

## ENTRE LA POSTMODERNIDAD Y LA POSTPOESÍA: 9 LIBROS DEL 2009

Javier García Rodríguez (*Universidad de Oviedo*)  
y Jara Calles (*Universidad de Salamanca*)

[...] acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría. (Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges), Remake*)

### 1. PROSA (Y) POÉTICA

#### *INVISIBLE* (2009). PAUL AUSTER

2009: El año en que Paul Auster escribió en su novela *Invisible* diálogos irónicos sobre la figura del poeta, sobre la “construcción social” de la figura del poeta:

-Cuando Margot lo vio al otro extremo de la habitación, me dijo: Fíjate en aquel chico de ojos tristes y aire pensativo: qué te apuestas a que es poeta. ¿Es usted poeta?

-Escribo poemas, sí (Auster 14).

2009: El año en que Paul Auster escribió en su novela *Invisible* diálogos algo sangrantes sobre la consideración del poeta y sobre la vocación y el mercado:

-Puede que Margot no posea la inteligencia más aguda del mundo occidental, pero en cuanto conoce a un chico que afirma ser poeta, la primera palabra que se le viene a la mente es *hambre*.

-Eso es absurdo. No tiene ni idea de lo que dice.

-Disculpe que le contradiga, pero cuando le pregunté por sus planes en la fiesta, me dijo que no tenía ninguno. Aparte de su nebulosa aspiración de escribir poesía, desde luego. ¿Cuánto ganan los poetas, señor Walker?

-La mayoría de las veces, nada. Con algo de suerte, de vez en cuando te pueden echar unas monedas.

-Eso me suena a hambre.

-Yo no dije que pensara ganarme la vida escribiendo. Tendré que buscarme un trabajo (Auster 21-22).

## 2. UNA POÉTICA INESTABLE

*NO TODO ES SUPERFICIE. POESÍA ESPAÑOLA Y POSMODERNIDAD* (2009). ALFREDO SALDAÑA SAGREDO

La poesía española tiene en el año 2009, en lo tocante a ensayo académico, un referente indiscutible y sobresaliente en el libro de Alfredo Saldaña Sagredo (Toledo, 1962) *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Su autor, especialista en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y profesor en la Universidad de Zaragoza, ha venido trabajando a lo largo de las dos últimas décadas en un análisis de la poesía española contemporánea desde la perspectiva de “una poética inestable” que combina la reflexión estética con un sesgo imaginario y un poso ideológico cuando no manifiestamente político. Sus lúcidos análisis del discurso poético, su punto de partida metodológico, se concretan en la búsqueda de “[...] una vía de interpretación al margen de los nombres, generaciones, escuelas, tendencias, corrientes y grupos empleados habitualmente por la crítica y la historiografía literaria como clasificación y análisis de la poesía española posmoderna, una vía de interpretación basada en la lectura que atravesase algunos de los, desde mi punto de vista, textos poéticos más representativos del panorama literario español de estos últimos cuarenta años con el objetivo de analizar y valorar cómo se presenta en esos textos lo que en este ensayo he de denominar *sensibilidad crítica posmoderna*” (Saldaña Sagredo 19).

Con una primera parte (“Posmodernidad y pensamiento crítico”) dedicada íntegramente a la revisión crítica de los conceptos claves de los debates estéticos, políticos, artísticos surgidos en la modernidad y su contrapartida posmoderna, el libro de Alfredo Saldaña realiza un diagnóstico crítico de la posmodernidad atendiendo, como él mismo señala, no solo a los escenarios de la teoría estética y la práctica artística, sino abriendo el abanico “para acoger, sobre todo en los últimos treinta años, las intervenciones de un buen número de especialistas procedentes de las ciencias sociales” (Saldaña Sagredo 31).

*No todo es superficie* es un libro que, por su propia dinámica constructiva, incide tanto en los conceptos teóricos manejados como en los principios críticos y metodológicos que le sirven de sustento para un análisis demorado de los discursos poéticos citados (que son muchos y de muy diversa procedencia), asumiendo por lo tanto que las conclusiones son, en todo caso, conscientes de sus limitaciones en

tanto propuesta metodológica y susceptibles de nuevas revisiones por cuanto se enfrentan a conceptos claves en la dinámica de un pensamiento que lleva inscrito en su mapa el gen de la transformación (de la propia propuesta, pero también del modelo discursivo, del modelo crítico y del modelo político-social en que aparece). Saldaña Sagredo problematiza no solo el concepto de posmodernidad como pauta cultural dominante, sino el concepto mismo de poética artística posmoderna a partir del momento histórico actual, y cómo esta realidad genera una “nueva sensibilidad posmoderna” (Saldaña Sagredo, 2009: 71) que se nutriría de los distintos modos en que “reciben y analizan las experiencias del mundo” autores tan diferentes entre sí como Habermas, Lyotard, Baudrillard, Derrida, Foucault o Vattimo en cierto momento; Marx, Baudelaire y Nietzsche en otro; y Benjamin, Heidegger y Adorno en otro distinto.

Una vez que queda establecido el “humus” —y no creo que el autor rechazara este concepto— sobre el que se sustenta el modo de pensar de esta nueva sensibilidad posmoderna, con su crítica matizada de la modernidad y su puesta en cuarenta del “todo vale”, Saldaña Sagredo entra de lleno en el modo en que esa sensibilidad posmoderna se comporta “ante el proceso de disolución del paradigma estético moderno, cómo se enfrenta a los problemas de la referencialidad, la representación y la recepción artísticas, cómo asimila la sustitución de la *obra* poética por el texto poético posmoderno, cómo, en fin, se manifiesta en la poesía española de estas últimas décadas” (Saldaña Sagredo 103), todo ello a partir de un intento consciente de cuestionar la validez y la autoridad del criterio generacional como instrumento metodológico, y de la relectura de los cambios de sensibilidad que implican la configuración de un nuevo estatuto del saber, la construcción de un nuevo paradigma estético y la elaboración de un nuevo imaginario cultural (103 y ss.). La obra poética de los autores españoles, desde Dámaso Alonso a Carlos Edmundo de Ory, de Guillermo Carnero a Roger Wolfe o Blanca Andreu —son docenas los poetas leídos y citados por el autor— se analizan, en primer lugar, a partir del modo en que hacen una toma de partido sobre la *autoridad del sentido* y el *significado trascendental* de los textos poéticos, que, como queda bien explicado, han sido la clave hermenéutica durante demasiado tiempo en las relaciones con el lenguaje literario (a partir de finales de la década de los sesenta, añadimos nosotros, el concepto de la muerte del autor, la implantación de los distintos principios de las teorías de la recepción, la irrupción de las miradas intertextuales, fueron elementos determinantes en la configuración de nuevas conductas creativas, críticas y políticas. Esta misma década es la que propone Alfredo Saldaña Sagredo como corte histórico para hablar con ciertas garantías de “manifestaciones artísticas posmodernas en España”. No antes, a su juicio, puede encontrarse un discurso poético que comparta elementos de la sensibilidad posmoderna basada en los múltiples puntos de vista, en ocasiones coincidentes, en ocasiones divergentes, de autores como Habermas, Lyotard, Jameson, Foucault, Baudrillard, Eagleton o Derrida. Explica Saldaña Sagredo:

Esta sensibilidad [...] es el resultado de la crisis de la modernidad y se aprecia, por lo que a estética se refiere, entre otros aspectos, en la imposibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador y, por lo que afecta a la producción artística, en la disolución del canon clásico de belleza (eclecticismo, mezcla, collage, parodia, pastiche, elaboración de productos híbridos caracterizados, en ocasiones, por el empleo de distintos lenguajes), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo, textos con dos o más versiones, poemas anotados, textos que combinan dos o más lenguas de cultura, textos divididos en varios apartados) y la muerte del sujeto (como productor, personaje y objeto de representación de obras artísticas) (Saldaña Sagredo 107-108).

La concreción de todos estos elementos en las líneas estéticas que confluyen en la poesía española posmoderna tal y como la concibe Saldaña Sagredo pasa por tener en cuenta los siguientes elementos:

[...] la incorporación de lo feo, lo maldito, lo grotesco y otros territorios afines como asuntos artísticos; la presentación de un mundo desmembrado en lugar de un mundo unitario; la fusión y mezcla de lo heterogéneo y contrapuesto; la importancia dada al ritmo, la musicalidad y el silencio como elementos relevantes donde con frecuencia residen los valores sémico y estético del texto, que adopta así, frente a modalidades racionales y lógicas de discursos artísticos anteriores, nuevas vías de expresión; el empleo de la ironía y el enmascaramiento como recursos distanciadores entre el sujeto y el objeto artístico; la disolución de la subjetividad en fragmentos heterogéneos; la destrucción de la realidad objetiva como referente inmediato y obligado del texto; la práctica de una poética de la extrañeza y aun de la disonancia (Saldaña Sagredo 109).

