios, tan teñidos de tedio.  
Ese hilo de plata que unía nuestras bocas  
lo está desmenuzando  
ahora mismo la Muerte. (2003: 20)

La fugacidad de la vida deriva no solo en una muerte física; en su discurrir el tiempo camina y aleja del sujeto, todo aquello a lo que le ha tenido aprecio o aversión. Las horas se encargan de dar fin todo aquello que en algún momento comenzó. No hay nada que pueda escapar a los tentáculos posesivos del tiempo. Nada hay que pueda sobreponerse al paso devastador del tiempo, personificado en este caso en una Moira que realiza rutinaria su trabajo, y en una Muerte

que lo «está desmenuzando / ahora mismo». Basten estos mínimos ejemplos como paradigma de la vastísima recreación de la Antigüedad clásica grecolatina que inunda la lírica de la almeriense.

La poesía de esta década que se inicia con tintes novísimos va desgranándose y andando a través de diferentes rutas, tantas como poetas, aunque todos, o casi todos, confluyen –si ya no por necesidad, sí por valoración– en la importancia de los maestros clásicos y el valor de la tradición. El pluralismo, que en el origen calificaba a esta época, se fue diluyendo hasta dejar paso a la corriente imperante de la poesía figurativa que encontró su hueco y se quedó hasta los albores del nuevo siglo. Luis Antonio de Villena deja claro el predominio de esta corriente poética:

Lo que para mí quedaba muy claro, en el verano de 1992 –cuando realicé mi antología (se refiere a *10 menos 30*)– era que entre todos los tonos de la generación del 80, la llamada poesía de la experiencia se había convertido en el más transitado, el más aplaudido, el más seguido, el más denostado –clara señal de éxito– y en el que están algunos, bastantes, de los poetas clave del momento. (Villena, 1997: 14)

El culturalismo, sobre todo el basado en mitos y resonancias clásicas, sigue latiendo en los versos de este período, hasta el extremo de ser considerado por Villena como la tendencia más seguida y predominante de los ochenta (cfr. 1992: 9).

La abundante pléyade de poetas de los años ochenta y noventa que, sin particular interés culturalista, se interesan por la experiencia cotidiana y recurren al mundo helénico y a sus viejos mitos como ambientación apropiada o como novedoso recurso que logra envolver en una luz trascendente experiencias íntimas y personales (1998: 16)

Pero la poesía de la experiencia, corriente aceptada como hegemónica a finales de los ochenta «comienza a sufrir un proceso similar al de la poesía social en los años sesenta o poesía novísima

---

en los setenta: se generaliza abusivamente y se convierte en el blanco de los ataques» (García Martín, 1996: 31). Su permanencia sin embargo se irá diluyendo paulatinamente hasta dar con una caída estrepitosa en los albores del nuevo siglo. La debacle a la que se vio abocada no pudo frenarse; fue fagocitada por sus propios principios:

Todo lo cotidiano es mucho y feo, de Quevedo. Me parece un error el énfasis de cierta poesía de los ochenta en ese punto: los poemas se han llenado de una acartonada retórica de lo cotidiano, de una muy limitada visión de la experiencia. Todo es ya cotidiano, no nos engañemos: las horas que alguien pasa sumergido en un libro japonés no son menos cotidianas que las horas de autovía y restaurante. (Luque, 1998b: 45)

La lírica, que siguió exprimiendo *ad nauseam* los preceptos mal entendidos de esta poesía figurativa, la convirtió en un flaco reflejo de lo que dicha poesía debía ser, y fue sepultada por excesivos relatos autobiográficos, copas y cañas, bares y hoteles; «el concepto se ha desleído y perdido identidad al desdibujarse unos rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdotario biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse» (Iravedra, 2007: 157). La sobreexposición insustancial a la que fue sometida llevó a poetas como Aurora Luque a reflexionar sobre este hecho y a prestar atención al deterioro de la estética de la experiencia: «Si algunos poemas muy recientes se pudieran llevar ante las cámaras, no darían ni para cinco minutos de culebrón: bares, noches de hotel, más bares... Hay guiones un poco agotados ya» (Luque, 1998b: 45). Sin embargo, la decadencia anunciada de la nueva sentimentalidad no desbancó el protagonismo de la influencia grecolatina en la lírica española; su permanencia queda constatada al menos hasta las actuales primeras décadas del tercer milenio.



## Conclusiones

*Toda gran obra literaria es o la Ilíada o la Odisea.*  
Raymond Queneau, «Prólogo» a *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert

Habitualmente se ha venido interpretando la tradición clásica como una manifestación más dentro del culturalismo, pero a nuestro juicio su importancia es incomparable a la de otras manifestaciones culturalistas, de ahí que sea necesario, por su singularidad, prestarle atención en sí misma, aunque a veces se integre con otras referencias.

Del mismo modo comúnmente se relaciona el culturalismo con la poesía de los *novísimos*, aunque no debemos restringirlo solamente a esta corriente literaria: encontramos rasgos del culturalismo de tradición clásica en los poetas anteriores y en los posteriores, hasta el punto de que el uso de los motivos grecolatinos puede ser tomado como hilo conductor que nos guía –nuevo hilo de Ariadna– por el laberinto poético de las últimas décadas. Precisamente, tanto el mito como el acervo de los clásicos lo son por su capacidad de dar cauce a diferentes mensajes, acomodarse a diversas estéticas, no como adorno sino como expresión propia.

Tampoco se debería afirmar que la utilización de recursos clásicos culturalistas en la poesía sea un elemento propio de la posmodernidad. El diálogo con la tradición ha sido siempre motivo recurrente en las voces líricas españolas<sup>1</sup>, desde la imitación hasta la más interesante metatextualidad de la revisión crítica donde realmente se produce un diálogo de ida y vuelta, una conversación mantenida entre los autores y la cultura. Baste volver la vista atrás y adentrarnos en el Renacimiento, que tras la falsa oscuridad de la Edad Media, recupera el mundo clásico y lo hace miembro de derecho de la gran familia literaria española. No es momento el actual para debatir sobre estas cuestiones, pero sí queremos señalar que los recursos clásicos culturalistas no son propios de este siglo ni excluyentes de los demás. El regreso a los orígenes culturales no es un hecho aislado, sino más bien ha de ser concebido como un tráfico imperecedero del arte occidental desde el Renacimiento y más recientemente a partir del siglo XIX.

Podríamos hablar de un verdadero trabajo en equipo, una *opera aperta*, donde a través de las distintas voces, separadas espacial y temporalmente, el todo va ampliando sus fronteras semánticas y donde el primer significado, que nunca fue cerrado ni único, va creciendo a través de estos vasos comunicantes, de los autores que lo han retomado, versionado o modificado. Lo clásico no es un ente inmutable, definitivo y cerrado, sino que su carácter intrínseco lo abre a inagotables variantes e infinitas resurrecciones; ninguna definitiva.

El concepto posmodernidad lleva adherido, casi de forma intrínseca, el diálogo con lo tradicional. Innovar no significa apartarse de la tradición, adquiere otro valor, no de ruptura sino de realización: mediante la innovación se alcanza la esencia del mito y las fuentes clásicas, se indaga y profundiza.. Si Lyotard defendía el empleo exacerbado del ecosistema social en el arte, Mockus partirá de una vertiente más purista; para él la mezcolanza posmoderna debe ser más selectiva, no debemos fijarnos sólo en el aquí y en el ahora, sino

---

<sup>1</sup> No solo en la literatura española sino en la literatura universal. Todos los movimientos artísticos considerados como «Neos» así lo demuestran.

---

que hay una necesidad esencial de volver la vista hacia atrás y recoger lo acaecido, lo dicho; hemos de retomar los estilos antiguos para darles la posibilidad de que sigan hablando, de que digan –dentro de este nuevo contexto posmoderno– aquello que no decían, porque no era entonces pertinente, y que sí dicen ahora, renovando proteicamente su sentido. Se abre, pues, la veda para el nacimiento de nuevas miradas, porque, por otra parte, ese es el sentido primigenio del mito: no constituir un relato literario, estético, sino un relato etiológico, una explicación no racional de los fenómenos del mundo y de la vida. Fiel a esta esencia –que a veces ha llegado a difuminarse, reduciendo la tradición a mero ornato literario– el mito sigue renovándose y sirviendo para expresar nuestras dudas y temores, otras –pero no menores– que las de los antiguos griegos y latinos. Posee el clásico lo que Bourdieu ha dado en llamar «capital simbólico», puesto que hay una clara voluntad –consciente o inconsciente– de hacer suyo temas o asuntos del mundo grecolatino, cuyo valor y prestigio simbólico están por encima de otros; asimismo están dotados de una especie de aura mágica que infunde una atracción a distancia. Suponer que los poetas se encuentran en el mismo grado mental que los griegos o los latinos sería mostrar un desconocimiento total de las vicisitudes y circunstancias históricas de unos y otros pueblos. Lo que sí es cierto es que toda vida es la historia de un viaje en el que nunca se sabe a dónde nos arrastrarán las mareas. Quizá este es el nexo más estable entre aquel viaje iniciado por el divino Odiseo y los hombres comunes. Los motivos clásicos ya no son propiedad de nadie, han pasado a formar parte intrínseca de la mentalidad de un pueblo o cultura, la imitación se halla en los cimientos de toda literatura de calidad, se puede continuar el legado cultural de otros y crear una obra que, *mutatis mutandi*, no tenga similitud alguna con su predecesora y gestora. Sin duda el análisis de este proceso cautivador es indispensable para la evaluación de los incontables contextos nuevos de las historias grecolatinas y enlaza directamente con los movimientos revisionistas del mito. Tal y como ya ha sido apuntado por Dioniso Cañas, la labor del poeta posmoderno está cercana a la del arqueólogo y es, precisamente, la que lo diferencia de los literatos de las vanguardias.

Si estos exploraban en la búsqueda de novedades creativas, el pensamiento posmoderno discurre más bien por los caminos de la aqueología; los poetas excavan en el pasado en busca de tesoros clásicos. La antigüedad se ha convertido en una gran Atlántida en la que bucean con cierta codicia los literatos.

La tradición se presenta como nueva sin abandonar el olor añejo de la memoria. El tiempo y las lecturas sucesivas les han proporcionado diversos matices en un complejo y perfecto maridaje con la actualidad. Jorge Luis Borges, en «En sobre los clásicos» (1952), delega en la lectura devota e imperiosa el poder de un clásico, y lo dota del misterio inexplicable de la fidelidad con que las generaciones, unas tras otras, siguen leyendo con puntual cumplimiento las mismas historias. Lo considerado como clásico no ha de poseer unas determinadas características ni alejarse de otras, sino que lo que realmente aúna a los clásicos es esa devoción con la que las generaciones, unas tras otras, los leen; esa enigmática fidelidad que profesan los lectores. Aunque como apuntaba Steiner, bien podríamos variar las tornas y pensar que es la tradición cultural la que nos lee a nosotros.

En el transcurso de su desarrollo la historia de la cultura ha permanecido unida, de tal o cual forma a los mitos de la Antigüedad. Son precisamente los receptores con sus lecturas posteriores, los que van configurando con el paso del tiempo, generación tras generación, el valor del mito, y su significación que asientan y reformulan. Se refuerza el valor histórico de lo clásico y con ello de lo mítico allende el tiempo. Estamos ante una categoría histórica, que no se adscribe solamente a una época o estilo histórico, sino que deriva en un valor suprahistórico. El valor de categoría histórica, que se le da al concepto, no hace más que poner en evidencia la vital importancia que el paso del tiempo tiene en la consecución de la permanencia en el imaginario literario de una colectividad, una nación o una cultura. El libro clásico trasciende a su época llegando a superarla; es una entidad en sí misma que puede ser concebida como un *dasein* en el tiempo, puesto que para alcanzar el membrete de clásico es necesaria una mirada retrospectiva y cierta separación

---

histórica. Dicha conexión ha sufrido cambios espectaculares desde la desmitologización de la Ilustración hasta la más reciente revitalización del mito del siglo XX. Se interpreta el mito como una forma versátil capaz de presentar las peculiares formas del comportamiento humano, los rasgos más sustanciales de su pensamiento.

Las obras de la tradición clásica dignifican y enriquecen el espíritu humano, hacen que descubra pasiones eternas, pensamientos perpetuos... La multiplicidad significativa que se adscribe a todo clásico, lo hace un ser dúctil y maleable, digno de adaptarse a cualquier momento histórico-social. Las generaciones, aun con sus diferencias, siguen manteniendo, ese inconsciente colectivo que las acercan con el paso de los siglos y les permite compartir y mantener, en ese sustrato común, los sentimientos, esperanzas y miedos, que ven reflejados en el clásico. Reflejan nuestra sensibilidad, evolucionan con nosotros y nos muestran a nosotros mismos, generación tras generación. La tradición se escribe día a día, lo clásico lo va trazando el porvenir.

En el clásico reverberan las respuesta a todas las necesidades intrínsecas del ser humano. Si el mito daba explicación a la génesis del universo, porqué no considerarlo también una cosmogonía de pensamiento, que da respuesta y valor al sentir y al pensar del hombre. La poesía contemporánea española revitaliza todo el amplio catálogo de motivos clásicos que van desde los tópicos literarios más extendidos (*Tempus fugit, Carpe Diem, Memento mori*), hasta los mitos más conocidos (Minotauro, Edipo, Sirenas, Ícaro, Sísifo, Tántalo, Prometeo...), pasando por los escritores más conocidos (Virgilio, Homero, Ovidio, Horacio, Catulo...), sin olvidar sus obras más paradigmáticas (*Ilíada, Odisea, Eneida...*). Son quizá las obras homéricas las que, junto con el ciclo de Tebas, encuentran un mayor eco en la poesía contemporánea. Parece razonable la permanencia de los dos libros que, por encima de cualquier otro se han encargado de alentar la imaginación occidental desde hace más de dos mil quinientos años. En ellos se recoge la experiencia de toda lucha y de todo camino humano. Ulises se convierte en el representante de

todos los hombres (ese largo y movido viaje por el que deambula la vida) y Troya pasa a simbolizar toda ciudad y aun todo imperio humano, en un sentido metafórico.

Tradicionalmente se viene enlazando el culturalismo con la lírica de la década de los setenta. Estamos convencidos de que el asunto central del análisis culturalista radica precisamente en eso: en eludir esa tendencia a adherirlo a único grupo poético. Hablamos de más de diez lustros<sup>2</sup> en los que han existido variadas perspectivas y estéticas líricas, con sus similitudes y sus divergencias, pero que dejan constancia de ese gusto por el pasado clásico. No es fácil escribir obviando la tradición, pero el problema principal no es ese, el dilema radica en discernir en qué tradición se inscribe cada trabajo poético y cómo se vincula. Por lo tanto, no deberíamos basar la lírica novísima exclusivamente en su vertiente culturalista y por otro lado, tampoco afirmar que el culturalismo es solo tradición clásica. A pesar de que esta postura haya sido defendida hasta la saciedad, no deja de ser una posición un tanto maniquea. Es la eterna lucha entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad, o la ya familiar lucha entre la tradición y la vanguardia, pero las dicotomías subsisten no en su oposición sino en su carácter complementario.

De esta forma, una parte importantísima de la producción poética posmoderna retoma la tradición reproduciéndola y actualizándola así se ha llegado a hablar de un «culturalismo poético» o de una «poesía culturalista». Poesía que no pertenece solamente al movimiento novísimo, sino que ya en la década de los cincuenta puede verse ejemplificada. Por mencionar algún caso no tratado anteriormente, podemos tener presente este «Ulises», de María Victoria Atencia, cerrado por un verso del poema homónimo (1558) de Joachim du Bellay.

