



**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS.
Memoria del II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS
CONTEMPORÁNEAS.**

Directora: Raquel Macciuci

VOLUMEN IV

A. Poesía española del siglo XX: nuevas aproximaciones

**B. Español para extranjeros:
enseñanza de la lengua y la literatura**

Editor: Mariela Sánchez.

Comité organizador

Presidente

Raquel Macciuci

Secretarios

Natalia Corbellini y Federico Gerhardt

Comité científico

José Amícola; Guillermo Banzato; Teresa Basile; José Luis de Diego; Cristina Di Gregori; Graciela Goldchluk; Mario Goloboff; Juan Nápoli; Sergio Pastormerlo; Alberto Pérez; María Teresa Pochat; Sandra Raggio; Carolina Sancholuz; Aníbal Viguera; Graciela Wamba

Comité ejecutivo

Virginia Bonatto, María de los Ángeles Contreras, María Angulo Egea, Juan Antonio Ennis, Lea Evelyn Hafter, Mariela Sánchez, Facundo Saxe

Índice

Introducción. Sobre la presente edición y la deriva del género actas	5
Palabras de apertura	10
Palabras de cierre	15
Volumen IVa: Poesía española del siglo XX: nuevas aproximaciones	
<i>Presentación. Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética</i>	
Sánchez, Mariela	19
<i>García Lorca y el folklore imaginario</i>	
Yahni, Roberto	23
<i>Hora 0,5 – El punto cero de la memoria y la poética de Concha de Marco</i>	
Chihaia, Matei	32
<i>100 años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado</i>	
Scarano, Laura	47
<i>El autor fuera del poema: autopoéticas en Luis Cernuda</i>	
Prósperi, Germán	59
<i>Miguel Hernández y José Hierro: reflexiones del tiempo</i>	
Garriga, Laurie	72
<i>Poemas de la muerte contigua, de Luis Rosales</i>	
Franchisena, Gloria	84
<i>Roma, peligro para caminantes. La representación de una ciudad en estratos</i>	
Hernández Palacios Mirón, Ester	90
<i>Modular las voces para llegar a la Historia: una lectura de “Bilbao Song”, de José Agustín Goytisolo</i>	
Santos, Margareth	99
<i>Las tipologías de la ciudad en Vista cansada de Luis García Montero</i>	
Cantó Ramírez, Virginia	108
<i>Narrar la vida, historizar la ficción: El mecanismo autoficcional en Vista cansada de Luis García Montero</i>	
Lucifora, María Clara	118
<i>Identidad y nombre propio en las Obras incompletas de Gloria Fuertes</i>	
Leuci, Verónica	126

<i>Francisco Brines: una paideia necesaria</i> Romano, Marcela	134
<i>La tradición clásica en Los devaneos de Erato de Ana Rossetti</i> Pérez Ramírez, Ariadna	141
<i>Ana Rossetti y la configuración de su universo poético en los poemas de La ordenación</i> Haramboure, Julieta	151
<i>Los itinerarios vitales y poéticos de Pilar Quirosa-Cheyrouze</i> Medrano, Susana de los Ángeles	160
<i>Memorias de la niñez en Ojos de agua de Fernando Beltrán</i> Sierra, Gabriela	176
<i>La dialéctica sujeto/mundo en Anima mía, de Carlos Marzal</i> Ferrari, Marta Beatriz	185
Volumen IVb: Español para extranjeros: enseñanza de la lengua y la literatura	
<i>Presentación. Enseñanza de español y presencia de la literatura en español en el aula.</i> Mariela Sánchez	193
<i>¿Para qué sirve la literatura en una clase de español?</i> Castro, Mariana Elisa y Contreras, María de los Ángeles	196
<i>El relato breve o minificción, como estrategia para el análisis de los elementos narrativos en la competencia literaria de los estudiantes</i> Moreno González, José Antonio	202
<i>La enseñanza de la literatura española en el CCH de la UNAM</i> Pulido Martínez, Miguel Ángel	217
<i>La enseñanza del español a través de la literatura latinoamericana, elaboración del podcast: "Las batallas en el desierto"</i> Rubio Hermosillo, Ana Bertha	232
<i>La tinta diluida en el fuego. Una propuesta de análisis literario a través del podcast</i> Flores Ozaine, Lizbeth Raquel	243

**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS. MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS**

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN Y LA DERIVA DEL GÉNERO ACTAS

RAQUEL MACCIUCI

En la serie de géneros que difunde los estudios críticos sobre literatura en el ámbito académico –libro, artículo, ensayo, etc.– probablemente el que se origina en las reuniones científicas sea uno de los que más han sufrido variaciones en su estatuto, valoración y deriva editorial. Me refiero, naturalmente, a las actas –siempre en plural.

El incremento de la tecnología y la cultura digital introdujo serias dudas sobre la conveniencia de continuar publicando en papel un alto –sino altísimo– número de trabajos que requerían un grueso libro o varios tomos, con los consiguientes costos de edición y dificultades de distribución. Aunque la edición tradicional en papel no desapareció, a principios de 2000 se vio desplazada con éxito por las ediciones en soporte CD-ROM.

Esta modalidad era la práctica dominante cuando se realizó el *I Congreso de literatura y cultura españolas contemporáneas. Los siglos XX y XXI*, en el año 2008; pero ya entonces daba claros signos de obsolescencia. Pese a su corta vida, cualquier usuario había podido comprobar la dificultad de clasificación, localización y resguardo de los delgados discos de actas muy parecidos entre sí e idénticos en tamaño y apariencia a los dispositivos equivalentes que se usaban para archivar toda clase de información. Operativamente, pronto quedaron en inferioridad de condiciones frente al dinamismo y la velocidad de la navegación en la red y como artefactos portables de almacenamiento fueron derrotados por el funcional *pendrive*, que a su práctico diseño añadía la posibilidad de ser reutilizado sin otro límite que su propio desgaste. El género actas languidecía, con perspectivas de desaparecer del horizonte inmediato de un congreso; las ponencias dejaron de publicarse, o se prefirió la visión parcial y jerarquizada de un conjunto de trabajos, selecto pero alejado del carácter de documento integral demostrativo del estado de la crítica en la zona del campo disciplinar tratada en una reunión científica.

Fue entonces cuando tras analizar distintas alternativas con Guillermo Banzato, coordinador de edición web y publicaciones de la biblioteca de esta facultad, surgió la idea de publicar en línea, en su totalidad, las actas del primer congreso de “Española contemporánea”, forma abreviada con que hoy se lo conoce. De esta manera, en 2008 se inauguró en esta casa una modalidad que ha resultado fructífera. En aquella ocasión, el vínculo con el soporte tradicional se mantuvo a través de *La Plata lee a España*, libro publicado en papel que compilaba las conferencias ampliadas y revisadas de los invitados especiales.