El punto de partida donde se sitúa la primordial influencia en la poesía española posmoderna es una particular lectura de los movimientos más importantes de la modernidad: romanticismo, simbolismo y vanguardias históricas (surrealismo y dadaísmo). Y la primera conclusión a la que se llega es a la existencia de la utopía como lugar. Y el primer resultado es que la obligación de “leer críticamente la poesía española posmoderna exige desprenderse de numerosos prejuicios, adentrarse en un vasto paisaje polifónico en el que es preciso diferenciar las voces de los ecos, viajar por caminos inexplorados y recorrer de nuevo –esta vez libres de espurios intereses, los otros excesivamente transitados, reescribir, en definitiva, lo ya escrito y sancionado” (Saldaña Sagredo 114). Este nuevo recorrido pasa por la relectura del concepto de “poética culturalista” y, al mismo tiempo, de la concepción del concepto de *realismo*. Saldaña propone el establecimiento de una *estética de la otredad*, “[...] -que desarrolla los postulados de Baudelaire de una poética de la extrañeza, la extravagancia y el capricho y que ve en la poesía, como quería Rimbaud, un acto de indagación en lo desconocido, un acto en el que se produce un desajuste en los sentidos- no solo supone una crítica del canon clásico de belleza y

una ampliación cualitativa de la temática artística que constituye ese canon, sino también –y esto es lo más importante– somete a un cuestionamiento profundo todo lo relacionado con el arte (formas, categorías, sensibilidades, actitudes, contenidos, estructuras, condiciones)” (119). La poesía española de estas últimas décadas, tan multiforme a pesar del encorsetamiento al que ha sido sometida desde muchas instancias críticas, ha caminado al paso, y es eco y desarrollo, de uno de los dos modelos de posmodernidad que alcanzan a vislumbrarse, “una posmodernidad acomodaticia, dócil, sumisa y acrítica, y una posmodernidad crítica, inconformista, inquieta y deseosa de cambios y transformaciones” (124). El panorama queda así diseñado:

Así, frente a una poesía anclada en la tradición, extraordinariamente hábil en el manejo de unos cuantos recursos artísticos y culturales más o menos brillantes, ideológicamente conservadora, mitómana, culturalista y evasiva, se encuentra otra poesía que apuesta por el riesgo, la aventura, la innovación y la crítica (125).

*No todo es superficie* es, también, un modo de acercarse comparativamente a unos modos de hacer poéticos que encuentran, a partir de los años sesenta, su espacio de actividad común en un proceso de renovación del lenguaje poético que comenzó a desarrollarse después de la Segunda Guerra Mundial en Grecia, Estados Unidos, Checoslovaquia, Gran Bretaña, Italia o la propia España (Eduardo Chicharro, Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Pablo García Baena). La incorporación de esta mirada más amplia, colectiva, sirve como sutura a la necesaria lectura de la individualidad, de la singularidad de cada poeta, y no tanto como grupo o como resultado de un ejercicio premeditado de publicidad. En esto acierta Saldaña, en el modo en llevar a cabo una historia otra de la poesía española, alejada de automatismos historiográficos y de caracterizaciones grupales. Lo repite en más de una ocasión: “Que sea, pues, el discurso el que nos identifique”, “importan menos los nombres de los poetas que las *propuestas de escritura*”; eso le sirve para repensar criterios antologizadores y para recuperar autores y tendencias soslayados en la mayoría de los recuentos más conocidos:

En definitiva, contra la regla y la consigna que hacen de la inercia y la costumbre procedimientos de análisis e interpretación, la excepción de la lectura crítica de los textos poéticos liberada de la convención ciega y escandalosamente perpetuada (143).

Como consecuencia de la reinterpretación de las estéticas posmodernas, de la reconsideración del modelo historiográfico y de la redefinición de las poéticas culturalistas, Saldaña Sagredo llega a la poética de lo imaginario, vía abierta por Carl Gustav Jung y continuada por rutas diversas por Gaston Bachelard, Jean Burgos,

Gilbert Durand y Philippe Malrieu, o los españoles Antonio García Berrio y María Rubio Martín. En la poética de lo imaginario ve “una vía abierta en el panorama más reciente de la teoría literaria que ha dedicado notables esfuerzos a la iluminación de los aspectos semánticos, psicológicos, antropológicos y pragmáticos del texto literario, que se presenta ya como el continente material de unos contenidos imaginarios [...] que bebe en diversas fuentes de aproximación al hecho literario tales como la crítica antropológica, la psicocrítica, la poética de la fantasía, la mitocrítica y la pragmática [...]” (151-152). De ahí, la conclusión obtenida:

La poeticidad de un texto literario radica en el tratamiento infrecuente, inusual, extraordinario de estos lugares comunes heredados de la tradición, en la desautomatización, en la radicalización de las imágenes gastadas por el uso reiterado, convertidas ya en tópicos, elementos retóricos, conceptos neutros y desesemantizados [...] (156).

La postura crítica de Alfredo Saldaña Sagredo respecto a las prácticas poéticas posmodernas pasan por el interés en resaltar voces que asientan su labor en la alternativa a la mera imitación, pero también aquellas que son eco o reflejo hueco de lo que él mismo denomina “tendencias de moda”. Y también en problematizar el concepto de tradición o de revisitación del pasado, distinguiendo de este modo entre el seguidismo acrítico y la actitud renovadora y crítica. La nueva *estética de la otredad* aquí propuesta acepta la entrada y el empleo de categorías negativas tanto en los procesos creativos como en los procesos interpretativos: lo feo, la excrecencia, lo maligno, lo subversivo, lo mordaz, lo repugnante, la sexualidad y el erotismo, alcanzando entonces una *literatura de la moral otra* (193) como elemento de búsqueda de la identidad (un nuevo narcisismo, si se quiere) que se va perdiendo en un ocultamiento del yo que surge de la conciencia de que toda identidad es fingida (detrás, Mallarmé y Rimbaud, Nietzsche entre bambalinas).

*No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad* es un libro sobre poesía y sobre crítica. Representa un modo de entender estas prácticas discursivas como tentativas en los abismos de la palabra. Es una ampliación del modelo historiográfico canónico, un muestreo en profundidad acerca de la multiplicidad de tendencias y estéticas, de voces y de individualidades, de la pluralidad evidente en la poesía española en los últimos cuarenta años, y la necesidad de unos modelos críticos que sean capaces de dar cuenta de esa multiplicidad. Las palabras del propio autor resumen su trabajo mejor que cualquier exégesis:

[...] analizar críticamente la poesía española posmoderna requiere ser conscientes de la crisis heredada de la modernidad, del estado de quiebra y desolación que afecta a nuestros sistemas de pensamiento, del final al que ha llegado el ideal clásico que soñaba la obra de arte como un organismo completo, cerrado y perfecto. Así, una actitud posmoderna crítica, inconformista y vigilante ha de imponerse unos enormes

esfuerzos epistemológicos si desea emprender la labor de reconstrucción de ese panorama artístico que configura la poesía española posmoderna (221).

### 3. EL AÑO QUE VIVIMOS POSTPOÉTICAMENTE

*POSTPOESÍA. HACIA UN NUEVO PARADIGMA* (2009). AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.

Como se sabe, pese a lo que parecen indicar las cifras de venta editorial, la actividad filosófica en el ámbito nacional resulta una práctica minoritaria, aunque creciente, tal y como habría quedado reflejado en los últimos años a partir de las publicaciones de autores como Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo o Jorge Fernández Gonzalo. Una serie de autores cuyas propuestas habrían dado lugar a un espacio renovado de discusión pero, sobre todo, cobertura a una amplia variedad de temas, materias, sujetos y objetos de cultura, que por lo general habían sido situados más allá de lo institucionalmente aceptado.

Sin embargo, esto respondería a un síntoma inaugurado con el cambio de siglo, que habría constatado la dificultad de operar bajo una sola idea de cultura y que, por lo mismo, haría necesario considerar cualquier aspecto del presente, asumiendo para ello la complejidad que conlleva un intervalo histórico como este. Sobre todo porque habría dejado de tener sentido (si lo tuvo en algún momento) emplazarse en disquisiciones teóricas o filosóficas generadas al margen de circunstancias como el estatuto de lo pop y la contracultura, de prácticas como la apropiación, el *sampler* o el uso de la red, los efectos sociales que ello conlleva, más todos los fenómenos derivados de lo que en la actualidad puede entenderse como tal. Formas que, hasta cierto punto, aportan garantías a la hora de aprehender con interés integrador y flexible las cualidades de una determinada sociedad en un momento concreto de la misma.

De este modo, también los límites de un género como el ensayo, menos abierto a la experimentación formal y discursiva, se habrían visto desplazados e intervenidos en términos creativos (aunque en mayor o menor grado según los autores), como parte de un proyecto de innovación que resulta de afrontar la investigación desde su dimensión creativa. El ensayo se presenta en este punto como un lugar de intervención estética, filosófica y creativa, pero sobre todo como un registro discursivo abierto a la renovación de su arquetipo tradicional. Esto es, un cambio en la escritura de ensayo que ya se habría anticipado años antes, pero que acabaría por instaurarse como línea solvente de producción de pensamiento hacia la segunda mitad de la primera década de este siglo. Puede pensarse, por ejemplo, en la aparición de un texto como *Homo sampler* (2008) de Eloy Fernández Porta, pero tam-

bién en una obra como *Postpoesía* (2009) de Agustín Fernández Mallo, en tanto paradigmas de un cambio cualitativo a estos efectos, que aún se mantiene vigente.