---

<sup>2</sup> Hacemos referencia a más de los años estudiados en este trabajo e incluimos en esta afirmación la década final del siglo pasado y los primeros años de este nuevo siglo, pues en los últimos veintitantes años de poesía española se puede observar también la presencia de este culturalismo de tradición clásica. Algunos de los poemas elegidos para ejemplificar en este apartado fueron, precisamente, escritos en estas últimas décadas.

Se puede confundir estación o aeropuerto  
y el cambio del reloj, de los signos, las lenguas  
o las frondas, el claro asfalto, el césped o la arena.  
Con el desasosiego, vuelve a mi centro algo  
desde el punto del lápiz a la página  
con sus claras respuestas y sus orientaciones  
hacia un puerto feliz al que siempre regreso.

*Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage.* (1997: 115)

Pero hay muchos más ejemplos que constatan la existencia de una poesía culturalista de corte grecolatino. Solo en este período hemos computado más de ciento cincuenta poemas que versan en torno a motivos grecolatinos y con seguridad existirán muchos más a los que no hemos tenido acceso.

En la poesía contemporánea de referentes clásicos se amalgama lo mítico con lo popular. Esa esencia popular en la que se entremezcla lo tradicionalmente común con la cultura más *pop*. Las dos aristas culturales difuminan sus límites y se combinan y entremezclan; la cultura popular y cotidiana convive con recursos de la conocida como alta cultura; resultado directo de esa «indeterminación» de Hassan, del pensamiento posmoderno en la que se sumergen los poetas. La tradición grecolatina más rancia se moderniza, actualizándose y vivificándose a golpe de verso. Recordemos la epigramática Venus de Badosa,

Cierto es también que pocas veces, Venus,  
en versión popular, V.I.P. o burguesa,  
se había aparecido en nuestras costas  
con el mármol moreno de su piel. (1989: 56)

En todo caso la cuestión de fondo es que muchos poetas posmodernos han visto en la tradición una ciudad en ruinas que puede ser reconstruida y reactualizada, incluso transformada y por qué no, habitada. Es el caso de las autoras, por ejemplo, que

---

recurren a la subversión y a la revisión del mito para reivindicarse y expresarse; el uso de personajes míticos permite, asimismo, a las poetas construir diferentes manifestaciones de sí mismas.

Hace meses que huyó Teseo  
dejándose la espada  
—ahora pienso que a propósito—  
y te vas a la cama  
ofreciéndote sin fuerzas al monstruo de la noche.  
Alguien regresa en sueños  
para empuñar la espada.  
El Minotauro te persigue  
y se llama igual que quien te amaba (Ugidos, 1997: 50)

El paso que se produce en la mente del individuo en la posmodernidad, al desaparecer la conciencia del sujeto individual trae consigo no solo un exilio de sí mismo, sino también del mundo. Al poeta posmoderno no le queda más que dialogar con la Cultura, con la Historia y con la Literatura.

De ahí el tantas veces traído a colación uso del correlato objetivo. Con el uso del correlato los poetas consiguen encontrar un personaje mítico, literario, histórico que transmita la emoción del autor y establezca parelelismos entre el interior del literato y la realidad cultural externa presentada en el texto. En muchos de los poemas de culturalismo de corte clásico, un personaje histórico o legendario habla en primera persona en un momento concreto de su vida. Es otro de los artificios que podemos añadir al pensamiento posmoderno. El monólogo dramático o el correlato objetivo no son una invención de los poetas novísimos, sino que se debe echar la vista hacia atrás y fijarse en el precursor de estos procedimientos en literatura española: Luis Cernuda; así como volver la mirada hacia los autores franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, seguramente los posibles iniciadores de esta técnica lírica.

Constatamos la existencia de artificios posmodernos en la lírica española en la obra de poetas que van desde la generación de

---

medio siglo hasta jóvenes nacidos a finales del siglo pasado y que inician su producción poética en el actual. La tendencia mayoritaria es la del respeto al pluralismo, que encuentra su mejor manifestación en el uso del fragmentarismo, la mezcolanza lingüística, la unión de lo serio y lo cómico, la transposición de perspectivas, el gusto por la metaliteratura... todo aquello, en fin, que ya apuntaba el egipcio Hassan.

Del mismo modo hemos visto ejemplificado en los textos cómo la posmodernidad es más un estilo individual que colectivo –en el sentido de agrupación en generaciones poéticas–, puesto que encerrar en marcos temporales dicho posicionamiento ideológico no es más que un error. A pesar de que la mayoría de los críticos coincidan en hablar de movimiento posmoderno a partir de la generación de los setenta, muchos son los poetas de la generación de medio siglo que componen obras siguiendo los preceptos posmodernos. En la generación de medio siglo se realizan prácticas hipertextuales y referenciales que contribuyen a la reescritura de antiguos mitos; ya los poetas de los cincuenta miran hacia las épocas pasadas con esa «nueva óptica» atemporal posmoderna.

La expedición del pensamiento posmoderno establece su campamento base en torno a la generación de medio siglo, encuentra su representación más concisa y pertinente en la década de los setenta y se mantiene, pues, hasta la actualidad literaria. No podemos ni debemos encorsetar una tendencia artística a unos márgenes temporales, puesto que las aristas epistemológicas de dicha corriente hacen su aparición en momentos dispares, son tratadas por varios poetas y no de forma generalizada, y es, precisamente, este periplo el que va asentando la ideología posmoderna y el que la conforma como un sistema de pensamiento que se refleja en el arte. Se refuerza la idea de que la posmodernidad es una manera de mirar la Historia y no un período histórico en sí mismo. No existe, pues, una fecha exacta para inaugurar el movimiento posmoderno en la lírica española, al menos en lo que a la asimilación y utilización del legado clásico se refiere (y

ya hemos dicho que este uso desempeña un papel singular dentro de la posmodernidad, destacado de los demás rasgos culturalistas en frecuencia, significado y profundidad): no debemos dejar fuera de la posmodernidad a los poetas anteriores a la generación de los setenta, puesto que muchos son los vértices que suman al poliedro de la posmodernidad algunos poetas de medio siglo. Existe la transición pero esta se produce de manera escalonada. A colación paradigmática podemos traer alguno de los ya mencionados como esa «Guía del consumidor» de Quiñones, donde se vislumbra la tendencia posmoderna de la revivificación de lo mítico mediante la introducción de otros lenguajes, como es el publicitario. La ambigüedad y los dobles sentidos refuerzan el estilo plural de la posmodernidad y la promiscuidad en la introducción de expresiones pertenecientes a jergas sociales en registros lingüísticos estándares.

Los axiomas sobre los que se asienta la ideología posmoderna abren la puerta de par en par al uso de los artificios culturalistas puesto que la utilización de los clásicos se configura como una tierra no baldía: todo lo contrario, una tierra que se encuentra en su mayor grado de fertilidad y que permite la característica pluralidad posmoderna. Así, el exarcebado uso de los niveles del lenguaje encuentra aquí su representación no sólo en la fusión de las lenguas clásicas con la castellana, sino que se gesta en la miscelánea de la lengua popular con la culta.

El gusto por el *collage* y la intertextualidad retoma los motivos clásicos tanto temáticos como formales para reflejar ese sincretismo inherente y adscrito a la posmodernidad.

Por último, la mixtura de lo cómico y lo serio, relacionada principalmente con el sincretismo de lo popular y lo tradicional, los nuevos pensamientos enmarcados en clásicos géneros, el uso de temas elevados bajo las premisas de lo cotidiano y lo irrisorio, a veces paródico... hacen del uso de lo culto un artificio perfecto en esta nueva corriente de pensamiento. Se le ha perdido el miedo a la poesía, que no el respeto, y los artificios retóricos y culturales que antes podían asustarnos se han convertido ahora, en compañeros, tal vez amigos de viaje:

[...] y no tengas cuidado por lo eterno:  
los siglos se han disuelto ya en cenizas,  
Caronte quedó en paro el mes de enero,  
Satán tiene los cuernos hechos trizas  
y Osiris se ha marchado de crucero. (Martínez Aguirre, 1997: 23)

Es la evolución lógica, si alguna evolución lo es, de esa poesía en vaqueros ya reivindicada por García Montero, que huía del oscurantismo de los setenta, donde lo divino se vuelve humano y lo clásico mítico en cotidiano. Los nuevos posicionamientos no les llevan a rechazar el pasado, sino que existe una clara nostalgia de la perdida que se reivindica en cada verso, como sucede en «El amor es un género literario»,

He pensado escribirte como si no existiera  
aún el feminismo. Como si nuestro tiempo  
no fuera el fin de siglo, ni nadie conociese  
la igualdad de los sexos, ni causara extrañeza  
oír que te dijera que el amor que yo siento  
por ti jamás podrías sentirlo tú por nadie.  
Tal vez el amor sea sólo literatura  
que cambia con el tiempo. Supongo que nosotros  
no amamos como Shakespeare, ni Shakespeare como Dante,  
ni Dante como Safo, ni Safo como nadie. (Martínez Aguirre, 1997: 26)

Dicha melancolía se relaciona directamente con el gusto por lo clásico y lo helénico, puesto que los poetas expresan una nostalgia por la plenitud cultural perdida. Se recrean así personajes y hechos culturales que permiten enarbolarlos como estandartes de vivencias; que se convierten en portavoces de la subjetividad o que resucitan valores y comportamientos.

Un poema, en fin, que podría ejemplificar de manera sintomática los caracteres posmodernos que envuelven al culturalismo de corte

clásico de la poesía española contemporánea podría ser esta «Teichoscopia» de Luis Alberto de Cuenta,

Tras nueve años de guerra, el rey de Troya  
no sabe quiénes son sus enemigos.  
Se lo pregunta a Helena, allá en lo alto  
de la muralla: “Dime, Helena, hija,  
¿quién es ese que saca la cabeza  
a los demás y que parece un rey  
por su modo de andar y por su porte  
señorial?” “Mi cuñado, Agamenón,  
un hombre insoportable que no cesa  
de gruñir, el peor de los esposos  
y un mal padre.” “¿Y el rubio que está al lado?”  
“Es mi marido, Menelao, un idiota  
que no supo apreciar como es debido  
lo que tenía en casa y no comprende  
a las mujeres.” Príamo registra  
la información de Helena en su vetusto  
cerebro, y continúa preguntando:  
“Y ese otro de ahí, de firme pecho  
y anchos hombros, que va y viene nervioso  
por el campo, las manos a la espalda,  
como quien trama algo, ¿quién es ése?”  
“Odiseo de Ítaca, un fullero  
de quien nadie se fía, un sinvergüenza.”  
“¡Caramba con los griegos!”, piensa Príamo,  
y le dice a la novia de su hijo:  
“Otros veo, muy altos y muy fuertes,  
que destacan del resto. Por ejemplo,  
esa masa magnífica de músculos  
que está sentada al fondo, a la derecha...”  
“Es Ayante, una bestia lujuriosa  
y prepotente, un grandullón con menos  
inteligencia que una lagartija.”  
“¡Qué bien hice estos años -piensa Príamo-  
sin saber quiénes eran estos tipos!  
Basta que gente así reclame a Helena

---

para no devolverla.” Y en voz alta dice a la chica: “¿Dónde estará Paris?”  
“Imagino que en la peluquería  
haciéndose las uñas y afeitándose.”  
“Ayúdame a bajar de la muralla  
y vamos en su busca, que os invito  
a los dos a una copa en el palacio.” (1996: 22-23)

Se rehace la teatral escena homérica de la «contemplación desde la muralla» del canto tercero de la *Ilíada*. El poema mantiene tanto la estructura dialógica como los personajes, las descripciones y el orden en la presentación de los combatientes aqueos. Varía el registro lingüístico empleado, modificándolo por uno mucho más coloquial; así el empleo del eufemismo «carajo», del despectivo «tipo» o del más familiar «grandullón» alejan al poema del original diciendo lo mismo, *mutatis mutandi*. Ulises es descrito en la obra homérica como «Aquel es el hijo de Laertes, el ingenioso Odiseo que se crió en la áspera Ítaca; tan hábil en urdir engaños de toda especie, como en dar prudentes consejos» (Homero, III, 200-202); y Luis Alberto de Cuenca lo hace tal que así: «Odiseo de Ítaca, un fullero / de quien nadie se fía, un sinvergüenza». La virtud de engendrar ardides del héroe homérico se ve aquí representada por el adjetivo «fullero», que, incluso, no siendo un término coloquial nos aproxima a un lenguaje de jerga social. Lo paródico del poema se ve reforzado primero por los epítetos: «una bestia lujuriosa / y prepotente»; «menos / inteligencia que una lagartija»; «un hombre insoportable que no cesa / de gruñir»...; caricaturas que se ven acrecentadas con la descripción final de Paris, convirtiéndolo en un hombre un tanto afeminado o «metrosexual». Hay además un hondo contraste entre el registro y el estilo empleado por los interlocutores que no hacen más que contribuyen a intensificar la pantomima posmoderna. Este es el resultado de la mezcla de tradición clásica y pensamiento posmoderno, un collage donde el pastiche y la parodia reescriben el texto original actualizándolo.

Que el culturalismo ha existido y existirá siempre es un dogma de fe, una creencia que no se puede rebatir, pero que el culturalismo

basado en la tradición clásica ha encontrado un perfecto caldo de cultivo en el período iniciado en la segunda mitad del siglo pasado es algo que quizá debería añadirse al catecismo de la posmodernidad. Han de tenerse presentes, pues, los factores del pensamiento posmoderno que permiten y contribuyen a que la tradición grecolatina permanezca en los versos de los literatos españoles contemporáneos. Su carácter recreador pone en evidencia el uso de los textos de la tradición clásica junto con otros recursos culturalistas; se consiguen renovar y dar frescura a los tópicos o los mitos sin dejar de lado la tradición, aunque se conciba muchas veces como juego. Se abre paso un tratamiento de la cita, el tema mítico, la alusión grecolatina ... más cercano, más coetáneo, más vivido. Lo culto se asimila para formar parte de la experiencia propia y ajena. El poder de la tradición permanece inamovible, pues en ella se encuentran todas las respuestas, en la herencia cultural se halla el conjunto de obras en las que se encuentran las herramientas que todo hombre necesita en su devenir; los artificios que además de servir como expresión de subjetividad y sentimientos, contribuyen a responder a las dudas más humanas; y es que la tradición, como ya hemos dicho, es un diálogo de ida y vuelta entre el poeta y la cultura; un diálogo que ya ha empezado. Todo pensamiento posmoderno lleva adherido intrínsecamente ese diálogo con la tradición.

## Bibliografía

### Estudios

- ADORNO, Theodor. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- ALARCÓN-CASTAÑER, Pablo, *Niveles de lengua en el análisis lingüístico literario de la poesía española*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- ALFONSO X, *General estoria*, I, edición de Pedro Sánchez, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2009.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, «La crítica lingüística», en AULLÓN DE HARO, Pedro, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique y MARTÍNEZ LINARES, María Antonia, *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ALFARO, Rafael, «Experiencia de una despedida» en, BURDIEL, Isabel, *Francisco Brines en Cuervo: Cuadernos de cultura*, Valencia, Ocmo, 1980, pp. 11-17.
- ALONSO PRIETO, Javier, «La estructura como microrrelato en *Microepopeya de Álvaro Tato*», en MONTESA, Salvador, (dir.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*, Málaga, AEDILE, 2009, 349-358.