A la hora de editar las actas del segundo congreso celebrado en octubre de 2011, se presentó un nuevo reto: habiendo logrado una forma de publicación ágil y de rápido acceso, considerábamos que no habíamos dado aún con un diseño que por un lado se autonomizara del programa del congreso –vía de entrada digital a cada comunicación específica en las actas, *Memoria*, de 2008–, ni con una disposición interna que reflejara las perspectivas teóricas y los ejes temáticos que orientaron el encuentro. Restaba también ofrecer al mismo tiempo un sistema de búsqueda eficaz por medio de distintos indicadores temáticos que permitieran encontrar un texto a través de entradas diversas.

Igualmente, la estructura convencional de las actas, esto es, un libro único, ordenado en torno a distintos capítulos cuya responsabilidad editorial se adelgaza, diluida en un cuerpo de editores más o menos numeroso que asume una tarea común, se nos aparecía ahora como una fórmula que contribuía al desmerecimiento del ‘modo ponencia’ y consiguientemente, del esfuerzo de los autores y editores.

Fue así como surgió la idea de presentar, a la manera de algunas historias literarias y otras obras colectivas, una edición dirigida por la presidenta del congreso, dividida en cuatro volúmenes con sus respectivos editores a cargo. De esta manera, cada volumen adquirirá el sello que le imprime el editor y, permitirá, eventualmente, su aparición en diferentes fechas, según un plan previo, con lo cual se evita la demora que conlleva la puesta a punto de un libro único con un número de ponencias que casi siempre supera el centenar e incluso multiplica varias veces esa cifra. Nuevamente la experiencia acumulada permitió a Guillermo Banzato encauzar la inquietud y materializarla en un modelo que concertaba nuestra propuesta con otros esquemas llevados a la práctica con éxito por el sector de edición web y publicaciones.

Para esta ocasión, cada uno de los cuatro volúmenes reúne un conjunto de trabajos que tienen en cuenta los ejes temáticos preestablecidos para la reunión científica, es decir que las conferencias y comunicaciones se han agrupado de acuerdo con el tema, pero sin desatender, cuando resulta pertinente, la inscripción en los géneros clásicos de la literatura, punto de anclaje fuerte –quizás haya que añadir

‘todavía’– en el campo de las letras. Cada editor ha dado unidad y cohesión al volumen imprimiéndole la marca de su propia intervención y quehacer intelectual. Los contenidos de los volúmenes 1 y 4 han obligado a realizar otras dos subdivisiones temáticas.

Es imprescindible apuntar que los criterios para organizar los distintos cuerpos tuvieron que considerar la naturaleza híbrida e interdisciplinar de gran parte de los trabajos reunidos, en consonancia con el punto de vista teórico que guió las dos celebraciones realizadas hasta la fecha. El diálogo de diferentes lenguajes artísticos y saberes, fundamento troncal de los encuentros, ha obligado a elegir la dominante principal entre dos o más opciones. La inclinación por un encuadre u otro dependió casi siempre de márgenes muy estrechos y, cómo no, del recorte del objeto hecho por el autor y de la mirada de los editores. Aunque previsible y con riesgo de fortalecer el cliché, viene a cuento aludir una vez más un muy citado cuento de Borges y la célebre parcelación del universo realizada por John Wilkins (o por el Instituto Bibliográfico de Bruselas)

La suerte sufrida por las actas descripta más arriba, con sus alternativas de edición en papel o digital, no difiere en gran medida de los retos que afrontan otros géneros –académicos o no– y el libro en general. Pero en el caso que nos ocupa, una segunda variable incide en la deriva de las actas. Se trata del problema del valor, resultante del cada vez más presente binomio producción académica e instancias de evaluación, que en este caso no opera muy favorablemente para el género en cuestión.

Los ‘ajustes’ y ‘recalificaciones’ sufridos por las actas en el escalafón de la producción académica ha propiciado que se desdibuje su función original: *acta*, en latín, ‘los hechos’ significa, según el diccionario Espasa-Calpe, la ‘relación escrita de lo hablado o acordado en una junta’ y tiene el propósito de dejar documentado un acontecimiento que ha tenido una instancia de oralidad y de puesta en escena. Es decir, uno de sus rasgos específicos, que comparte con el atestado y el documento notarial, es provenir de partícipes directos que dan testimonio fiel de un hecho. Aunque la escritura se produzca tiempo después siempre hace referencia a ‘ese’ momento, que de algún modo se restaura y adquiere permanencia.

Por dichas razones, las actas de un congreso, a pesar de incluir una fuerte impronta escrita, constituye una valiosa herramienta, insustituible por otra clase de corpus, que deja esbozado un mapa del intercambio habido entre los asistentes. La masa crítica reunida trasciende el interés de los contenidos particulares proporcionando datos inestimables para calibrar distintos estados de la cuestión: qué temas, autores, líneas críticas centraron el interés de los asistentes, qué hipótesis

sobresalieron o se sometieron a revisión, cuáles fueron las universidades representadas en la reunión científica... entre otros posibles datos de interés.

Es sabido que con el tiempo se han ido imponiendo los cambios que restan a las actas el valor testifical, a cambio de reforzar el discurso científico: la versión para publicar se entrega no antes ni durante el encuentro, sino con posterioridad, se otorgan prórrogas, hay posibilidad de corregir, de enmendar, de ampliar. Y fundamentalmente, muchas no se entregan, a diferencia de una gran variedad de circunstancias en las cuales 'levantar acta' no está sujeto a voluntad o potestad de los actores.

La publicación diferida y revisada no desvirtúa necesariamente el género, por el contrario, ostenta, casi en exclusiva, al menos hasta la expansión de internet, la posibilidad de dar cuenta con validación académica, en forma ágil y sin excesiva dilación, de los debates e intercambios habidos, siempre que el autor vuelque en la redacción final los eventuales comentarios formulados por el auditorio. Pero no es frecuente que el diálogo suscitado por la lectura de la comunicación se revele en el texto posterior, es más, muy probablemente se habrán borrado las señales discursivas que remiten al acto de enunciación, como son las estructuras dialógicas, los *verba dicendi*, los excursos, las fórmulas persuasivas y otras marcas de la retórica o de la pragmática que remiten a la comunicación directa.

La consecuencia de la pérdida del sentido original es que la distancia con un artículo científico se acorta en forma inversa a la pérdida de jerarquía. La deriva y la devaluación del género tuvieron un correlato, aunque no declarado, fácil de constatar: en un momento no lejano se dejaron de editar actas de congresos con el nombre de tales, se recurrió a estrategias diversas para acercarlas a los libros de crítica colectiva fruto de varios años de investigación, o a las publicaciones resultado de otro tipo de reunión científica, por ejemplo, el simposio..., o se las rebautizaron a partir de conceptos afines, como 'memoria', término elegido por nuestro congreso. El propósito evidente era no mermar la calidad de las aportaciones ni del trabajo de los editores con el estatuto de un género depreciado, por lo cual el sistema evaluador se vio obligado a implantar mecanismos que evitaran la ambigüedad y descubrieran las actas soterradas. A ambas partes les asistían razones: la ponencia ampliada y revisada es sin duda más rigurosa que una 'comunicación' –nombre por otro lado, muy apropiado al contexto enunciativo– pero no siempre es equivalente a un artículo científico.