Por otro lado, la recepción de estos textos no suele resultar sencilla, pero no por la dificultad o la complejidad de los mismos, sino en concreto por el salto cualitativo que ponen de manifiesto, que representa las circunstancias de un viraje estético amplio y significativo, por estructural. Un buen ejemplo de esta situación podría encontrarse en *Postpoesía*, si se piensa que su propia naturaleza fue lo que condicionó la recepción del discurso, aunque la polémica suscitada en torno a esa obra se debiera principalmente al carácter de algunos de los contenidos, que cuestionaban planteamientos y direcciones de interés asociados a la institución teórica y crítica española en relación a la escritura contemporánea nacional. No obstante, puede decirse que la mayoría de estas reacciones se debió a un error de apreciación en la lectura de la obra, que fue asumida como un ensayo en sentido estricto y no como un discurso también abierto a la escritura creativa. El problema, por tanto, radica en el interés, como vicio contemporáneo, por establecer etiquetas, estilos y categorías de pensamiento estancos en torno a obras que parecen situarse en los límites de esos mismos términos, aunque puedan ser tratadas como tal.

De hecho, y quizá para salvar este tipo de lecturas, en la obra se incluyen avisos y aclaraciones en esta dirección, dados los desplazamientos formales y estilísticos que se habrían incorporado al texto. Así lo indica el autor al comienzo de *Postpoesía*, cuando presenta su discurso como un texto alejado de la idea tradicional de ensayo, propia del viejo estilo, en tanto ejercicio que también puede ser creativo y frente al que resulta necesario adoptar otro tipo de postura. No obstante, este aspecto era habitual en otras obras del autor, donde además había resultado menos problemático, quizá por tratarse de contextos en los que la mixtura de discursos se recibe como algo dado por supuesto. Por eso es llamativo que estas reacciones tuvieran lugar en relación a *Postpoesía* y no cuando el autor operaba en otro tipo de contextos, por ejemplo, introduciendo teoría en la narración, o en distintas publicaciones de su blog; siendo quizá por una cuestión de predominancia. Hay que pensar, por otro lado, que buena parte de los contenidos de esta obra habían sido ya publicados en artículos, notas y apéndice de reediciones, por lo que no era algo relativo al contenido (o no únicamente), sino dirigido hacia el formato en el que se encontraba resuelto.

En este sentido, *Postpoesía* no es solamente un ensayo, pero tampoco una poética en el sentido estricto del término, sino la demostración de una particular actitud hacia el acto de creación y, cabe pensar, el diagnóstico de un cambio de sensibilidad estética, que no es exclusivo del autor, aunque aparezca muy ligado a algunas de sus publicaciones. De este modo, lo que se propone en *Postpoesía* es el regreso de la escritura a la actualidad, lo que puede parecer una *boutade*, pero no lo es, más la constatación de la pérdida de exclusividad de la palabra en el territorio



de la creación literaria, y esto como consecuencia de lo anterior. Así lo pondrían de manifiesto las referencias incorporadas a la obra, que remiten a la ciencia y la tecnología (susceptibles de ser revisadas en términos poéticos), al cine, la arquitectura y el arte contemporáneo, o a partir de los distintos objetos de consumo que se contemplan, ahora como espacios a través de los cuales se podría llegar a resolver la tesitura *translingüística* (Bajtín) de la naturaleza poética.

Como sustrato discursivo, pero también teórico, Agustín Fernández Mallo alude a autores como Borges, Wittgenstein o Richard Rorty, de quienes habría asumido el “imperativo” pragmático como elemento y sustrato teórico en la escritura y, por tanto, también en *Postpoesía*. Según esto, todo sería susceptible de ser considerado objeto estético, material utilizable y poético en el territorio de la creación literaria; por lo que el autor estaría recuperando, a través de su discurso, la noción de una cultura del uso, asimilada como forma de artesanía (pero artesanía actualizada), así como la posibilidad de reactivar un concepto como el de “residuo” en relación a todo aquello que pasa a poder traducirse y reciclarse en otra cosa. Bajo estas consideraciones emergen ideas como las del DIY, la apropiación de formas o la reactivación de objetos obsoletos, la sinergia de materiales, lenguajes y formatos de distinta naturaleza, así como la exploración de todo aquello que ya existe, pero desde una óptica diferente, movable.

La poesía postpoética se presenta como un «método sin método», no como una doctrina. Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas [...] En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo un crítico (Fernández Mallo, *Postpoesía* 37).

Estas serían algunas de las coordenadas creativas que permiten apreciar la actitud de Agustín Fernández Mallo como creador, pero sobre todo el tipo de relación que establece con su entorno y los objetos próximos a él, incluyendo en este punto las distintas herencias y tradiciones culturales, respecto a las que se sitúa con neutralidad y asepsia (esto en la medida de lo posible), teniendo en cuenta la total disponibilidad de las mismas. Cabe pensar, por tanto, que de estos aspectos deriva la sinergia argumentativa y constructiva que opera en esta obra, del mismo modo que ocurre en el resto de sus publicaciones, a propósito de los distintos materiales que suele incorporar en ellas, pero no como anécdota, cruce de referencias o apóposito explicativo, sino en calidad de textualidad igualmente legible. No obstante, esto es algo que guarda estrecha relación con su propia genealogía estética, intervenida por la herencia icónica del cine y los relatos audiovisuales, la publicidad o el diseño, así como por la propia incidencia de los recursos tecno-científicos y los efectos sociales que estarían ocasionando, como factores que condicionarían sus circunstancias de escritura.

Dicho con otras palabras, sería de este modo como el autor soluciona la tensión habitual entre forma y contenido en la escritura literaria, ahora como resultado de la mutación de los espacios de subjetivación estética y, por lo mismo, como consecuencia de un sentimiento de época y un entorno social que quedarían definidos bajo estas coordenadas (aunque no solamente). Por todo ello, un término importante a este respecto sería el de “indeterminación”, que aparece revisado en *Postpoesía* bajo la noción de “extrarradio”, clave a su vez para entender la naturaleza del texto, pero también la dirección discursiva del mismo.

Si hay algo que comparten las disciplinas que realmente pueden denominarse contemporáneas, es la indefinición a la hora de identificarlas, nombrarlas, estructurarlas y catalogarlas. Esas zonas indefinidas es lo que comúnmente llamamos *extrarradios*. Un concepto fundamental y progenitor en la evolución de las artes (Fernández Mallo, *Postpoesía* 93).

Como puede verse, a través de esta noción se llegaría a una redefinición de ciertos términos relacionados con la escritura literaria, al tratarse de un proceso de interrogación e investigación estética dirigido hacia nociones como la idea de objeto o emoción poética, así como en relación a términos como novela y poesía, en cuanto arquetipos literarios ya establecidos y definidos bajo unas coordenadas muy concretas. Se trata, por tanto, de proponer (y a su vez constatar) un cambio o actualización estética similar al que habría tenido lugar en otras disciplinas, no necesariamente artísticas, a partir de la performatividad de sus distintos presupuestos.

Como ejemplo, el autor menciona casos como los de Duchamp en relación al objeto artístico, Tony Smith o Richard Long en cuanto al *land art*, así como el de la artista Ester Partegàs por su particular reactivación del concepto de “basura-urbana”, que también sería visible en algunos momentos en la obra del autor. A este respecto, si se tiene en cuenta el tratamiento que reciben estas cuestiones en la obra, parece que es así como puede identificarse la idea de “extrarradio”, que sería entendido en estas páginas como un lugar de indeterminación e intervención artística o, si se prefiere, como frontera estética destinada a la reflexión, la modulación y la actuación creativa.

Sin embargo, si se acepta este discurso en cuanto tal, sería pertinente considerar la distancia que media entre el momento en que el autor comenzó a desarrollar esta idea (porque supondría la constatación de una visión concreta de extrarradio) y el momento en el que se publicó *Postpoesía*, dado que dichos criterios habrían sido definidos y explorados en relación a otro tipo de coordenadas socioculturales y estéticas. Si esto es relevante, es porque buena parte de la producción última del autor permitiría establecer un claro contrapunto en relación a este discurso,

aunque no como negación del mismo, sino por el hecho de responder e inscribirse en una circunstancia diferente de escritura. Dicho de otra forma, mediante la comparación entre la teoría y las prácticas más recientes podría atisbarse un cambio de apreciación en relación a la idea de extrarradio, puesto que lo que aquí se establece como tal se habría desplazado, en los últimos años, hacia espacios de normalidad o centralidad perceptiva, esto es, creativa y estética.