ALVAR, Manuel, «Entre los poetas míos», en *Cauda. Leer para el recuerdo*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2000, 189-192.

ÁLVAREZ RAMOS, Eva, «La posmodernidad en la poesía contemporánea española: la búsqueda de los orígenes», en *OGIGIA- Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 10 (2011a), pp. 25-38.

- . «El carácter poético del lenguaje en la poesía española posmoderna: entre la literariedad y la oralidad», en *Actas del IX Congreso Internacional de Lingüística General*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011b, pp. 135-151.
- . «Afrodita en la poesía contemporánea española: revisión del eros clásico», en *Hispanic Journal*, 33 (2012), pp. 77-92.
- . «El clasicismo posmoderno de la última poesía española», *Siglo XXI. Literatura y Cultura españolas*, 11 (2013), pp. 73-90.
- . «Presencia el mito de la sirena en la poesía española contemporánea», en *Amaltea. Revista de mitocrítica* 6 (2014), pp. 1-26.
- . «Presencia de la lírica amatoria de Catulo en los poetas españoles: del *passer Lesbia* a los *basia mille*», en *Actas del XLIX Congreso Internacional de la AEPE. La enseñanza del español en el contexto de las artes y la cultura*, Valladolid, Campus encuadernaciones, 2015a, pp. 103-115.
- . «"De las ondas surgida, toda brillo, fulgor, sensación pura": el semblante de Venus en la poesía de Jaime Gil de Biedma», en *Las Diosas. Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual*, 2015b, pp. 1-13.
- . «Tradición clásica y culturalismo en los poetas españoles de la generación de medio siglo: la poesía de Brines», en *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, en prensa.

ÁLVAREZ VALADÉS, Josefa, «Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque», en *Minerva*, 22 (2009a), pp. 217-230.

- 
- . «Tradición clásica en Camaradas de Ícaro de Aurora Luque: el recurso al mito», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 34 (2009b), pp. 5-23.
  - . «El viaje en la poesía de Aurora Luque: el mundo clásico revisitado», en OLMO ITURRIARTE, Almudena del y DÍAZ DE CASTRO, Francisco, (eds.), *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 11-28.
- ANDERSON, Perry, [1998], *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- ANDÚJAR ALMANSA, José, «José, Memoria, mito y laberinto en Descréxito del héroe, de J. M. Caballero Bonald», en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 51-60.
- . «Sombras barrocas en la poesía de Francisco Brines», en *Ínsula*, 661-662 (2002a), pp. 30-32.
  - . «La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines», Madrid, Alianza, 2003.
  - . «Prólogo. Detrás de las palabras», en LUQUE, Aurora, *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008, p. 9-15.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, «Catulo en la literatura española», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 22 (1989a), pp. 249-286.
- . «Mito clásico y poesía española actual: el tema de Ulises en un poema de Javier Salvago», en *Exemplaria*, 3 (1999), pp. 177-184.
  - . «Los mitos clásicos en la poesía española última (1970-1995)», en *Exemplaria* 4 (2000), pp. 33-72.
  - . «Pervivencia de Catulo en la poesía castellana», en *Alazet, Revista de Filología*, 14 (2002), pp. 13-39.
- ARENAS CRUZ, Elena, «Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas», en *Artifara*, 3 (2003), s.p. [Fecha de consulta: 30 de

- diciembre de 2008] <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/botas.asp>
- ARRANZ, David Felipe, «La poética de la disidencia de Carlos Álvarez», en *El invisible anillo*, 4 (2007), pp. 69-74.
- AZORÍN, José, «Prefacio», en *Lecturas Españolas*, Madrid, Caro Raggio, 1920, pp. 13-16.
- BADOSA, Enrique, «Primero hablemos de Júpiter», en *Papeles de Son Armadans*, XXVIII (1958a), pp. 32-46.
- . «Primero hablemos de Júpiter. Conclusión», en *Papeles de Son Armadans*, XXIX (1958b), pp. 135-159.
- BAENA PEÑA, E., «Realidad y utopía. Sobre Áspero mundo de Ángel González», en *Analecta Malacitana*, 4 (1981), pp. 165-186.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los ochenta», en *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), pp. 11-34.
- . *La poesía de Víctor Botas*, Gijón, Llibros del Pexe, 2004.
- BALCELLS DOMÉNECH, José María, «Épicas, estéticas y misterios en la poesía de Enrique Badosa», en *Proyección y contraproyecto en la poesía española contemporánea*, Palma de Mallorca, Servicio de publicaciones de la Universidad de les Illes Balears, 1991, pp. 111-129.
- . «Diversidades literarias en las poetas españolas (1980-2005), en SCARANO, Laura, (ed.), *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*», Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007, pp. 105-120.
- BAILEY, Cyril, (ed.), *The legacy of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1923.
- BALLART, Pere, «Gabriel Ferrater y la poesía de la experiencia», en *Ínsula*, 523-524 (1990), p. 42.
- BARELLA VIGAL, Julia, «La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta», en *Estudios humanísticos*, 5 (1983), pp. 69-76.

- 
- . «De los novísimos a la poesía española de los 90», *Clarín* 15 (1998), pp. 13-18.
  - . «El discurso poético en la España actual», en BERENGUER, A. y PÉREZ, Manuel, (eds.), *Estudios de Literatura*, Madrid, Ateneo de Madrid, 2001, pp. 265-278.
  - BARNATÁN, Marcos-Ricardo, «Dos aproximaciones a la nueva poesía española», en *El Urogallo*, 5-6 (1970), pp. 138-139).
  - BARNETTE, William, *A study of the works of Manuel Mantero: a member of the Spanish generation of 1550*, New York, Edwin Mellen Press, 1995.
  - BARÓN, Emilio, «Javier Salvago: Ulises Urbano», en *IBÍDEM*, (coord.), *Literatura comparada. Relaciones literarias hispano inglesas (siglo XX)*, Almería, Universidad de Almería, 1999. pp., 131-138.
  - BARRAJÓN, Jesús María, *La poesía e José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1999.
  - BARRAL, Carlos, *Metropolitano*, Barcelona, Cantalapiedra, 1957.
  - . *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcon*, Barcelona, Ediciones 62, 1986.
  - . *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1991.
  - . *Carlos Barral. Poesía completa*, edición de Carme Riera, Barcelona, Lumen, 1998.
  - BARTHES, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
  - . «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 65-71.
  - . «Lingüística y literatura», en *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 33-40.
  - BATAILLE, Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginebra, Skira, 1955.
  - BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998.

- BAUZÁ, H. F., «Las Geórgicas de Virgilio y su perennidad», en *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, XXXIX, (2007), pp. 271-272.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de y DRESSLER, Wolfgang Ulrich, [1972], *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.
- BENÉITEZ, ANDRÉS, Rosa, *La seducción de la estética Novísima: una aproximación comparatista a los casos italiano y español*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 53-60.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, «Una poética que no lo es», en Villena, Luis Antonio, (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor 1986, p. 100.
- . «Una información», en GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Monedas acuñadas en el aire. (Antología poética, 1963-2000)*, Sevilla, Renacimiento, col. Calle del aire, 2002, pp. 13-21.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma, 1985.
- BERGUA CAVERO, Jorge, «La tradición clásica y el concepto de influencia», en FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe, (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Mímesis e iconografía*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pp.11-21.
- BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús, «Presencia de Horacio en la poesía de Francisco Brines», en CONDE PARRADO, Pedro y VELÁZQUEZ, Isabel, (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos* (Medina del Campo 22-24 mayo de 2003), Madrid, 2005, pp. 1886-1990.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier y PIEDRA, Antonio (coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Fundación Jorge Guillén, 1993.
- BLESA, Túa,(ed.), *Actas del los Primeros Encuentros de Poética: «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, Zaragoza,

- 22-26 de octubre de 1991, 2 Vols., Zaragoza, Departamento de Lingüística General e Hispánica, Universidad de Zaragoza, 1996.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BOLGAR, Robert R., *The Classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.
- BORGES, Jorge Luis, *Biblioteca Personal* (prólogos), Madrid, Alianza, 1988.
- . «Sobre los clásicos», en *Otras Inquisiciones, Obras completas*, Vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992a, pp. 366-367.
- . «El libro», en *Borges Oral*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 9-23.
- . «Cuando la ficción vive en la ficción», en *Textos cautivos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 56-59.
- BORGES, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo, *Diálogos*, Barcelona, Seix, 1992.
- BORGES, Jorge Luis e INGENIEROS, Delia, *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- BOTAS, Víctor, *Rosa Rosae*, prólogo de Juan Bonilla y epílogo de Carmen Morán Rodríguez, Sevilla, Renacimiento, 2015a.
- BOU, Enric, GASCÓN VERA, Elena (coord.), *Siglo y memoria, ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos de bibliofilia, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- . «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas», en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 159-170.
- BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1981.
- . «La generación de Carnero»; fragmentos de su prólogo a G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, Hiperión, Madrid, 1983, pp. 11-25.

- . *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1984.
- BRINES, Francisco, «La tierra natal en la poesía de Juan Gil Albert», en *Calle del Aire*, Sevilla, 1977, pp. 187-275.
- . «Las presencias poéticas», en Fernando Ortiz, *Primera despedida*, Aldebarán, Sevilla, 1978.
- BRUGNOLI, Giorgio, CORTE, F. della et al., (dirs.), «Vitae Vergilianae», en *Enciclopedia virgiliana*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991.
- BUCK, August, *L'eredità clássica nelle letterature neolatine del Rinascimento*, Brescia, Paideia Editrice, 1980.
- BUENO, Gustavo, «Lenguaje y pensamiento en Platón», en *Revista de Filosofía Taula*, 3 (1985), pp. 39-59
- B U E R E S , E n r i q u e , « S i l v i a U g i d o s , i r o n í a y autobiografía» (entrevista), en Clarín, 13 (1998), pp. 33-37.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *La tejedora de sueños. Llegada de los Dioses*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra, 1996.
- CABALLERO, Fernán, «Historia de los hombres célebres de Grecia», en *La mitología contada a los niños e historia los grandes hombres de Grecia*, Barcelona, J. Batinos e hijo, editores, 1873
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «Clara Janés», en *Cuadernos del Centro Cultural Generación del 27*, Málaga, Diputación Provincial, 1989.
- CABANILLES, Antonia, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de Valéncia, 1989.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo, *Manual de análisis del discurso*, Madrid, Ariel, 1999.
- CALVINO, Italo, «Por qué leer los clásicos», en *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 13-20.
- CAMBLOR PANDIELLA, Begoña, «Humor y metapoesía en la obra de Víctor Botas», en SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo, Llibros del pexe, 2006, pp. 57-85.

- CAMPBELL, Federico, *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1994.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1981.
- CANO, José Luis, (ed.), «José Olivio Jiménez: Diez años de poesía española (1960-1970)», (reseña), Madrid, *Ínsula*, 313 (1972), pp. 8-9.
- CANO BALLESTA, Juan, «Poesía de la experiencia y mitos helénicos», en *Ínsula*, 620-621 (1998), pp. 16-18.
- . *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Atrio, Granada, 2007.
- CAÑAS, Dionisio, «La posmodernidad cumple 50 años en España», *El País*, 28 de abril de 1985, pp. 16-17.
- . «El sujeto poético postmoderno», *Ínsula*, 512-513 (1989), pp. 52-53.
- CARNERO, Guillermo, «Poesía de posguerra en lengua castellana», en *Poesía*, 2 (1978), pp. 77-90.
- . «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», en *Revista de Occidente*, 23 (1983a), pp. 43-59.
- . «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “cascabeles”, de *Arde el mar*», en CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23.
- . «Intimismo y culturalismo en el grupo Cántico», en MONTESA, Salvador, (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea,
- . «Cuatro formas de culturalismo», [artículo en línea], en *Poesía española contemporánea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, pp. 3-15. [Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2010]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/pdf/>
- . «Yo lírico y arte en mi obra poética», [artículo en línea], en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 3, (2008),

- pp. 1-14. [Fecha de consulta: 11 de enero de 2011]. [http://www.uv.es/extravio/pdf3/g\\_carnero.pdf](http://www.uv.es/extravio/pdf3/g_carnero.pdf)
- . «*Por signos de letrado: Imaginario cultural y anotación*», en VAUTHIER, Bénédicte y GAMBA CORRADINE, Jimena, (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 23-31.
- CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las letras*, traducción de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001.
- CASTELLET, José María (ed.), «Introducción», en VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix-Barral, 1986, 7-28.
- CASTRO, Juana, «Poética», en MORALES LOMAS, Francisco, (Ed.), *Entre el XX y el XXI: antología poética andaluza*, Barcelona, Ediciones Carena, 2007, pp. 37-38.
- CELMA, Pilar, «Tigres en el jardín. Selección y estudio», en *Antonio Carvajal, El corazón y el lúgano*, Universidad de Granada, 2003, pp. 29-44.
- CERNELO, Fernando, «Las Vidas Improbables de Felipe Benítez Reyes: Poesía y falsificación», en SCARANAO, Laura, (ed.), *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007, pp. 77-.
- CHAMORRO, Eduardo, «Sarrión, un novísimo fronterizo», en *Triunfo*, 450 (1971), p. 38.
- CHICO MORALES Alex y FERNÁNDEZ-VEGUÉ OLLERO, David, «Luis García Montero. El poema es un territorio de encuentro» en *Kafka. Revista de humanidades*, 2 (2003), pp. 379-402.
- CHINARRO, Antonio, Estudio previo en CARVAJAL, Antonio, *Una perdida estrella. Antología*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 7-70.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990.

- COLECTIVO ALICIA BAJO CERO, *Las ruedas de molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*, Valencia, Episteme, col. Eutopías, 1994.
- . «El secuestro del Ángel nuevo», en *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, pp. 93-119.
- COLINAS, Antonio, «La rosa de los vientos. (Notas para otra teoría de la poesía novísima)», en ÍDEM, *El sentido primero de la palabra poética*, México-Buenos Aires-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 224-235.
- COLMEIRO, José F. (ed.), *Vázquez Montalbán: el compromiso de la memoria*, Woodbridge, Tamesis Book Limited, 2007.
- COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel medio evo*, Livorno, F. Vigo, 1872.
- CONDE PARRADO, Pedro P., «Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo: La Odisea en verso», en CONDE PARRADO, Pedro P. y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Pexe, 2005, pp. 79-100.
- CONDE PARRADO, Pedro P. y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, (eds.), «Que aún la lava del Vesubio nos podría abrasar: Pompeya en la poesía española contemporánea», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2 (2010), pp. 415-441.
- CONDE PARRADO, Pedro P., y VELAZQUEZ, Isabel, (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos* (Medina del Campo 22-24 mayo de 2003), Madrid, 2005
- CONTE, Rafael, «Faetón ardiente» en *El País*, 13 de diciembre de 1989.
- CORTÉS TOVAR, Rosario, «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 14 (1998), pp. 269-283.
- . «Tradición clásica en Epigramas de Ernesto Cardenal», en *Exemplaria*, 4 (2000), pp. 212-226.