Las reflexiones vertidas hasta aquí –resultantes sobre todo de la observación y la práctica– no dejan exentas a estas actas del *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos* de los factores desestabilizadores del género. No obstante, se ha procurado preservar las

resonancias del acto académico del que son testigo, y se acerquen, dentro de lo posible, a su sentido y función originales.

Mediante el diseño y la tipografía se ha buscado reproducir el esquema de la organización del congreso, repartido entre conferencias –plenarias o de panelistas– y comunicaciones de mesas paralelas. En razón de su estatuto singular, las palabras de apertura y de cierre se presentan en la sección “Preliminares”, junto con esta introducción.

Asimismo se ha preferido mantener un registro que sin vulnerar las normas de una edición rigurosa, no censure eventuales manifestaciones de una ‘actuación’ en que la conjunción de lengua escrita y a la vez, oral, con su huellas perlocucionarias e ilocucionarias, constituyen quizás la marca más genuina de esta modalidad de escritura académica.

Por último, afirma el rango y la identidad del género *actas*, que nos interesa revitalizar, la posibilidad de publicarlas con el mismo ISSN registrado para las anteriores, en una colección de la que forman parte las ediciones de otros congresos celebrados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, colección que bien podría llamarse ‘Libros de actas’.

Integran nuestra publicación los siguientes cuerpos:

Volumen I: a) *Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos*; b) *Mercado editorial*, a cargo de Natalia Corbellini.

Volumen II: *Representaciones del pasado reciente: Guerra Civil, exilio y posguerra*, a cargo de Federico Gerhardt.

Volumen III: *Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias*, a cargo de Raquel Macciuci.

Volumen IV: a) *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*; b) *Enseñanza de español y presencia de la literatura en español en el aula*, a cargo Mariela Sánchez.

PALABRAS DE APERTURA

RAQUEL MACCIUCI

Señor presidente de la Universidad Nacional de La Plata doctor Fernando Tauber, señor embajador de España en Argentina, don Rafael Estrella, señor intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera, señora vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, señor presidente de la Asociación Española de Socorros Mutuos y Beneficencia, don Emiliano Isla Verde, apreciados colegas y asistentes: muy buenos días.

Después de tres años vuelve a inaugurarse en esta Universidad un congreso, el segundo, dedicado a la *Literatura y la Cultura Españolas Contemporáneas*. La experiencia de 2008 nos ha permitido llegar a esta apertura con menos incertidumbres que en la primera ocasión. No obstante, no han faltado algunas alarmas: hace unos meses nos preguntábamos qué rumbo caprichoso tomaría la nube volcánica del Puyehue cuando amenazaba continuar activa hasta pasado el mes de octubre. Tampoco sabíamos los efectos que tendrían sobre el congreso las inestables cifras de las plazas financieras, tan alejadas de nuestro oficio pero tan próximas si de la economía doméstica se trata. Debo decir que los altibajos produjeron algunas sentidas ausencias, tanto de invitados especiales como de expositores. Por eso mismo, nos complace agradecerles haber superado los posibles imprevistos con los que hayan podido encontrarse durante el año largo que insume programar la asistencia a un congreso.

Repetimos, porque nos interesa que así sea, el formato de dimensiones reducidas, con el fin de facilitar el debate sobre problemas de un campo de conocimiento específico. Todos los paneles dispondrán de un momento exclusivo y no habrá más de cuatro mesas paralelas en cada una de las sesiones programadas.

Si estamos aquí pese a todo, y en ese todo incluyo la celebración de importantes reuniones científicas muy próximas y hasta superpuestas en la agenda universitaria, no me parece ocioso detenerme en el motivo que nos convoca.

El alcance del concepto 'literatura y cultura españolas contemporáneas' puede variar en diferentes ámbitos académicos, y eventualmente, dar lugar a confusiones. Pero la duda se disipa si se lee el programa de la asignatura de la carrera de grado que incluye estos contenidos, los cuales se inician en el siglo XVIII y llegan hasta nuestros días, con unos determinados autores y obras, en el marco plural de sus culturas.

Gran parte de los que estamos aquí somos profesores que impartimos clases y muchos lo serán en el futuro. Como profesionales universitarios, nos reconocemos por nuestras investigaciones, pero creo que más aún por lo que enseñamos: los estudiantes nos identifican con la asignatura tal..., la cátedra de... Este congreso no se podría explicar sin la cátedra de Literatura Española II, aunque no figure en ningún sello del programa ni de los afiches. Sin embargo nunca debe confundirse la especificidad con un territorio vallado; buscamos justamente lo contrario. Este ciclo de congresos es resultado de una concepción medular sobre el saber que nos congrega, apuntalada con el tiempo y cuyas bases sentó sabiamente hace más de quince años el siempre recordado profesor Hugo Cowes. Fue él quien instó a que la literatura española formara parte, junto con sus hermanas argentina y latinoamericana, de un centro de investigación que tendría en la reflexión teórica sus perfiles maestros. Así como no se concebiría este congreso sin una cátedra que lo sustentara, tampoco serían posibles sus actuales lineamientos sin un Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y sin la fecunda serie de congresos *Orbis Tertius*. Un resultado feliz de la integración buscada es la numerosa presencia de especialistas y expositores provenientes de otras disciplinas que han encontrado vínculos, temas, problemas en tránsito de un campo a otro, idóneos para ser abordados aquí.

Con el mismo fundamento de afianzar la parte desde el todo, subrayamos los saberes específicos porque nos parece demostrado ya en forma ajustada que la tendencia al acercamiento interdisciplinar debe asentarse primero y básicamente en un riguroso conocimiento del campo de pertenencia. Del mismo modo, entendemos que la apertura y el intercambio contribuyen, aunque parezca contradictorio, a lograr una voz, una identidad y unas coordenadas propias en un territorio muy extenso, atravesado por un juego de alteridades: por razones geográficas y culturales, los estudiosos de la literatura española contemporánea en estas latitudes y en este lado del Atlántico, somos algo así como *los otros* de las literaturas iberoamericanas del nuevo mundo –y digo iberoamericanas porque intuyo que los colegas brasileños comparten circunstancias similares. Y especularmente, representamos *los otros* para el campo científico del compacto aunque cantonalizado norte; somos aquellos que nos desenvolvemos lejos del territorio geográfico y de la gran masa crítica de la literatura española, esto es, la producida en España, en Europa, en los Estados Unidos.