Hay que pensar que este texto apareció publicado por Anagrama, y que las últimas publicaciones del autor formaban ya parte del catálogo de Alfaguara. Un aspecto, que lejos de significar algún tipo de regresión estética, supone un indicio claro del cambio de percepción en relación a estas cuestiones, ya absorbidas por el *mainstream* editorial. En este sentido, en *Postpoesía* se habla de indeterminación estética, manufactura y procesos DIY, pragmatismo o cuestiones relacionadas con el canon y la legitimidad de estos procesos, pero en un año como 2009 (y dado el *background* que aportaban los años previos), estos factores habrían cambiado su estatuto, pasando a formar parte incluso de lo normativo, convirtiéndose en modelo de creación. Dicho de otra forma, habrían pasado a convertirse no sólo en procedimientos legítimos y legitimados socialmente, sino en estrategia de pensamiento y mecanismo habitual de creación, a pesar de las reticencias y suspicacias respecto a ello. Se trataba, por tanto, de otro lugar de consideración que, por lo mismo, variaba el carácter de este tipo de juicios, pero sobre todo, el carácter de ese objeto de reflexión.

Puede decirse, entonces, que con esta obra se constataba la solvencia de un tipo concreto de escritura, basado en la construcción de genealogías estéticas singulares como resultado de una condición estética inédita, definida justamente por *ser* esos procedimientos, y no por el uso o la recurrencia textual de los mismos. Así, si se subraya la relevancia de una obra como ésta se debe a que su discurso habría dado cobertura y solución teórica a aspectos rara vez abordados por la academia y la crítica literaria; pero sobre todo por haber abordado esa tesitura en términos de normalidad y no bajo el parámetro de la novedad o la posibilidad (futura) de constituir una línea creativa.

Antes al contrario, *Postpoesía* realiza una tarea doblemente compleja, como es la de presentar y explorar una noción como la de extrarradio, y a su vez colocarla entre paréntesis mediante la confrontación de ese discurso con la experiencia de cotidianidad que resulta de todo ello. En otras palabras, Agustín Fernández Mallo ha elaborado en esta obra una elipsis conceptual que no se reduce a los detalles textuales o los ejemplos, sino a la formulación en clave postpoética que emerge de esa sinergia. Es decir, la confirmación de esta escritura como mecanismo de creación de actualidad y medio para una literatura siglo21.

#### 4. TRANSITAR Y LEER LOS ESPACIOS

*TIEMPO* (2009). VICENTE LUIS MORA.

Teniendo en cuenta la trayectoria creativa de Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970), podría decirse que uno de los rasgos más apreciables de su escritura consiste en haber adoptado como auto-exigencia la misma singularidad y compromiso estético que habría demandado en otros autores, ya fuera en calidad de lector, teórico o crítico literario. A este respecto, en su obra destaca un claro interés por pergeñar nuevos espacios constructivos, pero esto sin perder el contacto con la tradición, atisbando formas renovadas de escritura mediante la reflexión en torno a formatos, géneros y estructuras ya existentes. Quizá por ello, en sus obras conviven elementos adscritos a lo que puede entenderse como una genealogía cultural singular y propia, situada entre la tradición y distintas formas de vanguardia, que en su conjunción supone un paso inevitable a la hora de investigar, mediante la creación, las condiciones actuales de escritura.

Un claro ejemplo de esto mismo podría encontrarse en *Tiempo*, cuya localización temática descansa sobre la insostenible oposición de dos categorías como las de “espacio” y “tiempo”, en relación a su tratamiento y asimilación en el territorio de la escritura literaria. Como enclave epistemológico de herencia reciente, esta tesis habría propiciado no pocos cambios estéticos y perceptivos, puesto que su injerencia también situaría a los autores en una posición distinta respecto al acto mismo de creación. Sin embargo, en estos momentos también interesaría considerar la complejidad que soportan ambas categorías, dados los cambios ocurridos en una época como ésta, así como su influencia en la consideración de un espacio y otro (ya sea por el desarrollo de la tecnología, la mutación sociocultural o la consiguiente emergencia de experiencias diferentes de temporalidad y espacialidad unidas a ello). Como apunta el propio Vicente Luis Mora, lo relevante ante estas cuestiones es el matiz que incorpora una coyuntura social de este tipo, puesto que las circunstancias sociológicas que rodean a los autores contemporáneos no tendrían ya que ver con las que protagonizaron épocas anteriores, por mucho que la preocupación por este tipo de cuestiones haya sido constante a lo largo de la tradición literaria y artística.

En este sentido, han cambiado las circunstancias históricas, pero también los contextos culturales y sociales, lo cual supone un giro perceptivo difícil de eludir, al menos en términos creativos. Así podría contemplarse en esta obra, donde puede percibirse un claro interés por la forma en que dichas categorías pueden incorporarse a la experiencia de escritura, en este caso poética, explorando las nociones de espacialidad y duración, en tanto valor semántico y dimensión discursiva susceptible de revisión y reconstrucción.

De este modo, aunque en *Tiempo* puede intuirse una posible reafirmación de aquella vieja dicotomía, dado el título de la obra, en realidad sucedería todo lo contrario, si se piensa que el discurso se despeja en todo momento como el resultado de una reflexión sobre el espacio, pero mediante una interrogación al tiempo. Es así como parecen unificarse los criterios de percepción que operan en esta obra, cuyo discurso puede resultar muy próximo al que ya mostraron dos obras claves en la trayectoria poética del autor, aunque por diferentes motivos. Éstas serían la obra *Construcción* (Pre-Textos, 2005), del mismo Vicente Luis Mora, más *Un Coup de Dés* (1897) de Stéphane Mallarmé, como textos en los que pueden encontrarse direcciones comunes de interés y que, por lo mismo, plantean la posibilidad de apreciar *Tiempo* como un correlato de aquellos dos textos, a pesar del claro contrapunto que establece respecto a ellos.

Como cabe suponer, a esta conclusión se accede mediante el seguimiento estructural de la obra, puesto que los presupuestos de construcción resultarían similares desde un punto de vista formal, pese a no ser los mismos. Mientras en *Construcción* se llevaba a cabo una mostración espacial del texto, por la conjunción de distintos fragmentos textuales, en *Tiempo* se desarrolla una poética del espacio, como reflexión espacial acometida desde la categoría que da nombre a la obra, y que lleva a considerar y gestionar el espacio según su significación; esto es, asumiéndolo como intersticio poético y lugar de tránsito necesario para la lectura. Así, aunque la idea aparece abordada en ambos textos, sería en *Tiempo* donde parece resolverse de forma más concreta y explícita, al explorar en sentido estricto la equivalencia entre los espacios en blanco y la palabra. Dicho de otra forma, si *Construcción* planteaba la escritura como un “arte de dejar espacios” (Mora, 2005: 55), en *Tiempo*, según el planteamiento estructural del discurso, ya no se operaría a partir de fragmentos textuales, sino a partir de la gestión intersticial de los espacios en blanco.

La clave de esta diferencia, que resulta sustancial en cuanto al contrapunto que establece entre un modelo y otro de creación, descansa en el carácter de los espacios en blanco; no por el intervalo que suponen, sino por la significación de los mismos, esto es, por la necesidad que se prevé en el texto de transitar y leer esos espacios del mismo modo que se transitan y se leen las palabras escritas. Lo que se plantea, entonces, es el acceso a una sensación de vivacidad en la escritura, que podría visualizarse a través del símil de la imagen de un vacío, como una grieta, en estado de apertura. Por lo mismo, en esta obra se aprecia un ejercicio de recuperación del espacio hecho página, pero también una recuperación de la página en tanto espacio. En este sentido, no parece que importen tanto las divisiones poéticas como la sucesión textual entre unos espacios y otros, aquellos en blanco, en los que además se encuentra instalado buena parte del ritmo de la obra (que es tiempo y espacio), visible formalmente en el texto como pauta de escritura.

Por otro lado, y como ya se ha dicho, este aspecto llevaría a vincular este discurso con la línea ya iniciada y propuesta por Mallarmé en *Un Coup de Dés*, si bien en este caso ampliando el horizonte de intensión textual, justamente a través de la superación de la idea de fragmento. De este modo, cuando a partir de Mallarmé se volvía factible un primer giro hacia lo visual en relación a la textualidad de la página (lo que en la actualidad se ha revisado en términos de diseño y configuración textual), Vicente Luis Mora habría elegido alcanzar un nivel diferente respecto a la proyección de esa tendencia, presentando un tratamiento de las páginas que haría de las mismas un espacio no sólo para ser leído, sino también para ser visto y recorrido como unidad.

Tanto sería así, que *Tiempo* funciona como la presentación de una entidad espaciotemporal, como duración y espacialidad discursiva, que tiene lugar al asumir el discurso como un ciclo de expresión que se abre, se cierra y se pliega sobre sí mismo.

En tu mano izquierda,  
lector,  
un tomo cada vez más grueso  
de páginas:  
es el tiempo (Mora 76).

Es así como se procede al cierre de un espacio concreto de tiempo, pero también (por el paso de las hojas) del espacio físico del libro, que a su vez supone el cierre de un proceso de lectura. Se trata, por tanto, de una imagen o trayecto cíclico que le sirve al autor para ilustrar el paso de lo conceptual a lo fisiológico a través del texto, superando de este modo el arquetipo mallarmiano a partir de una experiencia de lectura y de escritura basada en formas distintas de duración, convertida de este modo en acto concreto. Es ahí donde puede atisbarse el tributo que *Tiempo* rinde a la valiosa herencia de Mallarmé, aunque en realidad se esté mostrando un tipo de textualidad visual que ya no funciona como complemento del discurso, sino como materia estructural del mismo.