- COTONER CERDÓ, Luisa, «La «heroicidad canalla» en la poesía de Jaime Gil de Biedma. Una aproximación», en *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Vol. I, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 1996, pp. 269-277.
- CRESPO, Ángel, «Ética y estética en la poesía de Manuel Mantero», en *Manuel Mantero. Una poética indagadora de la otredad. Anthropos*, 116 (1991) pp. 32-42.
- CRESPO MASSIEU, Antonio: «Cuando el poeta salva las palabras del fuego», *Centro de Madrid*, diciembre de 2000, p. 11.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Dido y Eneas en la literatura española», en *Alazet, Revista de Filología*, 14 (2002a), pp. 41-76.
- . «La pervivencia de la mitología clásica», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, III.3, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002b, pp. 1781-1783.
  - . «Pigmalión y la estatua; muestras de un tema ovidiano en la poesía española», en *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos 2003*, vol. 23, 1 (2003), pp. 63-87.
  - . «Tradición clásica: concepto y bibliografía», en *Edad de Oro*, XXIX (2005), pp. 27-46.
- CUENCA, Luis Alberto de, «La herencia grecolatina», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 340 (1978a), pp. 176-181.
- . «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6 (1979-1980) pp. 245-251.
  - . «Poética», en Jongh, E. de (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p.42.
  - . «La alegre brisa de la literatura», en *Luis Alberto de Cuenca. Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2005, pp. 15-29.
- CULLELL, Diana, *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir, 2010.

- DADSON, Trevor J., *El otro el mismo: reflexiones sobre Europa de Julio Martínez Mesanza*, en DADSON, Trevor J., y Flitter, Derek, (eds.), *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Birmingham, The University of Brimingham, 1998, pp. 79-101.
- . *Breve esplendor de mal, distinta lumbre (Estudios sobre poesía española contemporánea)*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- DADSON, Trevor J. y Flitter, Derek, (eds.), *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Birmingham, The University of Brimingham, 1998.
- DEBICKI, Andrew P., *Poesía del conocimiento*, Gijón, Júcar, 1987.
- . «Poesía española de la postmodernidad», en *Anales de literatura española*, 6 (1988), pp. 165-180.
- . *Ángel González*, Madrid, Júcar, 1989a.
- . «La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula*, 505 (1989b), pp. 15-16.
- . «Una poesía de la postmodernidad: los novísimos», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 14 (1989c), pp. 33-50.
- . «La obra crítica de Pedro Salinas: de la modernidad a la postmodernidad», en BOU, Enric, GASCÓN VERA, Elena (coord.), *Siglo y memoria, ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos de bibliofilia, 1993a, pp. 109-119.
- . «La poesía de Jorge Guillén; apogeo y desvanecimiento de la modernidad», en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier y PIEDRA, Antonio (coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Fundación Jorge Guillén, 1993b, pp. 385-394.
- DELGADO, Agustín et al., *Equipo Claraboya. Teoría y Poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.
- DERRIDA, Jacques, [1967], *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

- . «Firma, acontecimiento, contexto», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., «Máscaras de lujo para el desengaño», en *El lomo de los días. Ensayos y notas críticas sobre poesía y novela de los años noventa*, Almería, Colección Batarro, 1996, pp. 46-47.
- . *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- . «La poesía al comenzar el siglo (2001-2002)», en *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 1 (2003b), pp. 39-71.
- . «La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones», en NAVAL, María Ángeles, (ed.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, 2010, pp. 63-99.
- . «Tradición clásica y culturalismo en la poesía de Miguel Ángel Velasco», en OLMO ITURRIARTE, Almudena del y DÍAZ DE CASTRO, Francisco, (eds.), *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 29-62.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la Nueva España*, Barcelona, Planeta, 1992.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*, Madrid, Real Academia Española, 1967.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Salamanca, Imprenta Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco, «Imaginando el más allá en el mundo griego», en SÁNCHEZ LEÓN, M<sup>a</sup> Luisa, (ed.), *El más allá*, Palma de Mallorca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Baleares, 1-14, disponible en: <http://fradive.webs.ull.es/artic/masallapalma.pdf>
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Fernando Quiñones y el modelo de “crónica poética”» en *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, 136 (2006), pp. 597-610.

- . «Permanencia de los novísimos», en *Monteagudo*, 13 (2008), pp. 15-24.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y PACO, Mariano de, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- DIEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, «Felipe Benítez Reyes y la poética de la melancolía», en *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 27 (2009), pp. 43-58.
- d'ORS, Miguel, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975- 1993)*, Impredisur, Granada, 1994.
- . «Última poesía española: por el sentido común al aburrimiento», en *Nueva revista de política, cultura y arte*, 50 (1997), pp. 120-128.
- . «Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90», en *RILCE*, 22.2 (2006), pp. 203-222.
- EAGLETON, Terry, [1983], *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ECO, Umberto, [1979], *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- . [1962], *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.
- . [1992], *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- . *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Barcelona, Lumen, 2000.
- EGEA, Juan F., *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*, Madrid, Visor, 2004.
- EGEA, Javier, SALVADOR, Álvaro y GARCÍA MONTERO, Luis, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.
- EIRE, Ana, *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- ELIOT, Thomas Stearns, «Ulysses, Order, and Myth», en *Selected prose of T.S. Eliot*, edición de Frank Kermode, California, Harcourt Brace, 1975, pp. 175-178.

- . *Notas para la definición de la cultura*, traducción de Félix de Azúa, Barcelona, Bruguera, 1984.
- . «¿Qué es un clásico?», en *Sobre poesías y poetas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992, pp. 55-74.
- . *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquet, 1999a.
- . *Selected Essays*, Londres, Faber & Faber, 1999b.
- . «La tradición y el talento individual», en *La tradición y el talento individual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 63-81.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.

FAJARDO, Carlos, «Las vanguardias estéticas y la posmodernidad», en *Universitas Humanística*, 52 (2001), pp. 22-41.

FALCÓ GENS, José Luis, «1970-1990: de los novísimos a la generación de los 80», en *Ínsula*, 721-722 (2007), pp. 26-29.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, «Orfeo ya no vive aquí», en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Pexe, 2005, pp. 57-77.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge y MORA DE FRUTOS, Ricardo, «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 27 (2004), pp. 101-119.

FERNÁNDEZ MALLÓ, Agustín, *Blog up*, edición de Teresa Gómez Trueba, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2012.

FERRARI, Marta Beatriz, «El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero», en SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela y FERRARI, Marta Beatriz, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994, pp. 149-179.

- 
- . «Variaciones sobre la tradición: del culturalismo novísimo a la intertextualidad de los 80», en SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (ed.), *Victor Bolas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Gijón, Fundación de Oviedo y Llibros del Pexe, 2006, pp. 87-103.
  - . «Diálogos intertextuales: poetas españoles entre el '60 y el '80», en ROMANO, Marcela, (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar de Plata, EUDEM, 2009, pp. 147-163.

FERRATÉ, Juan, Jaime Gil de Biedma. *Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.

FERRI COLL, José María, «Itálica abolida: una lección de vanitas en la poesía española contemporánea», en *Anales de literatura española*, 17 (2004), pp. 35-48.

FIEDLER, Leslie, «Cross the Border, Close the Gap», en *Playboy*, diciembre de 1969, pp. 151-258.

FINLEY, Sir Moses, (ed.), *The legacy of Greece. A new appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

FITZGERALD, William, *Catullan provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

FLORES, María José, «José Manuel Caballero Bonald: *Pliegos de cordel* (1963) y *Descréedito del héroe* (1977). Dos momentos de un autor, dos momentos de la poesía española», en *Actas de la Associazione Ispanisti Italiani: Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letteratura iberiche*, Roma, Bulzoni editore, vol. I, 1996, pp. 169-181.

FOSTER, Hal, [1984], «Polémicas (post)modernas», en PICÓ, Josep, (comp), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 249-262.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Paris, Gallimard, 1966.

- . «The Subject and Power», en *Critical Inquiry*, vol. 8, 4, (1982) pp. 777-795.
- FRAILE VALLÉS, Eduardo, *Cálculo infinitesimal*, Valladolid, Diputación Provincial-Fundación Jorge Guillén, 1992.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, «El imaginario cultural en la estética de los novísimos, II», *Ínsula*, 508 (1989), p. 13-15.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de posguerra*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1973.
- . «La renovación estética de los años sesenta», en *El estado de las poesías. (Monográfico) Los Cuadernos del Norte*, 3 (1986), pp.10-22.
- . «Encuentros con el 50. La voz poética de una generación», en *Ínsula*, 494 (1988), p. 21.
- . «Entrevista a Pere Gimferrer», en *Ínsula*, 505 (1989), pp. 27-28.
- . «Lectura de la noche», *ABC Literario* 28, 26 de noviembre de 1993, p. 8.
- . «Los pulsos del verso», *Ínsula*, 565 (1994), p. 3.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor y SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio, «La poesía», en AMORÓS, Andrés *et al.*, *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 65-105.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII.IV a.C.*, Madrid, Alianza Editorial 1980.
- . «Cultura clásica y mundo actual», en *Año mil, año dos mil. Dos milenios de Historia de España (II)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 253-266.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, «¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? (notas para una nueva revisión)», en *Ínsula*, 543 (1992), pp. 7-9.
- . «Suplantación mítica», en *El Cultural, ABC*, 1 de enero de 2007, p. 20.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Las voces y los ecos*, Madrid / Gijón, Júcar, 1980.
- . *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1988.
- . *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.
- . «La poesía», en VILLANUEVA, Darío *et al.*, (coords.), *Historia y crítica de la literatura española : Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, (colección dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 2003, pp. 94-156.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1993.
- GARCÍA MORILLA, F., «Aproximación crítica a “Ágata ojo de gato”», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 708 (2009), pp. 95-115.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y CONDE PARRADO, Pedro, «“Qué hubiera dicho Homero”: reflexiones sobre la presencia de la tradición clásica en la poesía española actual», en ROMANO, Marcela, (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar de Plata, EUDEM, 2009, pp. 167-185.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/ Libros, 1988.
- . (ed.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009.
- GARZÓN GARCÍA, Encarna, *Temática y pensamiento en la poesía de Juana Castro*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1996.
- GEIST, Anthony L. y SALVADOR, Álvaro, *Cartografía poética: 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- GELLNER, Ernest, *Posmodernismo, razón y religión*, traducción de R. Sarró Maluquer, Barcelona, Paidós, 1994.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- . *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

- GIAGRANDE, Giusseppe., «Catullus'lyrics on the passer», en *Museum Philologum Londiniense 1*, Amsterdam, Hakkert, 1975.
- GIL-ALBERT, Juan, *Valentín: homenaje a William Shakespeare*, Barcelona, Gaya ciencia, 1974.
- . *Heraclés*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1975.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974.
- . *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991.
- . *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Narrativa actual, 1993.
- . «Prólogo», a T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquet, 1999, pp. 9-29.
- GIMFERRER, Pere, «El escritor de hoy y el mundo clásico», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 9-20.
- . «Discurso en el Ateneu Barcelonés (1989-90)», en *Anthropos*, 140 (1993), pp. 68-69.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar, «La espiritualidad en la poesía de Manuel Mantero. Una hipótesis sobre su conexión con el sufismo iraní», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 775 (2015), pp. 90-99
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco J., *Los griegos, un legado universal*, Madrid, Alianza, 2003.
- GÓMEZ MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en POESÍA (1970-1989) de Luis A. de Cuenca», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comprada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis, «“Versos épicos” de Francisco Brines: hacia una épica del amor y el cuerpo», en *Revista de Filología*, 21 (2003), pp. 153-164.
- . «*Et in Arcadia ego*: Grecia y el mundo clásico en la poesía de Francisco Brines», en ARLANIS, Sergio, (ed.), *Huésped del*

- tiempo esquivo: Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento, 2013, pp. 158-184.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, (ed.), *Blog up*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2012.
- GONZÁLEZ, Ángel, *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, Oviedo, Nobel, 1998.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, «Apolo ebrio», en BALCELLS, José María, (Coord.), *Inventario de Jesús Hilario Tundidor: las voces y los libros*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 217-20.
- GONZALEZ ROVIRA, J, «El monólogo dramático y el soliloquio en la poesía en la lírica española», en *Turia*, 37 (1996), pp. 33-50.
- GOYTISOLO, Luis, «Piedra descentrada», en *El País*, 2 de marzo de 1984, pp. 9-10.
- GRACIA, Jordi, «Primera madurez de una poética en castellano», en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 140 (1993), pp. 32-36.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1981.
- GRANDE, Félix, «La poesía española desde 1970. ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver», *El viejo topo*, 30 (1979), pp. 60-62.
- . «Las nuevas voces de medio siglo», en YNDURÁIN, Domingo, (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, vol. 8, (colección dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 2004, pp. 261-264.
- GRICE, Paul, «Logic and conversation», en COLE, P. y MORGAN, J., (eds.), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- GRIMAL, Pierre, *La mitología griega*, Barcelona, Paidós, 2007.
- . *Historia de Roma*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.
- . *Diccionario de mitología. Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 2008.

- GRUIA, Ioana, *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía Española contemporánea*, Madrid, Visor, 2009.
- GUERRERO CONTRERAS, Carmen, «El mito de Ariadna y Teseo en tres poetas españoles contemporáneos: Angel Pestíme, Víctor Botas y David Pujante», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV (2001), pp. 223-241.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972.
- GULLÓN, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1993.
- HASSAN, Ihab, «Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age», en *Humanities in Society*, 1 (1978), pp. 51-85.
- . *Paracriticisms*, Urbana, University of Illinois, 1984.
- . «Pluralism in Postmodern Perspective», en *Critical Inquiry*, vol. 12, 3 (1986), pp. 503-520.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik. 1. Die Idee und Das Ideal*, Leipzig, Verlag von Feliz Meiner, 1931.
- HERNÁNDEZ, Tomás, «El hombre no se puede hacer preguntas que conducen a la locura», (entrevista con José María Álvarez), en *Quervo, Cuadernos de Cultura*, monografía, 6 (1984), pp. 11-18.
- HIERRO, José, «Unas palabras» en QUIÑONES, Fernando, *Libro de las crónicas*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 51.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México, FCE, 1996.
- HORNBLOWER, Simón y SPAWFORTH, Tony, (eds.), *Diccionario del mundo clásico*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1990.
- . «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios, La habana*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

- . «La realidad de la ficción», en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 165-195.
- JAMESON, Fredric, «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.
- JARAUTA, Francisco, «Fin-de-siècle: ideas y escenarios», en ROCHA, Teresa (ed.), *MisCELánea vienesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998, págs. 29-36.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
- . *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- JENCKS, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1977.
- . *Lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, G. Gili, 1981.
- . «¿Qué es el posmodernismo?», en *Los Cuadernos del Norte*, 43, (1987), pp. 2-17.
- JENKYN, R, (ed.), *The legacy of Rome. A new appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, *Ínsula*, 1972.
- . «Variedad y riqueza de una estética brillante», en, *Ínsula*, 505 (1989), pp. 8-9.
- . «Fifty years of Contemporary Spanish Poetry», en *Studies in 20th Century Literature*, (Contemporary Spanish Poetry, 16 (1992), pp. 15-41.
- JIMÉNEZ, Mauro, «Un vivencial culturalismo. en torno a la evolución poética de José María Álvarez», en *Tonos*, 14 (2007), s.p. [Fecha de consulta: 27 de julio de 2008] <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/154/127>

- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, «Panorama de la poesía española en 2008», en *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 7 (2009), pp. 51-75.
- JIMENO, Elisa, «Luis García Montero. “Rafael Alberti me enseñó a disfrutar de la poesía”», en *Deia*, Suplemento Gente, 8 de marzo de 2009.
- JOVER, J.L., «Nueve preguntas a Guillermo Carnero», en *Nueva Estafeta*, 9-10 (1979), pp. 148-153.
- JÜNGER, Ernst, *El autor y la escritura*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, I, Madrid, Fundamentos, 1978.
- LACALLE CIORDIA, María Ángeles, «La influencia de la antigüedad clásica en José Ángel Valente», en *Cuadernos del Marqués de San Adrián. Revista de humanidades*, 3 (2005), pp. 43-91.
- LADRÓN DE GUEVARA, Pedro Luis, «La cultura italiana en las memorias de Carlos Barral», en *Estudios románicos*, 8-9 (1993-95), pp. 47-66
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «Jaime Gil de Biedma y la tradición clásica: evocación y apropiación», en *Sincronía*, invierno (2002), s.p. [Fecha de consulta: 25 de enero de 2010] <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>
- . «La literatura Clásica como referencia para la Moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas», en CANDAU MORÓN, José María, GONZÁLEZ PONCE, Francisco Javier y CRUZ ANDREOTTI, Gonzalo, *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga, 2004a, pp.409-426.
- . «¿De dónde procede la denominación Tradición Clásica?», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24 (2004b), pp. 83-93.
- LAMILLAR, Juan, *El desorden del canto: notas sobre poesía española del siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 2000.
- . «Alejandro Duque Amusco. Maneras de mirar la luz», en *Quimera*, 267 (2006), pp. 35-39.