El diálogo, metafórico y concreto, ha sido y es la llave para seguir tendiendo puentes. La serie de ejes temáticos que estructuran el encuentro surgió de una práctica sostenida, de un trabajo con raíces sólidas que concibe la literatura española contemporánea internacionalizada y en buenas relaciones con las disciplinas humanísticas, con las bellas artes, con las ciencias sociales. Cómo no mencionar

entonces la importante apuesta de introducir el lenguaje cinematográfico, si dedicamos a los cincuenta años de *El Pisito* de Rafael Azcona la mesa monográfica de nuestro primer congreso. Cómo no aludir al mundo editorial, si en esta facultad existen prestigiosas investigaciones sobre el mercado del libro hispano y además, quienes organizamos este congreso nos hemos embarcado recientemente en la ímproba aventura de crear un sello bautizado *Ediciones del lado de acá*. Cómo no hacer referencia al entendimiento con la historia, si hemos otorgado a la Constitución de 1812 el estatuto de tema especial del segundo congreso. En esta incompleta serie de cruces disciplinares, no es casual, ni menor, como se verá, que literatura y memoria aparezcan estrechamente unidas en un alto número de trabajos dedicados al pasado reciente.

A la serie de puntales básicos mencionados, una cátedra (es decir, la enseñanza) y un centro de estudios (es decir la investigación), debe añadirse otro pilar esencial: el trabajo en red con maestros y colegas de otros espacios académicos siempre dispuestos a tender manos, puentes y pasajes, de ida o de vuelta. Aunque no hayan podido concurrir en persona, están con nosotros el profesor Joan Oleza de la Universidad de Valencia, Facundo Tomás, de la Universidad Politécnica de Valencia, el doctor Jon Kortazar de la Universidad del País Vasco. Por suerte, sí está aquí, después de afrontar el insondable albur de los aeropuertos, el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert, de la Universidad de Colonia, incansable explorador de vías y atajos académicos.

Siempre hay personas detrás de la impersonalidad de las instituciones. No por previsible eludiré el momento de los agradecimientos. Para no caer en listas prolijas y probablemente injustas e incompletas, me concentraré en unos pocos nombres que comparten la singularidad de haber jugado un papel esencial en los dos congresos realizados hasta el momento. Desde el área de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, el doctor Fernando Tauber y el licenciado Carlos Guerrero nos otorgaron, junto con el espacio de Expo Universidad, un voto de confianza en 2008 que fue renovado en 2011.

Desde la Facultad de Humanidades, el doctor José Luis de Diego, director del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, que por decisión propia está entre el público y no en el estrado, también evaluó hace tres años que el proyecto de congreso tenía entidad y contaba con recursos humanos capaces de llevarlo a cabo, situación que se reiteró para esta reunión científica.

Con similar don para alisar caminos, la doctora María Teresa Pochat, antigua profesora de la Facultad de Humanidades, apoyó siempre múltiples proyectos de la cátedra. A pesar de no pertenecer ya al plantel de profesores, jugó un papel decisivo

en la creación de *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas* y en esta ocasión nos acompaña formando parte del Comité Científico.

No puedo dejar de mencionar, aun con riesgo de ser reiterativa, el apoyo de la Oficina Cultural de la Embajada de España, decisivo para se materialicen muchas de nuestras iniciativas, entre las que destacan, naturalmente, los congresos de 2008 y 2011. La presencia del señor embajador en este acto inaugural pone de relieve esta fecunda vía de colaboración y nos honra de muy especial manera.

Concluiré con un comentario que iba a ser un simple gesto de urbanidad y, como en los versos finales de un soneto barroco, ha terminado concentrado una gran densidad de sentidos: por razones de programación ajenas a nosotros, no vamos a sesionar en el Pasaje Dardo Rocha, espacio habitual de los congresos de la Facultad de Humanidades. La sede, como habrán podido ver, se reparte entre este edificio central y la vecina facultad. Nos preocupó, al principio, no contar con un espacio especial para el encuentro, pero al mismo tiempo nos pareció enriquecedor que los visitantes tuvieran contacto con el día a día de la rutina académica. Por eso nos sentimos orgullosos de poder mostrar dos ámbitos que tan unidos y tan vecinos, conforman un binomio en permanente oxímoron: el edificio central, noble y sobrio, acorde con el proyecto de universidad de los fundadores y de sus grandes reformadores; el otro, hosco, nada amigable, diseñado sobre el modelo de una cárcel por una dictadura, la del general Onganía y puesto en funcionamiento por otra, la última y más cruenta dictadura militar de nuestro país.

Muy pronto la Facultad de Humanidades se mudará a un nuevo edificio (sombria paradoja, el predio fue sede del Batallón de Infantería de Marina n° 3 y centro clandestino de detención). Para muchos de ustedes probablemente se trate de la última oportunidad de conocer la que será en dos años más, la vieja Facultad de Humanidades. Y la última oportunidad de estremecerse en el primer piso ante la placa con los nombres de los detenidos desaparecidos estudiantes de las diferentes carreras humanísticas y sociales que allí se dictan.

Sin duda entonces quedará explicado por qué es muy alto el número de conferencias y comunicaciones dedicadas al pasado reciente, otro territorio sobre el que España y América iniciaron hace años un coloquio moralmente edificante.

Afortunadamente, hoy es posible caminar por los pasillos de la Facultad de Humanidades sin vigilancia armada ni miradas espías, y en cambio, reencontrar –los poetas me ayudarán a expresarlo– a aquellos que en la *longa noite de pedra* fueron sacados al campo frío, aún con estrellas, de la madrugada y el pelotón de verdugos no osó mirarles la cara cuando; los mismos que se rebelaron contra el plna de ser convertidos en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada y supieron perder el

Volver al índice

respeto a ley severa. Acá o allí, juntamente, hoy son llama que sabe nadar la agua fría, retoñar en savia sin otoño y ser piedras de futuras miradas.

Fue cuando escribía estas líneas que me pareció una trivialidad pedirles disculpas por las incomodidades edilicias.

Bienvenidos a la Universidad Nacional de La Plata y al diálogo transatlántico. Que puedan llevar adelante un feliz y productivo intercambio.

La Plata, 3 de octubre de 2011

PALABRAS DE CIERRE

RAQUEL MACCIUCI

Muy estimados asistentes:

Con gran satisfacción me dirijo a ustedes para cerrar el *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos*, después de escuchar la conferencia plenaria pronunciada por el profesor Christian Wentzlaff-Eggebert. Sin solución de continuidad, su intervención ha servido para introducir mis conclusiones y palabras de despedida, porque desde el mismo título, que me permito recordar, “Narradores y lectores en la tradición narrativa europea e hispanoamericana: Huecos, complementos y asociaciones...”, de *Los Siete libros de la Diana* al microrrelato”, condensa el espíritu de encuentro. A partir de un riguroso conocimiento de la tradición, ha interpretado con sabiduría la invitación a pensar en la identidad y las filiaciones en las letras españolas actuales. En su disertación ha puesto en práctica el diálogo a través de un itinerario diacrónico e intercontinental, iniciándolo en España, pasando por Europa, recalando finalmente en Latinoamérica, en Argentina, en Tucumán y otra vez en Madrid, sin olvidar en ningún momento la tradición áurea y medieval. Le agradezco el esfuerzo unitivo y la travesía ejemplar que resume la esencia del congreso.