Así lo confirman los insertos de imágenes que se encuentran en la obra, y que aparecen igualados a la palabra, como ya se dijo que ocurría con los espacios en blanco, explorados en calidad de constructo y medio poético. Lo que se percibe, entonces, es una visión distinta de la idea de negación (vacío / desierto / hoja en blanco), ahora entendida como espacio pleno.

Esta sería la metáfora vital que se explora en el discurso, sobre todo cuando asume la vida como unidad aún por realizar (aquello que resta todavía) y, por tanto, como posibilidad y punto del que partir. Que en esta obra se igualen espacios como los de “libro”, “desierto” y “vida” se debe principalmente a que todos ellos

son percibidos como entidades construidas a partir de intersticios y espacios de apertura, pero sobre todo como proyectos vitales puestos entre paréntesis.

Por esa imbricación total de espacio y tiempo cobra especial relevancia el sentido de contingencia que se adquiere ante la contemplación del desierto (White Sands, en este caso), que es prueba de lo inhóspito natural, sobre todo por la muestra de fungibilidad vital y deterioro, que lleva a contemplar la propia finitud. Como cabe suponer, es ahí donde surge la emoción que se desprende (articulada) de estas páginas, si se considera que la vinculación entre vida y desierto permite, aunque sea bajo fórmula literaria, poner la vida entre las cuerdas y, con ello, desarrollar el relato de una experiencia vital traducida mediante el proceso de escritura (y lectura) de la obra, también como acto en sí mismo tempo-espacial.

Por todo ello, *Tiempo* puede apreciarse como un ejercicio de excoiación, que pasa asimismo por la revisión y la reactivación del espacio (y los tiempos) de escritura. Pues serían los dos pasos inevitables para salvar el éxito insólito que se intuye al cierre de la obra, como es salir ileso de la contemplación de eso inhóspito natural, también vital, obteniendo de ello una experiencia de plenitud.

Se llama desierto.  
Me saca el resto  
al exterior  
y quedo hueco,  
feliz (Mora 25).

## 5. ÉCFRASIS Y PALOMITAS

*DÍA DEL ESPECTADOR* (2009). LUIS BAGUÉ QUÍLEZ Y JOAQUÍN JUAN PENALVA.

Si algunos de los rasgos que mejor caracterizan la actual dinámica de producción y distribución del discurso poético (además de la difusión en la red y de las diversas formas de perfoepoesía, videopoesía o polipoesía) son la atomización editorial, la desterritorialización y las experiencias en los márgenes del mercado, Ediciones del 4 de agosto representa en cierto sentido un ejemplo perfecto de este modo de entender la circulación social de la poesía. Mediante un modelo de trabajo asociativo, y a través de la elaboración artesanal de los cuadernos de su colección “Planeta Clandestino” (300 ejemplares en pequeño formato, numerados y firmados por los autores el día de su presentación en las jornadas “Agosto Clandestino”), esta pequeña editorial logroñesa ha logrado situarse en el zoco poético del presente sin más armas –y no es poco– que el entusiasmo, la mirada atenta y el eclecticismo: jóvenes poetas prácticamente desconocidos, representantes de las más variadas tendencias poéticas, voces consolidadas y consagradas, líneas líricas preteridas por

las inercias críticas, todos ellos han tenido cabida en el casi centenar de cuadernos publicados hasta la fecha.

En 2009, el número 69 de la colección “Planeta clandestino” abre sus puertas a una experiencia de creación poética a dos voces, las de Luis Bagué Quílez (1978) y Joaquín Juan Penalva (1976). Ambos autores –poetas de largo recorrido y trayectoria consolidada– reúnen en *Día del espectador* una colección de poemas que tienen como sustrato temático el mundo del cine (sus técnicas, sus grandes logros, sus protagonistas fetiches) pero que terminan por incidir, como no podía ser de otra manera en aspectos internos y externos de la creación poética: discurso, imágenes, representaciones (la fusión entre las artes de la palabra y las artes de la imagen es tan antigua como la poética occidental, con Horacio siempre atento en la recámara, y llega hasta nuestros días con el cine, la poesía visual o los vídeo-poemas).

Con un lenguaje que demuestra un profundísimo conocimiento del cine como arte y como espacio de generación de mitos contemporáneos, Bagué Quílez y Penalva llevan a cabo un brillante ejercicio –aunque no solo– de integración de registros expresivos que sirve además como historia personal y homenaje a las películas que han dejado una huella en los autores, como relectura de ambos géneros, como *écfrasis* poética de lo cinematográfico, y, al mismo tiempo, como una reinterpretación de algunos de los principales conceptos que sustentan el edificio de las artes miméticas: referencialidad, ficción, sujeto creador, posición, mirada, descripción, dualidad dentro/fuera, etc. *Día del espectador* (el título no es caprichoso ni solamente denotativo, sino evidentemente connotativo) lleva al lector a un rodaje vertiginoso donde cada película termina por remitir, por medio de correlatos cinematográficos, a aspectos, situaciones o constantes vitales, imaginarias o antropológicas que afectan al individuo y a la colectividad. El libro se divide en seis partes que corresponden a “Primer plano”, “Exteriores”, “Travelling”, “Interiores”, “El principio del fin” y “Títulos de crédito”, que sitúan al lector en una especie de constante efecto rosa púrpura del Cairo a través de un ritmo sostenido y simbólico en el que los grandes asuntos de la existencia humana (el paso del tiempo, los amores perdidos, los deseos de la juventud, la incomunicación, el juego de vivir...) pasan de la realidad a la ficción y de esta al poema en un bucle de situaciones de estatus imaginario difícil de precisar:

La literatura es  
como la vida:  
a los momentos geniales  
les suceden los vulgares.  
¿Acaso existe diferencia  
entre lo mediocre  
y lo sublime?  
(Bagué y Penalva 12).



El yo poético –distinto en cada caso, en función del papel que los autores le conceden en cada poema- no se sitúa en el exterior utilizando el mundo del cine como excusa o elemento cultural, sino que entra en plano para actuar, facilitando así el tránsito entre niveles de participación artística. “No voy a rebelarme: es mi papel”, dice la voz poética en el poema “Perdidos en Tokyo”, donde precisamente se da voz al personaje protagonista de la película *Lost in translation*. Manipulación, intertextualidad, homenaje, *fanfiction* declarada, reflexión, intermedialidad, son algunos de los modos y recursos que se siguen en *Día del espectador*. Todos ellos convierten al libro en una poética personal a dos voces, en un tratado de cinematografía de bolsillo y en una antología de películas de la que los autores van dejando huellas, trazas, pistas, filiaciones más o menos evidentes (títulos que son versos, diálogos que se inscriben en el poema, citas descontextualizadas, etc.) cuyos huecos significativos, cuyos detalles, debe completar el lector. Ahí reside la vida:

Cuida siempre los detalles,  
Eddie, los detalles concretos,  
pues ellos darán vida a tu relato.  
(Bagué y Penalva 31)

El cine ha sido reconocido a lo largo del siglo XX como generador de mitos, como creador de nuevos universos, como fórmula para detener el tiempo inaprensible, como simbólico espacio de reflexión sobre las luces y las sombras, como arte hermana de la narración literaria. Los poetas españoles lo supieron muy pronto. Lo supo Rafael Alberti (que aparece homenajeado en el poema “Autofilmografía”: “Yo nací –disculpadme– con la guerra / de las galaxia. Fui / caballero sin orden ni concierto [...]”), los supieron también los novísimos (que elevaron a Marilyn, por ejemplo, al Olimpo de las diosas). El cine unido siempre a la vida: “Bienvenido a la luz, *la nueva vida*” (39). Una vida que es principio y fin al mismo tiempo, que es paradoja que la poesía trata de explicar a través de las imágenes que propician las imágenes y las voces que surgen del espacio seguro y tranquilo de la sala:

#### PATIO DE BUTACAS

Todo empieza al final:  
un inventario  
de nombres va surcando la pantalla,  
en la penumbra  
de la sala vacía.

Todos vuelven,  
regresan al futuro  
imperfecto que espera tras la puerta.

Todo acaba al principio,  
 con la luz  
 que ilumina los sueños;  
 sin embargo, una sombra  
 permanece en el patio  
 de butacas:

Acaba de empezar  
 la última sesión (43).