- LANE, Philippe, *La périphérie du texte*, París, Nathan Université, 1992.
- LANGBAUM, Robert, [1957], *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, introducción y traducción de Julia Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.
- LANZ, Juan José, «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», en *Ínsula*, 565 (1994a), p. 4.
- . *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994b.
- . «Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994c, pp. 123-158.
- . «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», en *Letras de Deusto*, 66 (1995), pp. 173-206.
- . «Intertextualidad en la poesía de De Cuenca», en DADSON, Trevor J. y FILITTER, Derek W., (eds.), *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Birmingham, University of Brimigham Press, 1998, pp. 136-167.
- . *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. (Elementos para la elaboración de un marco Histórico-crítico en el período 1962-1977)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000a.
- . «¿Una estética brillante?», en *ABC Cultural*, 18 de noviembre de 2000b, p. 10-11.
- . «Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas novísimos», en *Insula*, 671-672 (2002), p. 8-12.
- . *La revista «Claraboya» (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005.

- . «Leyendo la lectura: para una poética de la incertidumbre en *Historia Antigua* (1987) de Víctor Botas», en SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Gijón, Fundación de Oviedo y Llibros del Pexe, 2006a, pp. 173-201)
- . «Introducción», y notas a Luis Alberto de Cuenca. *Poesía 1979-1996*, Madrid: Cátedra, 2006b.
- . *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007a.
- . «La palabra en el tiempo de Diego Jesús Jiménez», en *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 115-131.
- . «La poesía durante la transición y la generación de la democracia», en *Signa*, 18 (2009a), pp.423-426.
- . «Veinte años de poesía española», en GRACIA, Domingo y RÓDENAS, Enrique, (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, 2009b, pp. 213-228.
- . *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2009c.
- . *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011a.
- . «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en OLMO ITURRIARTE, Almudena del y DÍAZ DE CASTRO, Francisco, (eds.), *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011b, pp. 115-147.

LASSO DE LA VEGA, José S., *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1967.

LÁZARO CARRETER, Fernando, «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2 (1979), pp. 89-119.

- L'eredità classica nel Medioevo. Il linguaggio comico*, Viterbo, Agnosetti editore, Centro di studio sul teatro medioevale e rinascimentale, 1979.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Edymion, 1994.
- LETRÁN, Javier, *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- LIVINGSTONE, Sir Richard, (ed.), *The Legacy of Greece: Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1921.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier, «El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía», en *Ínsula*, 505 (1989), pp. 17-18.
- LÓPEZ CASANOVA, A., *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «"Yo sabía que era Pere y no Pedro": Reflexiones en torno al cambio lingüístico y al personaje poético en Pere Gimferrer», en CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio y RUDIN, Ernst, (coords.), *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, 1993, pp. 71-86.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, MARTÍNEZ DE MINGO, Luis y PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, *Poemas memorables. Antología consultada y comentada (1939-1999)*, Madrid, Castalia, 1999.
- LÓPEZ-VEGA, Martín, «Clara Janés. "Debemos matizar nuestra percepción del mundo árabe"», *El Cultural*, 28 de julio de 2005. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2008] [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/12553/Clara\\_Janes](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/12553/Clara_Janes)
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- . «Apuntes sobre el culturalismo: el caso de Diego Jesús Jiménez», en MOLINA DAMIANI, Juan Manuel, (coord.), *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 331-338.

- LUQUE, Aurora, «Un cuestionario», en GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe, 1998b, pp. 43-46.
- . *Una extraña industria*, (prólogo de José Andújar Almansa), Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b, pp. 25-39.
- LYOTARD, Jean François, «The Unconscious as Mise-en-Scène», en BENAMOU, Michael y CARAMELLO, Charles, (eds.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press, 1992, pp. 87-98.
- . *La postmodernidad explicada para niños*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- MACHIAVELLI, Niccoló, *Opera. Volume terzo: Lettere*, edición de Franco Gaeta, Turín, Utet, 1984.
- MAINER, José-Carlos, «Poesía lírica, placer privado», en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994, pp. 161-170.
- MALRAUX, André, *La politique, la cultura*, París, Folio essai, 1996.
- MAN, P. de, «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 113-118.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar, 1980.
- MANGUEL, Alberto, *El legado de Homero*, Barcelona, Debate, 2010.
- MANTERO, Manuel, «Junto a mi silencio», (reseña), en *Revista de literatura*, 47-48 (1963), 286.
- . «Autopercepción intelectual de un proceso histórico: autobiografía intelectual y cronológica», en *Anthropos*, 16 (1991), pp. 11-26.
- MARÍAS, Julián y BLEIBERG, Germán, *Diccionario de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- MARINA SÁEZ, Rosa M<sup>a</sup>, «El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre», en BARRIO, María F. del, ESPIGARES, A.

- y ALDAMA, A. María, (coords.), *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*, Vol. 2, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, pp. 751-759.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste, 1983.
- MARTÍNEZ, Jesús Felipe, «Mi lectura de Carlos Álvarez», en *Tierra de nadie: Revista de Literatura*, 8 (2008-2009), pp. 13-62.
- MARTÍNEZ, Santiago, «La poesía de los “seniors”: las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José Marúa álvarez», en *Anthropos*, 112 (1990), pp. V-XI.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, «Humor y muerte en la poesía de Victor Botas», en SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, Oviedo, Llibros del pexe, 2006, pp. 263-279.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León, 1996.
- . *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- . «Reescrituras: “El caballero, la muerte y el diablo” de Luis Alberto de Cuenca», en *Itinerarios*, 6 (2007), pp. 263-281.
- MARTÍNEZ-FRESNEDA BARRERA, Mª Emilia, «Ecos y pervivencias de la lírica amatoria antigua en la poesía española del siglo XX» en *Epos*, 11 (1995), pp. 49-71.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «Una escuela poética castellana», en *El Español*, 19 de febrero de 1966.
- . *La nueva poesía española, antología crítica. Segunda generación de postguerra 1955-1970*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.
- . «”Los Venetia-boys” La poesía española después de los novísimos», en *ABC, Sábado Cultural*, 21 de marzo de 1981, pp. I-III.
- MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María y LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de

- Cuenca (1971-1996), en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 30. 2 (2010), pp. 381-413.
- MARZAL, Carlos, «Extraña forma de vida», en *Poética y Poesía*, 5 (2005), pp. 11-34.
- MATHIOS, Bénédicte, «Mito e hipertextualidad en unos sonetos amorosos de Dionisio Ridruejo, Blas de Otero y Gerardo Diego», en *Estudios Hispánicos*, (Monográfico: Entre la tradición y la vanguardia de la poesía hispánica), XVI (2008), pp. 99-107.
- MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo, *Hacer literatura con la literatura*, Madrid, Akal, 2001.
- MELENTINSKI, Eleazar, *El mito*, Barcelona, Akal, 2001.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La muralla, 1994.
- . *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2001.
- . (coord.), *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona, Horsori Editorial, 2008.
- METZLER, Linda D., Imágenes del cuerpo en la poesía de María Victoria Atencia, en KEEFE UGALDE, Sharon, *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*, Murcia, Huerga y Fierro, 1998, pp. 159-169.
- MIGNOLO, Walter, «Semiosis y universos de sentido», en Crisis de la literariedad, Madrid, Taurus, 1987, p. 47-65.
- MILÁN, Eduardo, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, D.F., FCE, 2004.
- MIRÓ, Emilio, «Mester de vida», en *Poesía en el campus*, 52 [monográfico dedicado a Francisca Aguirre] (2007), pp. 8-14.
- . «Tejedora de azar: Fragmentación y unidad», en BALCELLS, José María, (Coord.), *Inventario de Jesús Hilario Tundidor: las voces y los libros*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008, pp. 125-132.

- MOCKUS, Antanas, [1989], «Jugando con Lyotard», en *Magazin Dominical, El espectador*, Bogotá, 6 de marzo de 1994.
- MOLINA CAMPOS, «La poesía de la experiencia y su tradición», en *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, Ayuntamiento de Córdoba, 1988, p. 115-122.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina, «Cómo se analiza una novela», en *Per Abbat*, 1 (2006), pp. 35-60.
- MONTALTO CESSI, Donatella, «Un specchio per le testi: l'epigrafe letteraria nel “700 spagnolo”», en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 9/10 (1989), pp. 5-32.
- . «El epígrafe espejo de los costumbristas», en *Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 231-237.
- MONTERO, J, «Un modo de diálogo entre dos textos: el epígrafe literario en Cántico, de Jorge Guillén», en *Epos*, V (1997), pp. 189-208.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «Breve luz de aurora (Sobre el tema del tiempo en la poesía de Aurora Luque)», en *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 149-173).
- . «Verso libre con cargos: huellas del género negro en la poesía española», en *Tonos digital*, 27 (2014), s.p.
- . «Anúnciese en el aire. (Consumo y publicidad en la poesía de Aurora Luque)», en *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2 (2015), pp. 213-233.
- MORANO, Ciriaca, «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito», en *Faventia*, 4/1 (1982), pp. 77-93.
- MORCILLO, Françoise, *La poesía española contemporánea leída como un diálogo entre culturas*, Mallorca, La Lucerna, 2009.

- MORELLI, Gabriele, «Prólogo», en *Un paso atrás. (Antología, 2002-1960). Jesús Hilario Tundidor*, Madrid, Hiperión, 2003, pp. 7-30.
- MORENO, María Paz, *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2000.
- . «De poetas y ventrílocuos: El correlato objetivo y el monólogo dramático en Luis Cernuda, Juan Gil-Albert y Guillermo Carnero», en *Revista Hispánica Moderna*, 1 (2002), pp. 110-122
- MORRÓS MESTRES, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI : a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, QC, 1998
- MUNÁRRIZ, Miguel, (coord.), *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1990.
- MUNNE, Antoni, «Entrevista con L. A. de Villena. El clasicismo como novedad», en *Quimera*, 13 (1981), pp. 23-25.
- NEWALD, Richard, «Nachleben der Antike (1920-1929)», en *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, 232, Leipzig, Reisland, 1931, pp. 1-122
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaya ciencia*, Valencia, F. Sempere, 1920.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del, «Intertextualidad y Tradición Clásica en la poesía de Amalia Bautista», en ÍDEM y DÍAZ DE CASTRO, Francisco, (eds.), *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 175-206.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del y DÍAZ DE CASTRO, Francisco, (eds.), *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- ORTEGA VILLARO, Begoña, «La antología griega en la poesía española contemporánea», en *Minerva*, 15 (2001) pp. 207-218.

- 
- . «Versiones, revisiones y (per)versiones del epígrama en las últimas generaciones poéticas», en CONDE PARRADO, Pedro y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Oviedo, Llibros del Pexe / Cátedra Miguel Delibes, 2005, pp. 11-28.
  - OWEN, Wilfred, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, edición de C. Day Lewis, Londres, Chatto & Windus, 1963.
  - PALOMO, Pilar, (coord.), *Poetas de los 60*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián Ocampo”, 1987.
  - . *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988a.
  - . *Poetas de los 60 (Experiencia y Lenguaje)*, Melilla, Ministerio de Cultura, 1988b.
  - . «De símbolos y vida», en *Acecho del Alba. Antología*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp. 7-16.
  - PARAÍSO, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.
  - . «Fundación del canon métrico: el Arte Poética Española, de Juan Díaz Rengifo» en PARAÍSO, Isabel, (coord.), *Retóricas y Poéticas españolas siglos XVI-XIX*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, 2000, pp. 47-93.
  - PARREÑO, José María, «Mi generación vista desde dentro (Algunas indiscreciones sobre la poesía española actual)», en *Revista de Occidente*, 143 (1993), pp. 131-142.
  - PAZ, Octavio, «Los signos en rotación», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 307-340.
  - . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Caracas, Seix Barral, 1990.
  - PAZ GAGO, José María, *La Estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.
  - PEÑA ARDID, Carmen, «Amor y Homosexualidad en Juan Gil-Albert», en Cuadernos de investigación filológica, 14 (1988), pp. 21-39.

- PEÑAS-BERMEJO, Francisco J., «La poesía de Juana Castro: ¿Destino de la luz no fuera el encenderse?», en *Salina*, 16 (2002), pp. 213-128.
- PÉREZ, Janet, «Mujer, mujeres y género: Las voces poéticas de Juana Castro», en *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Diputación de Córdoba, 2002.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, (ed.), *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, Barcelona, El Aleph, 2002.
- PÉREZ GARCÍA, Norberto, «Catulo Y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX» en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10 (1996), pp. 99-113
- . «Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio de siglo XX», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 14 (1998), pp. 303-304.
- . «La vida malgastada: Variaciones y reincidencias en la poesía de Javier Salvago», *Espéculo*, 38 (2008), s.p.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, «La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimia en Internet», en *Espéculo*, 26 (2004), s.p. [Fecha de consulta: 12 de mayo de 2013]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
- . «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo», [artículo en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36 (2007), s.p. [Fecha de consulta: 20 de junio de 2009]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>
- . «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», en BISCHOFF, Christina Johanna y Annegret Thiem (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster, LIT Verlag, 2013, pp. 25-39.
- PERRÉN DE VELASCO, Lila, «El tiempo de los Novísimos, un tiempo polémico», en *Actas II Congreso Argentino de*

- Hispanistas*, Tomo III, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.
- PERSIN, Margaret, «Mujer y ciudadanía: Los casos de Concha Zardoya y Juana Castro», *Lectora*, 15 (2009), pp. 117-134.
- PLETT, Heinrich F., «Intertextualidades», en *Criterios*, edición especial, julio (1993), pp. 65-94.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRADO, Benjamín, «La poesía nos enseña a esquivar las trampas de la realidad» (Entrevista realizada a Caballero Bonald), recogida en PEDRÓS-GASCÓN, Antonio (ed.), José Manuel Caballero Bonald: regresos a Argónida en 33 entrevistas, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 341-348.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- . «La vena satírica», en *ABC Cultural*, 4 de noviembre de 2000.
  - . «Entrevista a Guillermo Carnero», en *Quimera*, CCXXVII (2003), pp. 44-51.
  - . «Poetas del 68... después de 1975», en *Anales de literatura española*, 17 (2004), pp. 159-184.
  - . «La evolución de los sesentayochistas desde 1975», en *Poesía Española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005a, s.p. [Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2010] <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia6.jsp&tit3=La+evoluci%F3n+de+los+sesentayochistas+desde+1975>
  - . «Entre la disidencia y la asimilación: la poética de la experiencia», en *Poesía Española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005b, s.p. [Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2010] <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia7.jsp&tit3=Entre+la+disidencia+y+la+asimilaci%F3n+de+la+po%E9tica+de+la+experiencia>

- . «Poetas de los cincuenta», en *Poesía Española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005c, s.p. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia4.jsp&tit3=Poetas+de+los+cincuenta>
- . «Otras corrientes líricas en los años ochenta y noventa», en *Poesía Española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005d, s.p. [Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2010] <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?nomportal=pec&conten=historia&pagina=historia8.jsp&tit3=Otras+corrientes+líricas+en+los+años+ochenta+y+noventa>

PRIETO GRANDAL, Mº Victoria, «Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)», en ÁLVAREZ MORÁN, Mª Consuelo e IGLESIAS MONTIEL, Rosa, (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del tercer milenio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 233-242.