Hace tres días, en el discurso de apertura hice referencia a los orígenes más remotos de este congreso, una suerte de tiempo largo de la historia, si los colegas de ciencias sociales aprueban el uso en pequeña escala del concepto. Mencioné los comienzos casi en solitario de la construcción de un espacio para la literatura española, devastada como todas las disciplinas de la carrera de Letras –y quizás un poco más–, en el contexto de una universidad seriamente dañada por la última dictadura. Por esta razón, me interesa subrayar que la inauguración de un ciclo de reuniones científicas dedicado a nuestra especialidad surge de un caudal científico acumulado y de una capacidad de trabajo que no se reducen al campo disciplinar; es también el resultado del esfuerzo por apuntalar las bases sacudidas, del permanente interés en reflexionar sobre nuestra profesión y de una decidida voluntad de aportar ideas sobre la gestión del conocimiento, la función de la universidad pública y las políticas institucionales más aptas para llevar a cabo el cometido asumido ante el país y la comunidad.

Hubo además un tiempo medio de la preparación del encuentro que ustedes pudieron entrever. La nutrida asistencia de invitados, expositores y oyentes es el resultado del diálogo que iniciamos con el congreso de 2008 y retomamos con energía hace un año con la primera circular. El trabajo y el capital simbólico reunidos, junto al prestigio de nuestra Casa, se vieron compensados por los auspicios y reconocimientos obtenidos en el orden científico y cultural: el congreso recibió el patrocinio del CONICET, la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, y de la Oficina Cultural de la Embajada de España, y contó con el auspicio de la Comisión Provincial por la Memoria, del Instituto Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios de Valencia, de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Embajada de la República Federal de Alemania. Asimismo, fue declarado de Interés Educativo por la Secretaría Políticas Universitarias, por la Dirección General de Educación y Cultura de la Provincia de Buenos Aires y de Interés Municipal por el Consejo Deliberante de la ciudad de La Plata.

Llegados al tiempo corto de la historia, el de la crónica diaria, deseo destacar, porque nos honra especialmente, que una vez más la máxima autoridad de la Universidad Nacional de La Plata haya inaugurado el congreso. El doctor Fernando Tauber, acompañado en esta ocasión por la vicedecana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, doctora Gloria Chicote, dio la bienvenida al intendente de la ciudad de La Plata, doctor Pablo Bruera y al embajador de España, don Rafael Estrella, cuya presencia, por distintos motivos, merece un renglón aparte.

En primer lugar, porque la celebración de este congreso propició que por primera vez el actual embajador visitara nuestra casa de altos estudios. Naturalmente, y parece una obviedad decirlo, existen razones manifiestas que vinculan a España y a sus representantes en Argentina con la materia de la reunión científica y explican su visita. Pero son menos visibles aunque firmes otros vínculos de resonancias más antiguas: la Universidad Nacional de La Plata recibió a insignes exiliados republicanos que dejaron huellas perdurables en sus claustros. Los nombres del psicoanalista Ángel Garma, del médico Joan Cuatrecasas, del jurista Luis Jiménez de Asúa, del matemático Luis Santaló, del historiador Nicolás Sánchez Albornoz, del filólogo Clemente Balmori, del profesor y novelista Manuel Lamana, entre otros, son elocuentes por sí solos. Durante muchos años escuché frases de gratitud hacia aquella hospitalidad de mi país para con los vencidos en la guerra civil. No me imaginaba que con el tiempo, los argentinos nos encontraríamos en la situación de expresar análogo agradecimiento por el asilo que el pueblo español nos brindó en nuestra diáspora de los años setenta. Ha sido esta una inmejorable oportunidad de recordar el apoyo mutuo en un escenario atravesado por la memoria de ambos éxodos.

El rango alcanzado en el acto inaugural se mantuvo durante toda la celebración: las 21 intervenciones de expertos en diversas temáticas, repartidas en 2 conferencias plenarias y 7 paneles, más 42 mesas paralelas que reunieron más de 140 expositores hablan por sí solas tanto del intenso ritmo de trabajo alcanzado como de la densidad y amplitud de los abordajes críticos realizados durante las tres jornadas. La procedencia de los participantes da cuenta igualmente del eco de la convocatoria: las universidades argentinas estuvieron mayoritariamente representadas, pero también distintas unidades académicas de España, Colombia, México, Chile, Uruguay, Puerto Rico, Brasil, Alemania, Venezuela y Estados Unidos. En las intervenciones se trataron, desde distintas perspectivas, las cuestiones y problemas sugeridos por los ejes temáticos. Junto a los trabajos arropados por la solidez de los géneros clásicos –poesía, narrativa, teatro– fueron especialmente numerosos aquellos que muestran una literatura en tránsito hacia otros lenguajes, disciplinas y formas discursivas.

De igual modo, abundaron las ponencias sobre la memoria y el pasado reciente, en torno a las cuales se produjeron vivos debates que muestran la actualidad y el interés de los planteamientos. El panel sobre la Constitución de 1812 ofreció la cohesión y rigor que se esperaba de una mesa monográfica, desde la cual se abordó también la fecunda vecindad de la literatura y la prensa periódica –zona donde se hubiera inscripto mi trabajo en caso de haber podido compatibilizar mi función de presidenta con la de expositora.

La lengua castellana también se hizo presente en diversas comunicaciones que pusieron de manifiesto que las letras de España, por tradición y pertenencia, constituyen un amplio campo para la reflexión sobre la enseñanza del español como segunda lengua y a su vez encierran una fuente ilimitada de ideas y aplicaciones. Los especialistas en literatura española mostraron su aptitud para extraer de su propio patrimonio cultural, contenidos, sugerencias y puntos de vista específicos para un territorio lingüístico que obtiene de su unidad el más alto grado de riqueza y eficacia. En definitiva, el congreso pudo concretar con brillantez los objetivos temáticos previstos, tanto en el tratamiento otorgado por los conferenciantes invitados como por los expositores. Las materias sugeridas por la convocatoria no siguieron caminos unidireccionales, por el contrario, se entretejieron entre sí y ampliaron la trama interdisciplinaria comenzada en 2008. Nos complace ver que los contenidos y géneros tradicionales de la literatura española contemporánea se han enriquecido con el cine, las artes plásticas, la prensa escrita, la historiografía, la historia de la edición, la historia y la memoria del pasado reciente, todo desde una perspectiva amplia, rigurosa y abierta al diálogo con otras literaturas y con las propias literaturas y culturas de

España. En suma, una literatura que se concibe plural en el tiempo, en el espacio y en sus lenguas.