## 6. WALLACE STEVENS SANDOMASO Y LA MADRE MUERTA

*ESTANCIA* (2009). SERGIO GASPAR

### I

Llegar al libro como quien llega al punto de partida para un viaje (el libro es también un no-lugar). Con tiempo suficiente para familiarizarse con lo que está, por definición, desfamiliarizado, con lo que es ajeno, impuesto o impostado: el andén, la sala de espera, los sonidos, las luces, las voces. Una estancia común, que es espacio y es situación. Pero el tren llega tarde. La nieve arrecia, al parecer, lejos de nosotros, pero nos afecta, en un doméstico efecto mariposa. Con tiempo suficiente, llegar al punto de partida para comenzar el viaje, pero no tanto como para enemistarse con el espacio. Las pantallas de información tornan a rojo -comienzan entonces los pellizcos simbólicos- las marcas del destino. La persistencia de la mirada, la conciencia del ojo que proponía Richard Sennet, no consigue dar marcha atrás a los relojes. Pasa un minuto en la estación, pero en la estancia se anuncian retrasos al menos en dos lenguas. Afuera, ahora, también está nevando. Una anciana resbala en la entrada y cae, pero no suelta el bastón y el somero equipaje. El dolor de caer es menor que el temor a la pérdida de lo poco que le queda entre las manos. Su hijo, que se sacude la nieve del abrigo, mira con sobresalto la sonrisa helada de su madre. Le ofrece su mano y aquella la acepta provocando el deshielo.

### II

¿Sabemos cuándo vamos a morir? ¿La enfermedad nos ofrece un nivel de conocimiento de lo porvenir, nos garantiza el pronóstico? La muerte solo puede ser contada por metonimias: *Vivimos todo, pero contamos sus fragmentos*. La madre queda en casa, atiende sus estancias, las limpia, las ventila. Mirar entre dos tiempos es hacerse huésped de Procasto. Se dislocan los miembros, se extravían las pupilas.

### III

Quien teme a la sintaxis le teme a la vida, dice con mejores palabras Antonio Méndez Rubio. Y el poeta también lo acomoda en su estancia: “No llanto. No llora

en muerte ojo”. La descripción es siempre el reino de la generalización. Mujer, otro hombre, beso. Locura, muerte, enfermedad. Deseo. Y no poder estar en el deseo. Y no poder desear estar. El dolor se acomoda, la palabra se busca en la tensión de ser y de hacer, la angustia repetida de haber sido el otro siempre, siempre haber llegado tarde (a la vida, a la vagina abierta y sangrante, al baile en la cocina, al hospital, al recuerdo: porque pudiendo ser hijo serás siempre la figura en las horas de visita).

#### IV

Estar, conversar, describir. También el infinito, medido para ser vendido por piezas. Deseo de la muerte como algo más que un signo de piedad. También somos lo oscuro, lo perverso, los fluidos corporales, el sudor, las heces, el semen, saliva, mocos, orina, fluido menstrual. También somos. La mujer se peina los cabellos blancos y es Narciso sin reconocerse ( y su hijo está con ella, siempre está con ella). Porque no hay pasado ni futuro. Porque no existe el tiempo ni existen sus líneas. Deterioro cognitivo=intelección otra / Literatura=falsas memorias. El mirlo es un ave políglota. El mirlo imita los cantos de otros pájaros, incluso el sonido de los aparatos domésticos (están documentados casos de mirlos que imitan cafeteras, despertadores, jingles de la televisión). El mirlo es el poeta de los pájaros. El mirlo tiene un refrán sobre la amistad y la blancura. Los Beatles cantaron su oscuridad: “Blackbird singing in the dead of night / take these broken wings and learn to fly; / all your life, / you were only waiting for this moment to arise”. Y Wallace Stevens se convierte en excusa, y el poema se hace lector del poema. Y el día con Stevens es en realidad solo una tarde y una noche. La tarde es el bosque, la inocencia, el violento rapto de la locura. La noche es el alcohol. No hay intoxicación etí(li)ca.

#### V

Maneras de mirar *Estancia* con Wallace Stevens. Entre la narración y el desquiciamiento. Fuera de quicio. El delirio: caminar fuera del surco. Y el bosque como lugar de todos los cuentos. *Un hombre y su deseo* (Un hombre y una mujer) / *son uno* (son uno). / *Un hombre y una mujer y un mirlo* (Un hombre y su deseo y un niño) / *son uno* (son uno). El cruel placer de la sinestesia (*los labios cuando miran / o los ojos callados*). La belleza de la serpiente, sus colores acuciando el encuentro, el presentido ataque. No te acerques, muchacho. La palabra te nombra en una frase de hierba. Pero tú no ves el ataque. La serpiente que danza sobre sus pies invisibles, la cinturilla ausente, el vello a las puertas. “Una espuerta de cal ya prevenida”. El deseo imagina, ocupa el pensamiento, lo parasita; las luces y las sombras en un yo persistente. El sádico placer de la belleza inmóvil. Dice WS: “¿Existe una imaginación que tronizada reúna / tan inexorable como benevolente, lo justo / y lo injusto [...]”.

## VI

“Las historias duran más tiempo que los hombres, las piedras más que las historias, las estrellas más que las piedras. Pero aun las noches de nuestras estrellas están contadas y con ellas pasará esta misma historia a una tierra por largo tiempo muerta” (John Barth, *Quimera*).

## VII

Heidegger: *Estancias*. Donde “ética” significa “estancia, lugar donde se mora”. También está en Heráclito: “Su carácter es para el hombre su demonio”.

## VIII

Javier, el protagonista, escribe su guión sadomasoquista, un manual de uso privado para crear ficciones y salir de los amores tranquilos. Mónica pone las condiciones. Su misión es la sumisión. El animalismo. Pero Javier no lo imagina, no puede juzgar porque siempre se ha mantenido dentro de los límites, siempre deja algo en el plato, por disciplina, siempre ha vivido lejos de tentaciones mayores y menores, no bebió siquiera para celebrar su boda, no se emborrachó cuando murió su padre, siempre ha preferido huir de los excesos.

## IX

Tags: Muerte, madre, locura, muerte, enfermedad, violación, masoquismo, placer, matrimonio, fuerza, sexo, muerte, ficciones del yo.

## 7. POESÍA COMO ARTE MARCIAL

*DEFENSA PERSONAL (ANTOLOGÍA POÉTICA 1992-2006)*. JUAN BONILLA

*Defensa personal*, que había sido originalmente el título que recibe el número 142 de los breves cuadernillos publicado por el Aula de Literatura José Cadalso de San Roque (Cádiz) en 2009, es el nombre elegido por Juan Bonilla (Jerez, 1966) para la amplia antología de su obra poética recogida en 2009 por la editorial Renacimiento y prologada por Miguel Albero. Además del poema que da título al volumen, y algunos otros más o menos inéditos (esto es siempre difícil de afirmar en Bonilla, tan adepto de la inscripción de materiales en textos, libros o géneros diversos, en un curioso y productivo autoplágio renovador), el volumen recoge poemas en cinco secciones –en orden cronológico inverso– que corresponden a los libros *Buzón vacío* (2006), *Tos fingida* (2006, no publicado en forma de libro con ese título fuera de esta antología), *Li.Po.Timias* (2004, no publicado en forma de libro con ese título fuera de esta antología), *El belvedere* (2002) y *Partes de guerra* (1994), todos ellos con variantes con respecto a su edición original<sup>1</sup>.

*Defensa personal* recoge, por tanto, una selección que incluye algunos de los poemas más conocidos y celebrados de su autor desde 1994, junto a algunos otros publicados en cuadernillos de escasa difusión. Da con ello cuenta esta antología de los principales usos, temas, intereses creativos y formas de entender el discurso poético que ha venido manteniendo Juan Bonilla desde el inicio de su actividad poética. En contra de una extendida opinión pseudocrítica que considera como elemento primordial de la poesía de Bonilla (en realidad de toda su obra literaria) una especie de ingenio algo deslenguado -más gracianesco que quevediano-, resulta más evidente que es la suya una poesía que puede caracterizarse como “de ideas”. Si bien es cierto que hay una serie de modelos de imágenes (“patterns of imagery”, según expresión de Northrop Frye) que se privilegian a lo largo de su obra, no lo es menos que en ella destaca sobremanera una decidida toma de postura ante determinadas situaciones sociales, ante determinados valores establecidos (hipocresía, mentira, Dios, la familia, la patria, relaciones amorosas), ante determinados modos de ser-en-el-mundo. Se va construyendo de esta manera una visión del mundo que, aunque problemática y en constante *agon* (una dialé(c)tica, como han propuesto algunos críticos), no renuncia a proponer una respuesta personal (no hay nunca en Bonilla ni sermón ni catequesis, por así decirlo) que no elude su componente colectivo como proyecto de calado filosófico o existencialista, si se prefiere (“Nihilismo y cuenta nueva” lleva por título uno de sus poemas; otro, “El superhombre”).