PULIDO TIRADO, Genara, «Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», en ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, (eds.), *Poesía Histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, pp. 503-513.

PUJANTE, David, *Belleza mojada: la escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

QUINTANA DOCIO, Francisco, «Rélicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén», en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier y PIEDRA, Antonio (coord.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Fundación Jorge Guillén, 1993, pp. 221-244.

- RAMONEDA, Joseph, «Déjame que apague la luz», en *El País*, 20 de octubre de 2003.
- REY, José Luis, *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*, Valencia, Pretextos, 2005.
- RIERA, Carme, *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama, 1988a.
- . «El color de la blusa, por ejemplo», en *El Urogallo*, 32 (1988b), pp. 12-18.
- . *Hay veneno y jazmín en su tinta: aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- RICO, Francisco, «De hoy para mañana la literatura de la libertad», en VILLANUEVA, Darío *et al.*, (coords.), [1992], *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, (colección dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 2003, pp. 86-93.
- RICO, Manuel, «Poetas del 60: un eslabón incuestionable», en *El independiente*, 10 de mayo de 1990, (suplemento «Libros»), p. 4.
- . «El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 508 (1992), pp. 57-64.
- RIFFATERRE, Michael, [1978], *Semiotics of poetry*, Londres, Methuen and Co. Ltd., 1980.
- RINCÓN, Carlos, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1995.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «La poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)», en *Scriptura* 10 (1994), pp. 37-52.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «Neo-neo-clasicismos en la poesía española última», en *Los Cuadernos del Norte*, 20 (1983), pp. 61-65.

- RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, Ana B., «La antigüedad y el deseo. Pervivencia de lo clásico en la poesía aragonesa», en *Halaste*, 14 (2002), pp. 175-184.
- ROMÁN, Ruth, «Lo sublime que se desvanece. La imagen poética del Niágara en Heredia y Pombo», en *Decimonónica*, vol. 2, 1 (2005), pp. 40-54.
- ROMANO, Marcela, (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar de Plata, EUDEM, 2009.
- . «Los amores clásicos y modernos en Jaime Gil de Biedma», en ROMANO, Marcela, (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Mar de Plata, EUDEM, 2009, pp. 125-143.
- ROMEA CASTRO, Celia, «¿Cómo leemos en la era de Bill Gates? Una mirada postmoderna a los textos», en MENDOZA FILLOLA, Antonio (coord.), *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Barcelona, Horsori Editorial, 2008, pp. 91-103.
- ROSAL NADALES, María, «Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación», en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en Castellano)*, Sevilla ArCiBel Editores, 2009, pp. 465-480.
- ROTHE, Arnold, [1978], «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», en MAYORAL, José Antonio, (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp.13-27.
- ROVIRA, Pere, *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía de medio siglo*, Palma, Universitat de les Illes Balears. Server de Publications i Intercavi Científic, 1996.
- ROWLY, Rosemarie, «Byron and the Sea - his constant love», en *Société Francaise des Études Byroniennes*, Vol. III, 5 (2004), pp. 51-65.
- ROY, Pascal, *Der Sturm und Drang*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1963.

- RUBIO, Fanny, «Prólogo», en GOYTISOLO, José Agustín, *Cuadernos de El Escorial*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 7-17.
- RUBIO MARTÍN, María, «Ecos de la tradición clásica en unos poemas de Francisco Brines», en *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, Vol. 2, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 243-249.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio y RUDIN, Ernst, (Coords.), *Literatura i bilingüismo*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000.
- RUIZ PÉREZ, Ángel, *Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González*, en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 29 (20004), pp. 283-306.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, «Los Epigramas de Ernesto Cardenal. Renovación del género», en *Exemplaria*, 4 (2000), pp. 165-186.
- RUPÉREZ, Ángel, «Indicios de inmortalidad en la niñez (Wordswoth en Gil de Biedma)» en *Ínsula*, 523-524 (1990), pp.
- SABADELL NIETO, Joana, «El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura*, 2 (1991), pp. 177-186.
- SABIA, Saïd, «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31 (2005), s.p. [Fecha de consulta: 28 de enero de 2011]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>
- SAINTE-BEUVE, C.A. «¿Qué es un clásico?», en *¿Qué es un clásico?*, Madrid, Casimiro, 2011, pp. 7-28.
- SALDAÑA SAGRERO, Alfredo, *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SALVADOR, Álvaro, «Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada otra sentimentalidad», en *Zurgai*, diciembre de 1994, pp. 44-49.

- SALVADOR, Jesús, «Sisyphus Felix in Grande Horatio. Mitos y nombres en las Rubáiyás de Horacio Martín», en *Poesía en el campus*, 43 (1999), pp. 15-18.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, «Autobiografía y mitología: la vida a través del mito clásico en la poesía de Juana Castro», en ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, (eds.), *Poesía Histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, pp. 555-569.
- SÁNCHEZ MATEOS, Zoraida, «Gimferrer: poesía y cine en un instante plástico», en *OGIGIA- Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 16 (2014), pp. 5-16.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- SÁNCHEZ PRIETO, Juan María, «La historia imposible del mayo francés», *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, 112 (abril-junio 2001): pp. 109-133.
- SÁNCHEZ ROBAYNA Andrés y DOCE, Jordi, (eds.), «Prólogo» en VALENTE, José Ángel, *La memoria y los signos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004, pp. 7-17.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás y DIEGO, José Manuel, *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Antonio Ubago, Editor, 1991.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia, «Agenda y Cuaderno de Nueva York: La paradoja entre la identidad íntima y la máscara múltiple», en *Olivar* 13 (2012), 97-115.
- SANZ, Marta, *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española 1966-2000: 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura Española: Literatura actual*, vol. 6/2, Barcelona, Ariel, 1984.

- SAURA, Antonio, «El arte efímero», en *El Paseante*, 23-25 (1995), pp. 104-113.
- SAVAL, José Vicente, *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos, 2002.
- SCARANO, Laura, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo», en *Anales de Literatura Española*, 17 (2004a), pp. 201-212.
- . *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor, 2004b.
- . (ed.), *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé, «La literatura latina como traducción e imitación», en *Epos*, XIX (2003), pp. 23-31.
- SENABRE, Ricardo, «Las condiciones del lector», en *Actas III Jornadas de Metodología y Didáctica de la Lengua y Literatura Españolas: Lingüística del Texto y Pragmática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 35-51.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, «No es novísimo todo el culturalismo que reluce. Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado», en *Hesperia*, IV (2001), pp. 137-159.
- SEOANE, Xavier, «Culturalismo y barroco en Museo de cera», en *Quervo, Cuadernos de Cultura*, monografía, 6 (1984), pp. 25-28.
- SILES, Jaime, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», en *Ínsula*, 505 (1989), pp. 9-11.
- . «Dinámica poética de la última década», en *Revista de Occidente*, 122-123 (1991a), pp. 149-169.
- . «Ultimísima poesía escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo sobre una posible sistematización», en *Iberoromanía*, 34 (1991b), pp. 8-31.

- SILVA, Hilario y CRESPO MASSIEU, Antonio «Prólogo», en BAITA, Giuliana, *La pasión por reconocerse*, Valladolid, Academia Castellano Leonesa de Poesía: azul, 2002, pp. 13-41.
- SIMANCAS CORTÉS, Jesús, «El culturalismo de tres generaciones poéticas a través de la leyenda de Ulises», en *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Vol. II, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 1996, pp. 149-161.
- SIMONS, Edison, *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora nacional, 1977.
- SOLER SERRANO, Joaquín, «Entrevista a Carlos Barral», en *A Fondo*, RTVE, 1976.
- SONTAG, Susan, «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 303-331.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre, *Relevance*, Oxford, Blackwell, 1995.
- SPRINGER, Anton, «Das Nachleben der Antike im Mittelalter», en *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, A. Marcus, Bonn, 1867.
- STEINER, George, *Errata. El examen de una vida*, traducción de Catalina Martínez Muñoz, Madrid, Siruela, 1999.
- . *Nostalgia del Absoluto*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2001.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- SYNDIKUS, Hans Meter, *Catull*, Darmstadt, Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt, 1984.
- TALENS, Jenaro, «Reflexiones en torno a la poesía última de P. Gimferrer», *Ínsula*, 304 (1972), p. 15.
- . «Prólogo» a Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981.

- 
- . *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Episteme, col. Eutopías, 1989a.
  - . «La coartada metapoética», en *Ínsula*, 512-513 (1989b), pp. 55-57.
  - TELLO, Rosendo, «Entre los hilos de Ariadna o la fatalidad del laberinto», en *Poesía en el campus, [monográfico dedicado a José Manuel Caballero Bonald]*, 30 (2007) pp. 12-15.
  - TESSIER, Georges, *Le baptême de Clovis*, París, Gallimard, 1964.
  - TODOROV, Tzvetan, *Poética estructuralista*, traducción de Ricardo Pochtar, Madrid, Losada, 2004.
  - TOLSTOI, Lev, *Correspondencia*, edición y traducción de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado, 2008.
  - TORRES G., Carlos Luis, «La postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal», en *Espéculo*, 29 (2005), s.p. [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2009] [www.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.html)
  - TOYNBEE, Arnold, *A Study of History*, 12. vols., Oxford, Oxford University Press, 1934-1961.
  - UGALDE, Sharon Keefe, «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rosseti, Concha García, Juana Castro, y Andrea Luca», en CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 117-139.
  - . «El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española: interacción con la tradición femenina», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 28, 1 (1994), pp. 79-94.
  - . (Ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juan Castro*, Córdoba, Diputación, 2002.
  - UGALDE, Pedro Luis, «José María Álvarez o el arte de la cita», en *Hora de poesía*, 3 (1979), pp. 33-36.

- URDANIBIA, Iñaki, «Lo narrativo en la posmodernidad», en VATTIMO, Gianni *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 41-75.
- URRUTIA, Jorge, «Las antologías de poesía española de 1950 a 1969», en *Ínsula*, 721-722 (2007), pp. 23-26.
- VALERY, Paul, [1934], «La conquista de la ubicuidad» en *Piezas sobre el arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 131-133.
- VAN HOOFT COMAJUNCOSAS, Andreu, «Una historia de historias: encuesta sobre historiografía literaria», en ÍDEM, *Literaturas de España 1975-1998: convergencias y divergencias*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 61-80.
- VASQUEZ ROCA, Adolfo, «La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad», en *Arte, Individuo y Sociedad*, 17 (2005), pp. 133-154.
- VAUTHIER, Bénédicte y GAMBA CORRADINE, Jimena, (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- VELASCO, Miguel Ángel, «El crepúsculo de la noche», en GEIST, Anthony L. y SALVADOR, Álvaro, *Cartografía poética: 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 312-316.
- VILLANUEVA, Darío *et al.*, (coords.), [1992], *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, (colección dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 2003.
- . *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid, Siruela, 2007.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Catulo*, Madrid, Júcar, 1979a.
- . *El razonamiento inagotable de Juan Gil- Albert*, Madrid, Anjana, 1984.
- . «El poema emblema de la poesía (Vivencia de un poema de Francisco Brines)», *Peña Labra*, 57, (1986a), pp. 20-21.

- 
- . «Una charla con Francisco Brines» en *Olvidos de Granada*, (1986b), 13.
  - . «Luis Antonio de Villena en Éxtasis», (entrevista de Arturo Acebos), 1988b
  - . *Las herejías privadas*, Barcelona, Tusquets, 2001.
  - VILLORO, Juan, «La escritura desatada, Vila Matas rumbo a doctor Pasavento», en HEREDIA, Margarita, (comp.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona Candaya, 2007, pp. 361-366.
  - VIÑAS PIQUER, David, [2002], *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Barcelona, Ariel, 2008.
  - VIRTANEN, Ricardo, «Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque», *Arbor*, 750 (2011), pp. 783-791.
  - VIVES PÉREZ, Vicente, «La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna española (notas para una restitución generacional)», en *Revista de Literatura*, vol. LXX, 140 (2008), pp. 597-621.
  - WALL, Mike, *Lou Reed. Su vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
  - WALSH, G, «Epílogo», en KENNEY, E. J. y CLAUSEN, W. V. (eds.), [1982], *Historia de la Literatura Clásica, Vol. II, Literatura Latina*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 849-855.
  - WILCOX, John C., *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, Illinois, University of Illinois, 1997.
  - WISEMAN, T. P., *Catullus and his world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
  - YAGÜE LÓPEZ, Pilar, *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1997.
  - ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Austral, 1991.

### Poemas, poemarios y antologías

AGUIRRE, Francisca, *Ítaca*, Madrid, Cultura hispánica, 1972.

—. *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*, Madrid, Calambur, 2000.

ALBORNOZ, Aurora de, *José Hierro. Antología*, selección e introducción de Aurora de Albornoz, Visor, Madrid, 1985.

ÁLVAREZ, Carlos, *El Testamento de Heiligenstadt*, Madrid, Ayuso/Endimión, 1985.

ÁLVAREZ, José María, *87 poemas de José María Álvarez*, Madrid, Editorial Helios, 1971.

—. *La edad de oro: Antología de 16 poetas de la antigua Cartagena*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1983.

—. *Naturalezas muertas*, Valencia, Pre-textos, 1998.

—. *Museo de Cera*, 1<sup>a</sup> ed. completa, Sevilla, Renacimiento, 2002.

ANDREU, Blanca, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Ediciones Rialp, 1981.

ANTINO, Narceo, *Centinela del aire*, Sevilla, Algaida, 2000.

ARANGUREN, Jorge G., *Fuego lento (1968-1988)*, Leioa (Vizcaya), Universidad del País Vasco, 1989.

ATENCIA, María Victoria, *El coleccionista*, Sevilla, Col. "Calle del Aire", 1979.

—. *Paulina o el libro de las aguas*, Madrid, Trieste, 1984.

—. *El puente*, Valencia, Pre-Textos, 1992.

—. *Las contemplaciones*, Barcelona, Tusquets, 1997.

—. «Reproche a Holan», en GALÁN, Ilia, *Diez poetas Diez músicos*, Madrid, Calambur, 2008, p. 20.

AUMENTE, Julio, *La Antesala (1981-1983)*, Madrid, Visor, 1983.

—. *Poesía Completa (1955-1999)*, Edición de Rafael Inglada, prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 2004.