Las puertas quedan abiertas para el tercer encuentro, de incierta fecha, pues deberá conciliar su calendario con las actividades programadas por el hispanismo argentino y el hispanismo internacional. Nos veríamos muy complacidos si el diálogo no se interrumpiera durante el intervalo. Ya saben dónde estamos y quiénes somos: una cátedra, un grupo de investigación y estudios –aún en busca de un nombre– que desde hace más de diez años indaga en asuntos y problemas relacionados con la literatura y la cultura española contemporáneas, y un equipo de trabajo dinámico e incansable de graduados, becarios y estudiantes voluntarios –subrayo– que además de ser imprescindible ha reencarnado el milagro de los panes y los peces para arribar sin sobresaltos al final del encuentro.

Durante estos tres días han recogido noticias ahora de nuestras actividades e inquietudes presentes, de nuestros proyectos editoriales y científicos; nos gustaría informarles y que nos informen de futuros emprendimientos. Sin duda, ahora conocen un poco mejor la Universidad Nacional de La Plata y están al corriente del potencial institucional y científico del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, el mayor instituto de ciencias sociales de América Latina. Por último, saben de la vocación por acortar distancias de los organizadores del este segundo congreso. La comunidad científica internacional se sustenta, hoy más que nunca y en forma creciente, en el diálogo, el intercambio y la colaboración. Se trata, pues, de seguir haciendo caminos y labrando estelas en la mar hasta reencontrarnos en 2014.

La Plata, 5 de octubre de 2011

VOLUMEN IVA

PRESENTACIÓN

ANÁLISIS DE TEXTO POÉTICO Y TRAYECTORIAS DE PRODUCCIÓN: AUTORES, LINEAMIENTOS TEÓRICOS Y ESTRATEGIAS DE CONFIGURACIÓN DE LA VOZ POÉTICA

MARIELA SÁNCHEZ

En esta sección se reúnen trabajos que tienen como eje principal el análisis de textos poéticos y trayectorias de producción poética, en su mayor parte correspondientes a la poesía española contemporánea, con especial detenimiento en diferentes etapas del siglo XX.

Estas líneas de presentación no pretenden resumir los enfoques desarrollados en las diversas propuestas en un listado tendiente a una síntesis que sería necesariamente insuficiente. El apartado dedicado al resumen en el comienzo de cada trabajo satisface esa orientación, tanto temática como metodológica. El objetivo de esta presentación es, en cambio, comentar algunos factores que, por un lado, señalan la autonomía con la que se instalan determinados ejes de lectura y, por otro lado, exponen algunos núcleos de contacto que hicieron que varios trabajos individuales entraran en diálogo, tanto durante los días el congreso como –ahora con un desarrollo más detenido– en el formato para la publicación de la memoria de la reunión científica.

Es menester hacer mención, en primer término, de las participaciones de destacados especialistas que mediante sus conferencias inauguran el presente volumen.

Roberto Yahni ofrece un esclarecedor recorrido por los descubrimientos de Federico García Lorca en su búsqueda de lo tradicional y presenta este devenir no sólo en lo que atañe a los hitos puntuales de su acercamiento a la tradición, sino fundamentalmente en lo que esto ha tenido de significativo en sus basamentos estéticos y en su producción poética.

La deriva diversa pero no caprichosa de la memoria se encuentra en el trabajo de Matei Chiahia con la poesía, y singularmente, también con el cine, en un ejercicio de comprensión y a la vez, desvelamiento de la poco difundida obra de Concha de Marco, a partir del cual acerca el mundo de la imagen a un género que a menudo parece, o quiere ser mantenido, en una zona incontaminada de los grandes medios de comunicación.

Laura Scarano, por su parte, revisita la obra de Gabriel Celaya en el centenario de su nacimiento y, particularmente, en torno al compromiso como acción en el plano del discurso.

Dentro del cuerpo de ponencias con las que continúa el volumen, uno de los aspectos que dan cuenta de un estado actual de la cuestión en los estudios sobre poesía radica en que, en consonancia con fundamentaciones teóricas que demuestran una aplicabilidad a un género que no es precisamente el que le ha dado origen, se destaca la recurrencia al relevamiento de mecanismos de autoficción, con lo que se le da una vuelta de tuerca a la indagación de la voz poética. La estipulación de un marco teórico que abreva en la relectura crítica que ha hecho Manuel Alberca del pacto autobiográfico teorizado por Lejeune pone en juego una estrategia de apropiación y reacomodamiento conceptual que, al integrarse en proyectos de investigación más amplios –declarados por los expositores y a su vez notorios por el entramado de lecturas que conforman–, abona un terreno susceptible de continuidad y de renovados planteos.

La reflexión sobre el ‘yo’ poético nos lleva también al tratamiento que se hace del nombre propio, de su mostración en la poesía como procedimiento específico deliberado en el complejo límite entre lo autobiográfico y lo ficcional –como se lo estudia, por ejemplo, en la obra de Gloria Fuertes–; pero también de su puesta en constelación con otros nombres y, mediante este recurso, con la tradición. El sujeto es estudiado, de este modo, no sólo en función de una producción personal determinada sino también, y esencialmente, a la luz del universo poético con el que se vincula dialécticamente, como se puede observar, por ejemplo, en el abordaje que se hace sobre Carlos Marzal.

Otro objeto de estudio frecuentado en esta sección es el de la ciudad. El análisis de lo urbano a la luz de los poetas y poemas seleccionados excede lo descriptivo para entramarse con la configuración del ‘yo’ que, con mayor o menor grado de explicitación, puede advertirse –como en la observación del funcionamiento de la ciudad en Luis García Montero–, o para dar cuenta de una poética que a través de la ciudad también tiende líneas a una mirada de lo social que excede lo coyuntural –como en la lectura que se hace de *Roma, peligro para caminantes*, de Rafael Alberti. En este sentido, aún en los trabajos que no hacen referencia al plano de la autoficción, cuando se aborda el tratamiento del espacio urbano vuelve a emerger algún tipo de indagación en torno al sujeto que instala las diferentes propuestas en un espectro con puntos en común que van más allá del género lírico. La presencia de José Agustín Goytisolo, especialmente a partir de un análisis de “Bilbao song”, pero subsumido en un proyecto que tiene como marco un planteo arquitectónico superador de compartimentos estancos, también supone una extensión del estudio del espacio a fin de atravesar algunas facetas de la complejidad histórico-social española.