La poesía de Juan Bonilla es una poesía del presente que se nutre sin reparos de la tradición (el epigrama, el haikú, el soneto) con un ánimo lúdico. Que muestra el mundo post-apocalíptico de nuestro presente en lo cotidiano: la enfermedad propia y ajena, el abandono, las relaciones de humanas fallidas; en la manera en que el ser humano no ha aprendido de los múltiples errores anteriores; en el choque entre los espacios no delimitados de la identidad personal (la tortuosa relación entre el ámbito de lo íntimo y el de lo social), la distancia entre lo visible y su percepción, entre lo evidente y sus interpretaciones; en las escisiones de un sujeto -social y poético- consciente de su disolución, de su impericia como entidad uniforme y constante; en la necesidad de combatir el dolor con las armas de la distancia y de la ironía (a veces, claro, el humor: “Soy un nihilista, pero un nihilista con buen humor”, ha declarado en alguna entrevista); en el enfrentamiento de las dicotomías permanentes del ser /estar, del vivir / sobrevivir, de la soledad / la muchedumbre. Juan Bonilla postula un ser humano que se hace fuerte precisamente en la toma de conciencia de su debilidad, que toma como modelo el del superhombre nietzscheano. No importa entonces si el poema desciende -o se eleva- hasta un grito de socorro que habita tras la distancia irónica, un grito que en ocasiones solo pide al lector que se interrogue acerca de la necesidad del establecimiento de unas nuevas relaciones humanas, unas relaciones sin tácticas definibles, no pre-determinadas, que permitan superar el vacío existencial que no parece superar ni siquiera la poe-

sía (que se define en ocasiones como “balada baladí”), a pesar de que hay mucho más de himno que de elegía en este libro.

“Estar es suficiente”, afirma uno de los versos del poema que tras el haiku que sirve de pórtico, abre *Defensa personal*. Se instaura así el tono celebratorio que gravita sobre toda la poesía de Bonilla (muy evidente, por ejemplo, en el poema “El combate del siglo” o en los directos versos del poema “Metástasis” “[...] Qué hago ahora / con mis ganas de celebrar el mundo”), siempre más himnica que elegíaca, en contraposición a la poesía de madurez de muchos de sus compañeros de generación (y es este término, aquí, un concepto meramente cronológico y no historiográfico), tal y como se expresa en el poema siguiente:

#### EL FANTASMA

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 (Bonilla 34).

Por otra parte, este vínculo con la celebración (“No es fácil aceptar que cuanto existe nos celebra”, comienza el poema “Certidumbre”) entronca con un afán de resistencia ante la muerte, como en los versos siguientes:

#### LA PERSECUCIÓN

[...]  
 La muerte está segura de su triunfo:  
 corre, pues, corre, es solamente un juego sin por qué.  
 Las reglas poco importan si resistes  
 y el resultado está amañado y aunque pierdas  
 has de vender muy cara tu derrota (32).

Enfermedad, insomnio (recurrente en su poesía y en sus relatos: “No me deja dormir el ruido que hace / el tiempo al caminar / arrastrando cadenas que están hechas / con sueños de los que ya se han dormido”), imposibilidad de deslindar entre pasado, presente y futuro (“Él fue y él no será / batallando en la sangre de un extraño / que ya sabe el futuro de memoria”), presencia del suicidio, conciencia de finitud, contra la dictadura de las creencias e ideologías planteadas como verdades absolutas (“Que la verdad ya no es más que un periódico de Murcia”, “Vacíanos de ti, / regresa a tus orígenes, / a aquella inmensa noche de tormenta / en que el miedo de unos monos te inventó”), caída en infiernos cotidianos (muchas veces con el amor y la pareja por medio, como en los poemas “Pareja” o, en otro sentido menos

infernal, el titulado “Esto quería ser un poema de amor”), el carácter ficcional del artefacto poético (“gastando algo de idioma / en la terca indecencia / de ser lo que no somos”), los límites del lenguaje y del lenguaje poético (“Para qué escribir más palabras si el idioma / se cansó y ya no sabe suscitar la lluvia / con la palabra lluvia / ni dar calor con la palabra lumbre”), el viaje como infalible forma de vida (“Permanecer así: / viajando de un lugar que ya no existe / a otro que jamás existirá”), son asuntos privilegiados en la poesía de Bonilla, como lo son también en su narrativa pues en nadie como en él en la literatura española contemporánea se han integrado de manera más absoluta –hasta confundirse en ocasiones- los distintos usos genéricos.

A Juan Bonilla no le disgusta el aforismo encubierto, la paradoja (“Todo suicidio es crimen pasional”), el oximoron, la imagen imprevisible inscrita en una narratividad medida (“el ciervo herido de la culpa”, “Tiniebla, acógeme en tu danza de hélices”). Tampoco -es cierto- el apunte ingenioso, el juego de palabras, el final sorpresivo. Pero todo ello, a partir de un poema capaz de transformar al poeta y con la vista puesta en una poesía capaz alcanzar al lector y dejarlo, en la medida de lo posible, herido:

LA AMBICIÓN DE GOTTFRIED BENN

[...]

La poesía se propone una verdad intolerable,  
si sus palabras no te alcanzan de una manera física  
-puñetazo en el hígado, en los labios mordisco, un vértigo en los ojos-  
entonces no es más que onanismo (107-108).

## 8. EL POEMA COMO NO-LUGAR

*DE IDA Y VUELTA* (2009). SARA HERRERA PERALTA

Al lector de *De ida y vuelta*, libro doble de Sara Herrera Peralta –doble, pues tiene dos partes bien diferenciadas que actúan como contrapunto entre sí- se le ofrecen espacios de paso, direcciones y destinos. La poeta jerezana escribe en él sus propias memorias del subsuelo (la primera parte, “El trayecto”, es una demorada descripción del subterráneo parisino a través de sus estaciones) y, al mismo tiempo, da cuenta, en su segunda parte, de un viaje a través de diversos aeropuertos, que actúan aquí como metonimia de las ciudades que los acogen.

La ciudad escogida tiene, como es bien sabido, una amplia y conocida tradición como objeto poético desde Baudelaire. La propuesta de Sara Herrera Peralta, más allá de la utilización de los espacios como materia descriptiva, incide en la reflexión sobre una ciudad subterránea a la que se llega tras una especie de peculiar *descensus ad inferos* en la que, si bien a la entrada no se abandona toda esperanza,

sí se abandona todo atisbo de luz. La línea de metro, los andenes, las estaciones, los vagones, los largos pasillos, se convierte así en un laberinto en el que una moderna Penélope teje y desteje versos:

CHEVALERET

[...]

aunque la vida se agilice, aunque sigamos este túnel  
que nos lleva

desesperadamente

a ninguna parte.

(Herrera Peralta 26).

La representación de estos espacios cerrados, interiores, va de la mano con la del viaje interior que tiene lugar a lo largo del trayecto. La mirada de Sara Herrera Peralta, siempre muy limpia a pesar de la suciedad exterior, acepta el simbolismo del ingreso en la realidad otra (“Hay una ciudad sumergida bajo tierra”) que trata de explicar y cuestionar:

[NATION]

Una vez creí que la vida estaba muerta, me adentré en el túnel

[escaleras abajo,

me pidieron un ticket, pasé por la taquilla. No debiera ser tan obediente.

(Herrera Peralta 17).

Por los versos de esta primera parte de *De ida y vuelta* circulan, junto a la voz poética asumiendo una labor casi notarial que observa, analiza y da fe (mostrando instantáneas en tiempo real), circulan vagabundos, viejos, sonámbulos que gritan, mujeres amamantando bebés, personajes de paso, a los que se va dando voz en el poema, ejecutivos de traje barato, amantes que se quieren o se abandonan, seres humanos en busca de un lenguaje común, como se explicita en el poema “Saint-Jacques”:

[...]

Manteniendo el diálogo que precede a los días imaginarios,

el vagón de metro inventa un lenguaje para todos, un argot moderno

-tu me mank-

y pisamos con cuidado el saber hacer de los más viejos,

el léxico que guardó la ciudad durante años, la tradición de los clásicos.

(Herrera Peralta 31).



Este mismo lenguaje se hace directo, sentencioso, con un ritmo que hace recordar al ritmo del viaje interior y exterior que tiene lugar: “En el metro hay residuos de vivencias inamovibles” (25), “Este es el vagón. Este es el trayecto. Colores que no cambian, / olores definidos, rostros que nos cubren, suciedad barata” (40). Con todo, esta primera parte de *De ida y vuelta* se cierra con un mensaje esperanzado: todo lo vivido, todo lo descrito, todo el material social y vital incorporado a los poemas funcionan como equipamiento para la vida (“Mientras, sentiremos frío, y haremos del vagón nuestro refugio”, 27) porque se convierten en símbolos que señalan la luz al final del túnel (“Estos son los símbolos y esta es la luz”, 46). La conclusión, entonces, se hace credo y futuro, como suceden en el poema final de esta sección:

[CHARLES DE GAULLE-ÉTOILE]

[...]

y yo, que no hablo de agonía, que sé que no es este el último vértigo ni el  
[último miedo,

que no oculto mi rostro, veo la luz al final del túnel.

Los raíles y los andenes se parecen a mi vida buscando una lámina

[inconfesable.

Los cielos nos protegerán.

Hay quien dijo que queda la luz, siempre, donde vayamos.

Yo creo en todo eso.

Y más, allá, aún (47).