AZÚA, Félix, *El cepo de la nutria*, Madrid, Pájaro de papel, 1968.

- BADOSA, Enrique, *Historias de Venecia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978.
- . *Mapa de Grecia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.
- . *Cuaderno de las ínsulas extrañas*, Valencia, Promete, 1982.
- . *Cuadernos de Barlovento*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.
- . *Epigramas Confidenciales*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1989.
- . *Marco Aurelio 14*, Barcelona, DVD, 1998.
- . *Epigramas de la Gaya Ciencia*, Barcelona, DVD, 2000.
- . *Trivium. Poesía 1956-2010*, Madrid, Editorial funambulista, 2010.
- BAITA, Giuliana, *La pasión por reconocerse*, Valladolid, Academia Castellano Leonesa de Poesía: azul, 2002.
- BARAT, Juan Ramón, *El héroe absurdo (Poesía reunida)*, Madrid, Hiperión, 2004.
- BARRAL, Carlos, «Cuando las horas veloces», en *Memorias*, prólogos de Josep María Castellet y Alberto Oliart, Barcelona, Península, 2001, pp. 521-710.
- . *Los diarios, 1957-1989*, edición de Carme Riera, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993.
- . *Diario de «Metropolitano»*, edición de Luis García Montero, Madrid, Cátedra, 1997.
- BATLLÓ, José (ed.), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- BAUTISTA, Amalia, *Cárcel de amor*, Sevilla, Renacimiento, 1988.
- . *Cárcel de amor*, Quinta del 63, Salamanca, C.E.L.Y.A., 2001.
- . *Hilos de seda*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- . *Estoy ausente*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BEJARANO, Francisco, *Transparencia indebida*, Granada, Universidad de Granada, 1977. BENÍTEZ REYES, Felipe, *Paraíso manuscrito*, Sevilla, Calle del Aire, 1982.
- . *Los vanos mundos*, Granada, Diputación, 1985.

- . *Sombras particulares*, Madrid, Visor, 1992.
- . *Vidas Improbables*, Madrid, Visor, 1995.
- . «Sobre la tradición», en *Paraísos y mundos (Poesía reunida, 1979-1991, y otros poemas)*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 20.
- . *Trama de Niebla*, Madrid, Tusquets, 2003.
- BELLAY, Joaquim du, *Les Regrets*, Fédéric Morel, París, 1558.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Las Tentaciones*, Madrid, Editora Nacional, 1964.
- . *Plancton*, Salamanca, talleres de Artes Gráficas «Calatrava», 1976.
- . *Antinomia (1975-1981)*, Talavera de la Reina, Ediciones del Excmo. Ayuntamiento-Imprenta Ébora, 1983.
- . *La experiencia de la memoria. [Poesía 1957-2009]*, Vol. 1, Madrid, Calambur, 2010.
- . *Poemas*, Palma, Universitat de les Illes Balears. Servei de publicacions i Intercanvi Científic, 1996.
- BONILLA, Juan, *Buzón vacío*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- . *Defensa personal: Antología Poética 1992-2006*, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- BOTAS, Víctor, *Las cosas que me acechan*, Avilés, Jugar con fuego, 1979.
- . *Prosopon*, Carboneras de Guadazaón (Cuenca), El toro de barro, 1980.
- . *Aguas mayores y menores*, Oviedo, Oliver, 1985.
- . *Poesía completa*, Gijón, Llibros del pexe, 1999.
- . *Poesía completa*, Sevilla, La isla de Siltolá, 2012.
- BRINES, Francisco, *Palabras a la oscuridad*, Madrid, Ínsula, 1966.
- . *Aún no*, Barcelona, Ocnos, 1971.
- . *El otoño de las rosas*, Sevilla, Renacimiento, 1986.
- . *La última costa*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- . *Poesía Completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 1997.

- 
- . Aún no, epílogo de Juan Carlos Abril, Madrid, Bartleby Editores, 2012.
  - . *Para quemar la noche*, introducción, edición y selección de Francisco Bautista, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
  - CABALLERO BONALD, José Manuel, *Anteo*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1956.
  - . *Descréxito del héroe*, Barcelona, Lumen, 1977.
  - . *Diario de Argónida*, Barcelona, Tusquets, 1997.
  - CABANILLAS, José Julio, *Palabras de demora*, Sevilla, Renacimiento, Colección Calle del Aire, 38, 1994.
  - CANO, José Luis, (ed.), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1959.
  - CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte*, Málaga, El uadalhorce, 1967.
  - . *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Hiperión, Madrid, 1983b.
  - . «Coloquio», en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986, p. 23.
  - . «Palabras de Tersites», en LÓPEZ, Ignacio Javier, (ed.), *Guillermo Carnero. Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 245.
  - . «Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 a.D», en *Cuadernos del Noroeste*, 7 (2003), p. 7.
  - CARVAJAL, Antonio, *Tigres en el jardín*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
  - . *Siesta en el mirador*, San Sebastián, Ediciones Vascas, 1979.
  - . *Sitio de Ballesteros*, Madrid, La Ventura, 1981.
  - . *Servidumbre de paso*, Sevilla, Renacimiento, Col. Calle del Aire, 14, 1982a.
  - . *Del idilio y sus horas*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982b.

- . *Del viento en los jazmines*, Madrid, Hiperión, 1984a.
- . *Después que me miraste*, Granada, Trames, 1984b.
- . *De raso, milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995.
- . «Epicedio a Sócrates», en MUELAS HERRAIZ, Martín y GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José, (coords.), *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 172-173.
- CASTELLET, José María (ed.), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- . *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- . *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.
- CASTRO, Adolfo de, (comp.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Vol. 1, Madrid, Atlas, 1950.
- CASTRO, Juana, *Cóncava mujer*, Córdoba, Zubia 1978.
- . *Paranoia de otoño*, Valdepeñas, Ayuntamiento de Valdepeñas, 1985.
- . *El extranjero*, Madrid, Rialp, 2000.
- CERNUDA, Luis, *Las nubes. (1937-1938)*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1943.
- . *Antología poética*, edición de José Luis Bernal Salgado, Madrid, Rialp, 2002.
- CLEMENTSON, Carlos, *Archipiélagos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 1995.
- COLINAS, Antonio, *Preludios a una noche total*, Madrid, Rialp, 1969.
- . *Astrolabio*, Madrid, Visor, 1979.
- . *Poesía 1967-1981*, Madrid, Visor, 1984.
- . *El río de sombra. Treinta años de poesía (1967-1997)*, Madrid, Visor, 1999.
- . *La hora interior. Antología poética 1967-2001*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002.

- CONDE PARRADO, Pedro P., y GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Pexe, 2005.
- CRESPO, Ángel, *Donde no corre el aire (1974-1979)*, Sevilla, Barro, 1981.
- . *Parnaso Confidencial*, Jerez, Arenal, 1984.
- . *El ave en su aire (1975-1984)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- . *Poesía*, vol. I, edición de Antonio Piedra y Pilar Gómez Bedate, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996a.
- . *Poesía*, vol. II, edición de Antonio Piedra y Pilar Gómez Bedate, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996b.
- . *Poesía*, vol. III, edición de Antonio Piedra y Pilar Gómez Bedate, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996c.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Los retratos*, Madrid, Azur, 1971.
- . *Elsinore*, Madrid, Azur, 1972.
- . *Museo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978b.
- . *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978c.
- . *Etcétera (1991-1992)*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- . *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor, 1996.
- . *Los mundos y los días. Poesía. 1972-1998*, Madrid, Visor, 1998.
- . *Doble filo*, Barcelona, Tusquets, 2002a.
- . *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor, 2002b.
- . *Su nombre era el de todas las mujeres*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- DÁVILA, Arturo, *Poemas para ser leídos en el metro*, Huelva, Diputación Provincial, 2003.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., (ed.) *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003a.
- . *Poesía y poética de Carlos Marzal*, Palma, Edicions UIB, 2009.

- DUQUE AMUSCO, Alejandro, *Sueño en el fuego*, Sevilla, Renacimiento, 1989.
- . *Donde rompe la noche*, Madrid, Visor, 1994.
- ELIOT, Thomas Stearns, *La tierra baldía*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1978.
- . *Poesías reunidas*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza, 1981.
- FOREGA, Manuel M., *Cuerpo de la edad (1981-1985)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1985.
- GALÁN, Illia, *Diez poetas Diez músicos*, Madrid, Calambur, 2008.
- GALLEGÓ, Vicente, *La plata de los días*, Madrid, Visor, 1996.
- . *El sueño verdadero. (Poesía 1988-2002)*, Madrid, Visor, 2003.
- GARCÍA, Adriana G., *Antología de la poesía española (1939 - 1975)*, Akal, Madrid, 2006.
- GARCÍA, Dionisia, «Grandezza de lo ingenuo», en *Páginas dispersas*, prólogo de José María Balcells, Murcia, Ediciones Tres fronteras, 2008, pp. 83-84.
- . *Cordialmente suya. [Antología 1976-2007]*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- GARCÍA, Eduardo, *No se trata de un juego*, Granada, Diputación de Granada, 2004.
- GARCÍA LÓPEZ, Ángel, *Tierra de nadie*, Madrid, Rialp, 1968.
- . *A flor de piel*, Madrid, Rialp, 1970.
- . *Mester andalusí*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Servicio de publicaciones de la dirección general de relaciones científicas, 1978.
- . *Territorios del puma*, Melilla, Consejería de Cultura. Servicio de publicaciones, 1992.
- . *Monedas acuñadas en el aire. (Antología poética, 1963-2000)*, Sevilla, Renacimiento, col. Calle del aire, 2002.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Poesía española. 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983.

- 
- . *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Llibros del Pexe, 1995.
  - . *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La veleta, 1996.
  - . *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Nobel, 1999.
  - GARCÍA MONTERO, Luis, *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
  - . *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002.
  - GARCÍA PAREDES, Elena, *Adiestramiento*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2003.
  - GARCÍA PÉREZ, José, *Trayecto contiguo (Última poesía)*, Madrid, Betania, 1993.
  - GARCÍA POSADA, Miguel, (ed.), [1979], *Cuarenta años de poesía española. Antología 1939-1979*, Madrid, Burdeos, 1982.
  - GARRIDO MORAGA, Antonio, *El hilo de la fábula: una antología de la poesía española actual*, Madrid, Antonio Ubago, 1995.
  - . *De lo imposible a lo verdadero. Poesía Española 1965-2000. (Antología)*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.
  - GIL DE BIEDMA, Jaime, *Moralidades*, México, Joaquín Mortiz, Colección Dos orillas, 1966.
  - . *Poemas póstumos*, Madrid, Poesía para todos, 1968.
  - . *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
  - GIMFERRER, Pere, *Arde el mar*, Barcelona, el Bardo, 1966.
  - . *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia nueva, 1968.
  - . *Extraña fruta*, 1969.
  - . *Poemas. 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979.
  - . *Poemas. 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988.
  - . «En invierno, la lluvia dulce en los parabrisas...», en CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, p. 167.
  - GONZÁLEZ, Ángel, *Áspero mundo*, Madrid, Adonáis, 1956.

- 
- . *Sin esperanza con convencimiento*, Barcelona, Literaturasa, 1961.
  - . *Muestra de...*, Madrid, Turner, 1976.
  - . *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner, 1977.
  - . *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980.
  - . *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
  - . Ángel González. *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
  - . *Nada Grave*, Madrid, Visor, 2008a.
  - . «Empleo de la nostalgia», en RIVERA, Susana, (ed.), *La primavera avanza. Antología*, Madrid, Visor, 2008b, p. 143.
  - GOYTISOLO, José Agustín, *Los pasos del cazador*, Barcelona, Lumen, 1980.
  - . *El rey mendigo*, Barcelona, Lumen, 1988.
  - . *Taller de arquitectura*, Barcelona, Lumen, 1995a.
  - . *Cuadernos del Escorial*, Barcelona, Lumen, 1995b.
  - . *El ángel verde y otros poemas encontrados*, edición crítica de Jordi Virallonga, Madrid, Libertarias.Prodhufi, 1993.
  - . *Poesía completa*, edición prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona, Lumen, 2009.
  - GRANDE, Félix, *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, Lumen, 1978.
  - . *La vida breve*, Murcia, Godoy, 1985.
  - . *Una grieta por donde entra la nieve [Antología]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
  - GUTIÉRREZ, José, *Ofrenda de la memoria*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
  - HERRERO, Fermín, *Endechas del consuelo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006.

- HERRERO ESTEBAN, Jacinto, *La herida de Odiseo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005.
- HOLAN, Vladimir, *Pero existe la música*, Barcelona, Icaria, 1996.
- IGLESIAS SERNA, Amalia, *Un lugar para el fuego*, Madrid, Rialp, 1985.
- . «Ítaca no existe», en GARCÍA MARTÍN, José Luis, (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral Libros, 1988, pp. 247-248.
- . *Lázaro se sacude las ortigas*, Madrid, Abada, 2005.
- IRAVEDRA, Araceli, (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.
- IRIGOYEN, Ramón, *Cielos e inviernos*, Madrid, Hiperión, 1979.
- JANÉS, Clara, *Acecho del Alba. Antología*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- . «La sombra de Platón», en *Trujamán. Revista diaria de traducción*, 27 de marzo de 2012, [Fecha de consulta: 1 de abril de 2012] [http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiguos/marzo\\_12/27032012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiguos/marzo_12/27032012.htm)
- JIMÉNEZ, Santos, *Diario de un albañil*, Salamanca, C.E.L.Y.A., 2001.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Agora, 1961
- . *Poesía hispánica 1967*, Madrid, Aguilar, 1968.
- . (ed.), *Antología general de Adonais (1943-1968)*, Madrid, Rialp, 1969a.
- . *Encuentro con Ulises*, Madrid, Rialp, 1969b.
- . *La muerte, el mar y las raíces. (Antología de autor)*, Madrid, Rialp, 1999.
- JODRA DAVO, Carmen, *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión, 1999.
- . *Rincones sucios*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento/Colección Melibea, 2004.
- JONGH, E. de (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

- LÓPEZ, Julio, *Poesía épica española (1950-1980). Antología*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1982.
- LÓPEZ LUNA, Antonio, *Memoria de la muerte*, Madrid, Rialp, 1968.
- LUIS, Leopoldo de, *Poesía social*, Madrid, Alfaguara, 1965.
- . *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid - Gijón, Júcar, 1982.
- LUQUE, Aurora, *Hiperiónida*, Granada, Zumaya, 1982,
- . *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990.
- . *Carpe noctem*, Madrid, Visor, 1994.
- . *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento, 1998a.
- . *Portuaria (Antología 1982-2002)*, Cuenca, El toro de barro, 2002.
- . *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, 2003.
- . *Carpe Amorem: Antología*, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- . *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008a.
- MAINER, José-Carlos, y MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, (eds.) *El último tercio del siglo (1968-1998): antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- MANTERO, Manuel, *Memoria de Deucalión*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- . *Como llama en el diamante. Poesía completa. Tomo II*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- MARTÍN PARDO, Enrique, *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro de cascabel, 1967.
- . *Nueva poesía española*, Madrid, Escorpio, 1970.
- . *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- MARTÍNEZ AGUIRRE, Carlos, *La camarera del cine Doré y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 1997.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio, *Europa*, Madrid, El Crotalón, 1983.
- . *Europa*, Sevilla, Renacimiento, 1986.
- . *Europa*, Valencia, Ojuebuey], 1988.