Algunos trabajos comparten la selección de un autor como objeto de estudio, como se observa en el seguimiento de Luis García Montero. Se ve en tales casos, por momentos, la complementariedad de abordajes particulares que en ciertos puntos se retroalimentan, ya

que se evidencia la subyacencia de discusiones teóricas y de *corpus* que se inscriben en proyectos mayores –como ya se ha aludido– y que se dejan entrever a pesar del espacio acotado de una ponencia; más allá de que, por supuesto, se da por descontada la posibilidad de ampliación que supone el detenimiento en la versión escrita definitiva, no pensada para los exiguos tiempos de la lectura durante la reunión científica. En este sentido, se destaca la referencia de diversos autores a Laura Scarano y a Germán Prósperi en lo tocante a la dirección de proyectos y diferentes etapas de investigación cuyos avances poseen considerable espacio en este volumen. A su vez, se multiplican los roles ya que por ejemplo la presencia de ambos en esta publicación se patentiza también en sus trabajos individuales: la conferencia sobre Celaya, mencionada en las primeras líneas de esta presentación, y una lectura de Luis Cernuda en la ya aludida línea de las poéticas del yo respectivamente.

Por otra parte, el tiempo, como factor determinante y como elemento rastreable a lo largo del desarrollo creativo de escritores tangencialmente contemporáneos, es otro de los puntos explorados en los trabajos que componen este volumen. Se da tal mirada, por ejemplo, en el análisis relacional que se detiene en las obras de Miguel Hernández y de José Hierro. En el caso de este último, hay también una aproximación –producto de una investigación en torno al autor que se sostiene a su vez en consolidados estudios previos– a modalidades de enmascaramiento en tensión con el asomo de la intimidad.

El erotismo como elemento esencial de una poética en torno a la obra de Ana Rossetti constituye un eje más que significativo para notar la subversión como decisión estética.

La particularidad dada por el hecho de que algunos abordajes estén a cargo de alumnos o de graduados recientes y que convivan en este volumen con investigadores formados, lejos de mostrar un déficit en cuanto a la profundidad de análisis de las propuestas, da claras muestras, en ocasiones, de un cuidadoso trabajo previo y de una elaboración que seguramente supone un seguimiento propio de un proceso que encuentra en la visibilidad y en el valioso intercambio viable en una reunión científica una oportunidad de mayor desarrollo. El detenimiento en la mentada obra de Ana Rossetti, por ejemplo, es una muestra de este tipo de situación que, cada vez más propiciada por diferentes congresos y jornadas, favorece de manera notoria la formación de expositores pre-graduados y graduados recientes.

Hubo quien prefirió profundizar el conocimiento de alguna trayectoria poética no estrictamente asociada a la centralidad de ciertas recurrencias que ya podrían considerarse hasta cierto punto canónicas.

Se apeló también a contemplar algunos perfiles de una problemática de género al resaltar el lugar de la mujer, por ejemplo a través del análisis de la obra de Pilar

Quirosa-Cheyouze en diálogo con una trayectoria vital y un desempeño de escritura que se extiende a otros géneros.

La formación, en lo que hace a la inscripción del poeta en una tradición, pero a la vez al señalamiento de un itinerario que destaca la emergencia de marcas y decisiones estéticas individuales, se presenta, por ejemplo, en un acercamiento a Luis Cernuda a partir de una autoconfiguración que sale del perímetro de los poemas y que da cuenta del delineamiento de una poética propia. En la línea de la autopoética, también el análisis de la obra de Francisco Brines enfoca un espacio de formación que expone tanto una trayectoria en particular como el alcance y las implicancias que se dan en un universo poético abarcador.

Hasta aquí, entonces, un escueto despliegue de algunas de las propuestas desarrolladas. Como se puede advertir, la selección temática y las opciones metodológicas son diversas; no obstante eso, los puntos de contacto percibidos ilustran un estado, en lo que hace al trabajo con texto poético, que potencia los esfuerzos individuales en un área que en las reuniones científicas suele estar menos cubierta –sólo cuantitativamente, por supuesto– que la narrativa y el teatro.

Por último, al abrirse, en varios de los casos notados, el análisis a la incorporación de líneas teóricas no privativas del ámbito de la poesía, se favorece no sólo la diversificación del estudio sino también el acercamiento de diferentes lectores, incluso de aquellos que no estén abocados a la especialidad desde la que se desenvuelven las propuestas de este apartado.

CONFERENCIAS

GARCIA LORCA Y EL FOLKLORE IMAGINARIO

Roberto Yahni
Universidad de Buenos Aires

Palabras clave: tradición - epistolario - Menéndez Pidal - música - estilización

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles de Albaicín y por cuevas del Sacramonte para hacerme posible recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca.

...fuimos sacando noticia de multitud de romances que por aquel barrio se cantaban. La falta de tiempo fue salvada por la oferta de recogerlos como nos hizo el joven Federico García Lorca, quien se mostró muy animado y amable en prepararnos esta excursión...

R. Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, t. II)

Estos dos epígrafes son el punto de partida hacia ocho años de intenso y fecundo trabajo tanto intelectual como afectivo. Poco a poco, García Lorca con una sorprendente riqueza y vocación, va transitando un camino lleno de descubrimientos donde prevalece la búsqueda de lo tradicional, pero no solo como recopilador sino también como estímulos para una futura creación.

La aparición del *Epistolario Completo* de Federico García Lorca (1997) ha ido permitiendo conocer y contextualizar ciertos datos que resultan fundamentales para situar circunstancias y relaciones literarias y biográficas, hasta ahora poco o nada conocidas.

Buen ejemplo de ello es la experiencia rica y variada que desde muy joven y con el singular auspicio de Menéndez Pidal, García Lorca se fue adentrando de muchas maneras en el quehacer tradicional. De ese personal aprendizaje surgiría el poeta que todos conocemos. Su correspondencia revela las instancias y una cronología que paso a paso, entre encuentros y búsquedas, van a ir formando, gracias a la inigualable sensibilidad del poeta, una estética segura por la que supo hacer circular en forma tan personal una de las características más notorias de la literatura española: la tradicionalidad.

A comienzos de octubre de 1920, García Lorca escribe a sus padres desde la Residencia de Estudiantes de Madrid. En la misma carta, le pide a su hermano: "... mándame los romances que yo recogí y que no se te olvide la 'Primavera' de Robles Pozo.

...”. Es muy probable que se trate, en el primer caso de la “Primavera y Flor” de Wolf y Hoffmann.