La segunda parte del libro, “El viaje”, responde a la dinámica de una escritura en progreso que se desarrolla al mismo tiempo que las distintas etapas del viaje físico a través de los distintos aeropuertos, un viaje en el que el yo poético va explicándose en función de las características de los lugares visitados y vividos (“Soy acaso Geografía”, asegura la autora en el poema inicial de esta sección). La nomenclatura que es marca y seña de cada aeropuerto es la única puerta de acceso –como título– a las experiencias vitales, que se concretan en la configuración de una personalidad múltiple, hecha de vivencias diversas. Fiumicino es la mirada mediterránea. Varsovia es un amor que se maldice y una súplica por ser uno mismo. Estambul es la mirada transmitida por los dedos. Helsinki es autoafirmación de mujer y resistencia. Sao Paulo es la soledad reinventada. Tokio es la reivindicación del poder salvífico de la palabra. Berlín es la certeza de la finitud humana ante una historia torcida. Johannesburgo es un canto al futuro. Santiago de Chile es el encuentro amoroso y el paso del tiempo. Praga es la infancia recuperada. Manila es la celebración de la vida. San Petersburgo es la noche desatada y el frío. Madrid es el tiempo y sus paisajes. París es el reconocimiento de la propia personalidad. Bruselas es la naturaleza y las estaciones. Oslo es el hielo, la invención y el agua.

Estrasburgo es el espejo y su contrario. Quito es la vida y es la muerte. Sydney es el convencimiento. Lisboa es la mirada y “el final del trayecto anticipado”:

[...]  
 No importa el viaje.  
 No importa el destino,  
 tampoco su tiempo.  
 Solo queda el recorrido (74).

Marc Augé ha hablado de los no-lugares, esos lugares de tránsito, de paso. Richard Sennet estudió con detenimiento la distancia que media entre la permanencia y la errancia (destino y castigo para Abel y Caín). Sara Herrera Peralta consigue en *De ida y vuelta* que una voz muy personal, lírica pero reivindicativa, retome estos conceptos, los convierta en materia poética y los devuelva al lector cargados de significado.

## 9. GÉNESIS, ÉXODO, APOCALIPSIS.

*ALGUNOS HOMBRES INSACIABLES* (2009). ALMUDENA VIDORRETA TORRES

Largos poemas en versículos, salmos desde una voz poética marcadamente femenina, declaraciones sobre las relaciones amorosas, apuestas por la diferencia como marca de autoafirmación, surcan las “Siete cartas”, los “Siete cantos” y los “Últimos acontecimientos” que conforman *Algunos hombres insaciables*, de Almudena Vidorreta Torres (Zaragoza, 1986). Alejada de la tendencia más extendida de sus contemporáneos más publicitados (minimalismo, lenguaje directo, imágenes degradadas), la poesía de Almudena Vidorreta reivindica un tono reflexivo que persigue la poeticidad en la superación de los recursos estilísticos previsibles. Opta, en cambio, por mantener una serie de imágenes constantes (la lluvia, los hombres insaciables, la alergia, la sangre) que proyectan una historia de limpieza, renovación, filiación y redención.

Concibe Almudena Vidorreta su libro como un diálogo con una doble tradición: la tradición de los libros “sagrados”, revelados, y la tradición de una estirpe de mujeres portadoras de la nueva alianza. La constante temática de los “hombres insaciables” (metáfora de todos los desafueros, símbolo de todo lo prescindible) sirve de contrapunto. Existe todo un campo semántico que remite al ahogo, a la lluvia, a la insuficiencia respiratoria, que es física pero también habla de dominaciones atávicas, de naturalezas humanas ceñidas por las maromas de la fuerza. Son entonces las potentes imágenes, las metáforas, el mejor aliado para hablar de dos mundos, de dos orillas, de dos océanos. Y hay, claro, un compromiso explícito

con la esperanza, con un nuevo tipo de entrega, con un nuevo contrato personal y social, que supera mitos reprobables, usos perniciosos:

[...]

En cambio tú  
me has enseñado a permanecer en la incertidumbre  
amando al mismo tiempo con la certeza,  
a dejarme morir atravesada por la lluvia  
aunque sepa que en el fondo  
eres también insaciable.  
(Vidorreta Torres 9).

La declaración de intenciones que subyace a *Algunos hombres insaciables* se torna evidente, se hace manifiesto, desde muy pronto, desde el momento en que se confirma que “era preciso porque así estaba escrito” firmar una nueva alianza, una nueva redención, un nuevo bautismo (siempre el agua, siempre la lluvia) con Ofelia, con Virginia, con Marilyn, la estirpe de mujeres valientes:

[...]

Soy yo, soy una  
y soy todas las mujeres,  
y te hablo a ti,  
que eres uno y todos los hombres (11).

Este moderno diluvio de nuestro siglo, esta tormenta perfecta, son signos de la tempestad. Solo queda, entonces, la redención, la confirmación de que existe un hombre justo, un elegido, que sobrevive después de identificar el desastre, de evaluar los daños. Un hombre capaz de recomenzar, nuevos adanes, nuevas evas, un nuevo relato mítico en un nuevo vergel. La madurez, la superación de etapas, el abandono de los veranos de la adolescencia, el paso a una madurez comprometida (“La hija del hombre emprendió su vuelo”), no es, tampoco, un camino de rosas. Los nuevos ritos de iniciación, de permanencia, de vencimiento de fantasmas (la enfermedad, el futuro incierto) deben superar las pruebas de la diferencia. Como en todo mito fundacional, como en toda histórica mítica, hay regeneración, cantos del gallo, edenes fabulosos, trazas de leyenda, pecados originales, signos de fertilidad, rastros de sangre, elegidos, reconocimientos (una tragedia siempre tiene, ya se sabe, también sus cambios de fortuna y sus acciones destructoras), renovación de los usos y maneras de una historia que ha causado estragos y no encuentra salida porque sus métodos han nacido en el lugar del error, y porque “La venganza es ese horrible ente abstracto / por el que los hombres justifican casi cualquier cosa” (27).

*Algunos hombres insaciables* es una nueva historia de la humanidad, un canto fundacional que se pretende armónico porque trata de “fundar un mundo sin leyes, sin crímenes, / con tanto amor...” (29). Una nueva historia de la humanidad personificada en la niña que llora entre desconocidos, entre mujeres desplazadas del foco de la trama (Juanita Jones apuñalando a Jackie Wilson), con revelaciones que auguran que:

La nueva raza de mujeres que sobrevendrá tras la lluvia  
también empezará por el verbo,  
con la acción original y el pecado mismo (33).

Hay un origen y un fin al mismo tiempo. Una limpieza y un cambio que dan paso a visiones (es este, también, un libro muy simbólico), con hombres que son hembra al mismo tiempo. Un nuevo diluvio universal, un mensaje que acompaña a un apocalipsis transformador que le sirve a la autora “para protegerme de la ignorancia y del olvido”. El renovado pacto, la inmolación en el ara de la transformación, adquiere forma de decisión meditada:

[...]  
Uno de los hombres insaciables,  
y tú lo sabías,  
se quedará conmigo.  
Por eso resististe bajo la tormenta  
mientras todos los demás se ahogaban (38).

La propuesta poética de *Algunos hombres insaciables* obliga al lector a reconsiderar ideologías preservadas en recónditos lugares de la memoria, a volver a leer los mitos fundacionales, a problematizar los grandes pilares de una civilización harta conocida, a tomar posiciones de vanguardia que siempre debieron estar presentes, a salir de las ideas preconcebidas, a restablecer negociaciones sobre principios de actuación que puedan garantizar la pervivencia. Almudena Vidorreta Torres hace visibles los oráculos del siglo 21, rasga los velos de las divinidades y prepara los aposentos para el encuentro por venir (sea este la guerra o su contrario):

Sonaban trompetas como truenos  
Y no había melodía capaz de ser entonada  
Mientras pasaban por mi recuerdo todos y cada uno  
de aquellos hombres insaciables  
que me abandonaron en el camino  
o a los que yo dejé tirados  
hasta que llegaste tú,

que me enseñaste a ignorar las catástrofes del mundo  
y el refugio carcomido de los otros  
para volar más arriba que el eco de la tormenta y los gritos (39).

\* \* \*

Porque esa es la triste realidad: en el mundo hay más poesía que justicia (Paul Auster 81).

## NOTAS

<sup>1</sup> No es ocasión esta para establecer una genealogía y una ordenación y distribución precisas de los poemas de Juan Bonilla dentro de cada uno de sus libros. Es, cabe decirlo, una labor difícil. Poemas, secciones, libros anunciados con título distinto, van situándose en los libros y antologías publicadas en contextos diversos. Baste por ahora esta nota. E invitar al lector a comparar, por ejemplo, la edición española de *Buzón vacío* (Valencia, Pre-Textos, 2006) y la edición publicada en Costa Rica un año después.

## BIBLIOGRAFÍA

- Auster, Paul. *Invisible*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Bagué Quílez, Luis y Joaquín Juan Penalva. *El día del espectador*. Logroño: Ediciones del 4 de agosto, 2009.
- Bonilla, Juan. *Defensa personal (Antología poética 1992-2006)*. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- Gaspar, Sergio. *Estancia*. Barcelona: DVD Ediciones, 2009.
- Herrera Peralta, Sara. *De ida y vuelta*. Valladolid, Difácil, 2009.
- Mora, Vicente Luis. *Tiempo*, Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Saldaña Sagredo, Alfredo. *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- Vidorreta Torres, Almudena. *Algunos hombres insaciables*. Zaragoza: Aqua, 2009.