- . *Europa y otros poemas*, Málaga, Puerta del Mar, 1990.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, José A., «Ejercicio de traición», en *Revista Hache*, 1 (2004), p. 91.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *Acedía*, Madrid, Hiperión, 1986.
- . *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Hiperión, Madrid, 1981.
- . «Órfica», en *Milenrama. Revista de Poesía*, 5 (2003), p. 16.
- . *Última fe. Antología poética, 1965-1999*, edición de A. L. Prieto de Paula, Madrid, Cátedra, 2003.
- . «Otra poética improbable», en SANZ, Marta, (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española 1966-2000: 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- MARZAL, Carlos, «Las buenas intenciones», en GARCÍA MARTÍN, José Luis, (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral Libros, 1988, p. 231.
- MELGAREJO, Luis, *Libro del cepo*, Madrid, Hiperión, 2000.
- MENGÍBAR, Inmaculada, *Los días laborables*, Madrid, Hiperión, 1988.
- . *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión, 1994.
- MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa M<sup>a</sup>, (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MORALES BARBA, Rafael, *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008.
- NÚÑEZ, Aníbal, *Taller del hechicero*, Valladolid, Balneario Editorial, 1979.
- . *Cuarzo*, Madrid, Rivas, 1981.
- . *Obra poética*, I, edición de F. Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Hiperión, 1995a.
- . *Obra poética II*, Madrid, Hiperión, edición de F. Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Hiperión, 1995b.
- OLIVÁN, Lorenzo, *Puntos de fuga*, Madrid, Visor, 2001.

- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Librería y casa editorial Hernando, 1934.
- ORTIZ, Fernando, *Primera despedida*, Sevilla, María Auxiliadora, 1978.
- PACHECO, José Emilio, *Contraelegía*, introducción, edición y selección de Francisca Noguerol, Salamanca, Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2009.
- PEÑA, Juan, *Días cansados*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, *Mercuriales*, Ferrol, Esquíó/Fundación Caixa Galicia, 2003.
- PÉREZ COBO, Raúl, *Game Over*, Valencia, Pre-textos, 2009.
- PÉREZ PASTOR, José Luis, *Albada y engranaje*, Salamanca, CELYA, 2003.
- PERI ROSSI, Cristina, *Europa después de la lluvia*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.
- . *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen, 2005.
- PESSOA, Fernando, *Antinoo*, traducción de David Pujante y Carmen Torres, Cádiz, Diputación, 1985..
- . *Antinoo*, traducción de David Pujante y Carmen Torres, Madrid, Salto de página, 2014.
- PRADO, Benjamín, *Cobijo contra la tormenta*, Madrid, Hiperión, 1995.
- PRAT, Ignacio, «UNDER THE VOLCANO», en BLESA, Túa, *Scriptor ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Zaragoza, Lola, 1990, p. 27.
- PRIETO, Antonio, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*, Madrid, Bezoar, 1971.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, 1939-1975. *Antología de poesía española*, Alicante, Aguaclara, 1993.
- QUIÑONES, Fernando, *Ascanio o el libro de las flores*, Málaga, A quien conmigo va, 1956.

- . *Muro de las Hetairas también llamado Fruto de Afición o Libro de las Putas*, Madrid, Hiperión, 1981.
- . *Las crónicas de Hispania*, Granada, Rusadir, 1985
- . *Obra escogida. Libro de las crónicas*, Barcelona, Hiperión-Oba, 1998.
- . *Crónica personal: antología poética*, edición de José Manuel Benítez Ariza, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- RIBES, Francisco (ed.), *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963.
- RIERA, Carme, (ed.), *Carlos Barral. Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 1998.
- . *Partidarios de la felicidad: Antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- RICO, Manuel, (ed.), *Por vivir aquí. Antología de poetas catalanes en castellano (1980-2003)*, Madrid, Bartleby Editores, 2003.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique, *Los cuarenta principales. antología general de la poesía andaluza contemporánea (1975-2002)*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- ROSAL NADALES, María, «Ulises New Age», en *El maquinista de la generación 9*, febrero (2005), p. 6.
- . (ed.), *Con voz propia. Estudio y Antología comentada de la poesía escrita por mujeres [1970-2005]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- ROSSETTI, Ana, *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo, 1980.
- . *Dioscuros*, Málaga, Jarazmín, 1982.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Raros y Olvidados*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy, *Páginas de un diario*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1981.

- . *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Barcelona  
Tusquets, 2004.
- SANZ, Marta, (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la  
poesía española 1966-2000: 50 poetas hacia el nuevo siglo*,  
Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- SILES, Jaime, *Semáforos, semáforos*, Madrid, Visor, 1990.
- TATO, Álvaro, *Libro de Uroboros*, Madrid, Hiperión, 2000.
- *Cara máscara*, Madrid, Hiperión, 2007.
- . «Capulla sextina» en *Kram*, Calambrecords, 2004.
- TELLO, Antonio, *Sílabas de arena*, Barcelona, Candaya, 2004.
- TRAPIELLO, Andrés, *Habla y otros poemas*, Sevilla, Renacimiento,  
2003.
- TUBAU, Iván, *La quijada de orce*, Barcelona, Lumen, 1997.
- TUNDIDOR, Jesús Hilario, *Junto a mi silencio*, Madrid, Rialp, 1963.
- *Las hoces y los días*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- . *Tejedora de Azar*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995.
- . «Apolo ebrio», en AA. VV., *Castilla, León: otra mirada*, Aranda de  
Duero, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1998, p. 259.
- . *Las llaves del reino*, Madrid, Hiperión, 2000.
- . *Un paso atrás. (Antología, 2002-1960)*, estudio preliminar de  
Gabriele Morelli, Madrid, Hiperión, 2003.
- UGALDE, Sharon Keefe, *Conversaciones y poemas. La nueva  
poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XX,  
1991.
- UGIDOS, Silvia, *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD, 1997.
- URRUTIA, Jorge, *El mar o la impostura*, Madrid, Visor, 2004.
- VALENTE, José Ángel, *A modo de esperanza*, Madrid, Rialp, 1955.
- . *Breve son*, Barcelona, El Bardo, 1968.
- . *El inocente*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- . *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982.

- 
- . «La poesía», en *Temblor en el Cielo*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 177-179.
  - . *Material Memoria*, Madrid, Alianza, 1992.
  - . *La memoria y los signos*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
  - . *Poesía y prosa. Obras completas*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Una educación sentimental*, Barcelona, El Bardo, Seix Barral, 1967.

- . *A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, Saturno, 1973.
- . «Ulises», en GARCÍA POSADA, Miguel, (ed.), *Cuarenta años de poesía española. Antología 1939-1979*, Madrid, Burdeos, 1982, pp. 195-196.
- . *Crónica sentimental de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1986a.
- . *Memoria y deseo: Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 1986b.
- . *Memoria y deseo. Obra poética 1963-1990*, Barcelona, Mondadori, 1996.

VELASCO, Miguel Ángel, *Sobre el silencio y otros llantos*, Madrid, Rialp, 1980.

- . *Las berlinas del sueño*, Madrid, Rialp, 1982.
- . *El sermón del fresno*, Pamplona, Pamiela, 1995.
- . *La miel salvaje*, Madrid, Visor, 2003.

VERLAINE, Paul, «Art Poétique», en *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, 1973, 327.

VILLENA, Luis Antonio de, *El viaje a Bizancio*, Málaga, Diputación Provincial, 1976.

- . *Hymnica*, Madrid, Hiperión, 1979b.
- . *Huir del invierno (1977-1981)*, Madrid, Hiperión, 1981.
- . (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986c.
- . *Poesía (1970-1984)*, Madrid, Visor, 1988a.

- . *Como a un lugar extraño*, Madrid, Visor, 1990.
  - . (ed.), *Fin de siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española). Antología*, Madrid, Visor, 1992.
  - . *Marginados*, Madrid, Visor, 1993.
  - . *Asuntos de delirio*, Madrid, Visor, 1996.
  - . (comp.), *10 menos 30*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
  - . *Celebración del libertino*, Madrid, Visor, 1998.
  - . *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-textos, 2000a.
  - . *Syrtes (1971-1972)*, Barcelona, DVD, 2000b.
  - . *La lógica de Orfeo (Antología)*, Madrid, Visor, 2003.
  - . *Alejandrías (Antología 1970-2003)*, Edición, selección y prólogo de Juan Antonio González Iglesias, Sevilla, Renacimiento, 2004.
  - . *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor, 2010.
- VIRTANEN, Ricardo, *Hitos y señas 1966-1996: Antología Crítica de Poesía en Castellano: (27 Propuestas para Principios de Siglo)*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2001.
- ZANÓN, Carlos, «Ícaro», en RICO, Manuel, (ed.), *Por vivir aquí. Antología de poetas catalanes en castellano (1980-2003)*, Madrid, Bartleby Editores, 2003, p. 285.
- ZOMEÑO, Jesús, «Decías citando a Aristóteles», en *Quinta del 63*, Salamanca, C.E.L.Y.A., 2001, p. 461.
- VV. AA., *Quinta del 63*, Salamanca, C.E.L.Y.A., 2001.

## Obras clásicas y literarias

ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi; traducción y notas de Luis Martínez, Madrid, Cátedra, 1998.

*Antología Palatina*, vol. 1, Madrid, traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano, Gredos, 1993.

*Antología Palatina*, vol. 2, introducción, traducción y notas de Guillermo Galán Vioque, Madrid, Gredos, 2004.

ATENAS, Apolodoro de, *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, traducción y notas de Magartia Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

BIRLEY, Anthony, *Adriano*, Barcelona, Península, 2005.

BORGES, Jorge Luis, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992b, pp 19-31.

- . «Pierre Menard, autor del Quijote», en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992c, pp. 32-39.
- . «Snorri Sturluson (1179-1241)», en *Obras completas*, vol. 3, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992d, p. 65.
- . «La forma de la espada», en *Artificios*, en *Obras completas*, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992e, pp. 84-87.
- . «La lotería de Babilonia», en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992f, pp. 45-49.
- . «Los teólogos», en *El Aleph*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992g, pp. 449-453.
- . «Acercamiento a Almotásim», en *Historia de la eternidad*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992h, pp. 45-49.
- . «La casa de Asterión», en *El Aleph*, Obras completas, vol. 2, Barcelona, Círculo de lectores, 1992i, pp. 162-163.

- CATULO, *Poesías*, Edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006.
- CICERÓN, Marco Tulio, CICERÓN, Marco Tulio, «Paradoxa stoicorum», en VALBUENA, Manuel, (trad.), *Obras Completas*, IV, Madrid, Editorial Hernando, 1924.
- . *De los fines, de los bienes y los males*, Libro I – II, introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- CORTÁZAR, Julio, «La noche boca arriba» en *Cortázar: doce ensayos sobre el cuento La noche boca arriba*, Buenos Aires, El Arca, 1995.
- DICK, Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday and Company, 1968.
- Edda mayor*, traducción y edición de Luis Lerate, Madrid, Alianza, 2000.
- El libro de las mil noches y una noche*, traducción del árabe de John Charles Mardrus, traducción española de Vicente Blasco Ibáñez, apéndices y notas de Jesús Urceloy y Antonio Rómár, Madrid, Cátedra, 2007.
- ENNIO, Quinto, *Annali (Libri I-VIII)*, Comentari a cura di Enrico Flores, Paolo Esposito, Giorgio Jackson, Domenico Tomasco, Vol. II, Nápoles, Liguori, 2002.
- . *Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Juan Martos, Madrid, Gredos, 2006.
- EURÍPIDES, *Tragedias 3. Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Aulide, Bacantes, Reso*, edición de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, 1979.
- . *Tragedias 1. El cíclope, Alcestis, Medea, Las heraclidas, Hipólito, Andromaca, Hécuba*, edición de Alberto Medina González, Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1983.
- . *Tragedias 2. Suplicantes, Heracles, Ion, Las troyanas, Electra, Ifigenia entre los tauros*, edición de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1985.

- GOETHE, Wolfgang, *Fausto*, primera parte, edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1987.
- GOYTISOLO, Juan, *Reivindicación del Conde don Julian*, Madrid, Alianza, 1999.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1983.
- HIGINIO, Cayo Julio, *Fábulas*, introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, notas e índices de Javier del Hoyo, Madrid, Gredos, 2009.
- HOMERO, [1954] *Ilíada*, traducción de Luis Segalá y Estadella, Introducción de Javier de Hoz, Madrid, Espasa Calpe, 2005a.
- . *Odisea*, versión de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2005b.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Epodos y odas*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza, 1990.
- JENOFONTE, *Banquete*, introducción, traducción y notas de Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.
- JOSEPH, Franz, *La destrucción de la Atlántida*, Vermont, InnerTraditions, 2007.
- LARRA, Mariano José, [1832] «Manías de citas y epígrafes», en *Artículos varios*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1992, pp. 294-297.
- Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos 700 – 300 A. C.)*, Introducción, traducción y notas de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 1980.
- LUCRECIO CARO, Tito, *De la naturaleza*, vol. II, traducción de Eduardo Valenti, Madrid, CSIC, 1983.
- MALRAUX, André, *La esperanza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas*, 2 vols., introducción, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1997.

- 
- . *Epigramas*, Texto, introducción y notas de José Guillén, revisión de Fidel Argudo, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, introducción de Carlos García Gual, traducción y notas de Ramón Bach, Madrid, Gredos, 1990.
- NEPOTE, Cornelio, *Vidas de los varones ilustres*, traducción de Rodrigo de Oviedo, Madrid, Imprenta García, 1817.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Tristes; Pónticas*, introducción, traducción y notas de José González Vázquez, Madrid, Gredos, 1992.
- . [1995], *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez Verger, traducción de Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2005.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, 3 vols., introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- PÍNDARO, *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ítsmicas*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- PLATÓN, *Diálogos*, vol. 2, traducción introducción y notas de J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1983.
- . *Diálogos*, vol. 3, traducción, introducción y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural*, edición de Josefa Cantó *et al.*, Madrid, Cátedra, 2002.
- PLUTARCO, Lucio Mestrio, «Comparación de Pelópidas y Marcelo», en *Vidas paralelas*, vol. III, introducción, traducción y notas de Antonio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz, Madrid, Gredos, 2006.
- SÁNCHEZ DE BROZAS, Francisco, *Francisci Sanctii Brocensis opera omnia. Opera poetica*, vol. 4, Génova, Apud Fratres de Tournes, 1766.

- 
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare, introducción de Cándido Pérez Gallego, Madrid, Cátedra, 1995.
- SICULO, Diodoro, *Biblioteca histórica. Libros XV-XVII*, Libro XV, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch y Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, Gredos, 2012.
- STEVENSON, Robert Louis, *Las nuevas noches árabes. El dinamitero*, traducción de José Luis Moreno-Ruiz, Valdemar, 2002.
- STURLUSON, Snorri, *Saga de Egil Skallagrímson*, edición de Enrique Bernárdez, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- . *Edda menor*, traducción y edición de Luis Lerate, Madrid, Alianza, 2000.
- TÁCITO, Cayo Cornelio, *Anales*, traducción, introducción y notas de Crescente López de Juan, Madrid, Alianza, 2008.
- TÍBULO, Albio, *Elegías*, introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, Madrid, Alianza, 1994.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 1993.
- . *Geórgicas*, edición bilingüe y traducción de J. Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.
- WEST, David, *Horace Odes I. Carpe diem*, Oxford, Clarendon Press, 1995.