En otoño de 1919, García Lorca llegaba a Madrid para instalarse en la Residencia de Estudiantes y, según le escribe a su padre por aquellos días, se hace socio del Ateneo de Madrid.¹ El 29 de noviembre de 1919, elegido presidente del Ateneo madrileño, Ramón Menéndez Pidal, quien disertó inaugurando el curso 1919-1920 sobre “La primitiva poesía lírica española”.² La conjunción de circunstancias mueve a pensar que –si bien no puede saberse si García Lorca asistió a esa conferencia– el hecho es que la conoció muy bien y una prueba de ese conocimiento es que años más tarde, cita el trabajo de Menéndez Pidal en su famosa conferencia sobre Góngora.³ En ese mismo año, el poeta Enrique de Mesa organizó en el Ateneo una serie de conferencias tituladas “Figuras del Romancero” en la que participaron, entre otros, Eduardo Marquina, Antonio G. Solalinde, Alfonso Hernández Catá, con la clara intención de poner de relieve la “cristalización popular de la epopeya”.⁴

Pero la vida y la actividad de García Lorca parecía ir contradiciendo la opinión de Menéndez Pidal, en el sentido de que Lorca “no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición” del romancero y la tradicionalidad. Sin embargo, ya en 1918, escribió al poeta Adriano del Valle: “Me dedico ahora a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina” (E.C., p. 47). En enero de 1921, escribe a su familia: “La otra noche hablé en el salón de la Residencia de las canciones granadinas y no podéis imaginar lo que gustaron. Esto me valió unas cuantas ovaciones de los compañeros residentes. Es una verdadera lástima que no estén recogidas más, pues el director me encargó que otra noche continuara” (E.C., p. 96). En octubre de 1926, en carta a Melchor Fernández Almagro, vemos cómo sigue con su idea antes anunciada de un cancionero que, desgraciadamente, nunca vio la luz: “Emilio Prados me ha encargado una colección de libros de canciones populares y romances que pienso organizar enseguida. En ellos saldrá a la luz por fin el cancionero granadino tan importante para esta clase de estudios todavía inédito” (E.C., p. 383). A todo esto, no debemos olvidar las múltiples direcciones de su quehacer tradicional. En este sentido la carta que le envía a su amigo el musicólogo Adolfo Salazar, cuya presencia en este tema va a ser definitoria. Le escribe:

“Además (¿no sabes?) estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y el cante de los gitanos, tarantas, bulerías y

¹ A finales de 1919 (Mora Guarnido, 1958: 119).

² Publicada en *Estudios Literarios*, vv. ee.

³ “La imagen práctica en Góngora” (en Menéndez Pidal, 1997: 430).

⁴ Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, t II: 439.

ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombarde (un gitano maravilloso) y Frasquito el de la fuente (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular. Ya ves si estoy divertido”. (E.C., p. 123)

En mayo de 1923, en carta a su familia nos transmite un dato revelador. Su actividad de investigador lo lleva, como veremos, a utilizar sus hallazgos para proyectos ulteriores;

En San Sebastián estuve cinco días y he sido invitado de una manera admirable. Yo no podía negarme a una invitación de esta clase. Estoy contento pues he anotado muchas cosas, entre ellas dos versiones del romance de Mariana Pineda lo cual me ha sido muy útil. (E.C., pp. 182/183)

Estas dos versiones del romance de Mariana Pineda recogidas en San Sebastián han servido como motivo generador para su proyecto dramático futuro. Al año siguiente –17 de setiembre de 1924– le envía una tarjeta postal a su amigo Melchor Fernández Almagro, desde el balneario de Lanjarón, donde dice: “*He encontrado curiosísimos ‘cuentos y romances’*” (E.C., p. 249).

Hay que partir del hecho, que como afirma Ian Gibson: “*la obra y la vida de Lorca no se explican si no se tiene en cuenta el hecho de que Federico era un músico nato*”. La biografía del poeta es la biografía del músico.

Los primeros once años que Lorca vivió en la Vega de Granada sirvieron para que asimilara una larga y rica tradición popular musical y poética en contacto con los campesinos. Su formación musical la inició con su madre y con su tía Isabel García, a quien el poeta dedicó un ejemplar de sus *Impresiones y paisajes* así: “A mi queridísima tita Isabel que me enseñó a cantar siendo ella la maestra artística de mi niñez”. Su formación académica comenzó con su traslado a Granada en 1909, donde inició los estudios con Eduardo Orense, organista de la catedral y pianista del casino, y los continuó estudiando piano y armonía con Antonio Segura Mesa, destacando como un magnífico alumno a quien se auguraba una gran carrera cuando su vocación literaria no había surgido aún. En los viajes de su adolescencia por Castilla, Galicia y León era el músico del grupo, e interpretaba, tanto clásicos como composiciones propias. La muerte de Segura en 1916 truncó sus estudios musicales, al oponerse sus padres a que fuese a estudiar a París, lugar a donde iban casi todos los músicos.

Las composiciones musicales conservadas, muchas de ellas esbozos, reflejan una capacidad grande para la improvisación. Lorca atribuye a su maestro el haberle “*iniciado en la ciencia folklórica*” y ésta es una de las razones por las que su piano refleja un espíritu

claramente nacionalista. Se trata de pequeñas obras que datan de alrededor de 1916 y reflejan a un Lorca precoz, en el que la intuición musical ha ido más lejos que la técnica, puesto que su escritura es bastante deficiente. La pieza que parece más completa lleva el número de opus 12 y evoca un nombre, Grieg, y un lugar, Andalucía; una mezcla nada rara, ya que Grieg era uno de los músicos favoritos de la burguesía en las décadas de 1910 y 1920, cuando el romanticismo y el nacionalismo eran las dos ideas más influyentes.

La segunda faceta de Lorca músico es la del intérprete. Las crónicas y testimonios hablan de su gran poder de improvisador, y ello se refleja en las propias partituras de su legado, en las que normalmente existe sólo un esquema conductor a partir del que construir o, mejor, improvisar; esta capacidad de improvisación era una de las facetas que Lorca admiraba en el canto de los negros. Varios testigos han hablado de la habilidad que tenía de repetir de oído después de un concierto las partes que le habían interesado, haciendo gala de una gran retentiva. En torno a 1917, Lorca abandonó la idea de ser músico profesional, y la mayor parte de su actividad musical fue a partir de entonces dedicada al folklore y supeditada al campo literario. De la música tradicional tuvo un importante repertorio y un conocimiento de auténtico especialista, lo que desde luego tuvo más consecuencias para su faceta literaria. Conocía el *Cancionero* de Pedrell, y los de Barbieri, Torner, Ledesma, Ocón y Olmeda, y es importante citarlos porque la formación de Lorca no fue tanto, al menos en ese momento, en lo que suele considerar típicamente andaluz, sino en la poesía popular española cantada y en la música antigua transcrita en cancioneros desde el Renacimiento.

El jondo es por aquellos años la gran preocupación de Falla, preocupación que lo lleva a organizar el Concurso del Cante Jondo de 1922, que produjo conmoción en Lorca y sin el que no hubiese escrito *Poema del cante jondo*. Como escribe Gibson, “*en el cante, música y palabras encuentra varias de las claves esenciales de su arte, en entendimiento de sí mismo como granadino, como andaluz y como español*”. Es el mismo Lorca el que responde: “*De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la seguiriya gitana, o el polo o la caña, o sea, lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo del andaluz*”. Pero mejor expresado está en su conferencia, leída en el Centro Artístico el 19 de febrero de 1922, “*El cante jondo. Primitivo cante andaluz*”. No cabe duda de que a Lorca le atrae el cante jondo y se identifica con él como expresión máxima de lo esencial andaluz, es decir, de sí mismo, pero le atrae toda la gama de la música tradicional española, como ya he señalado, tanto en la expresión de la tradición nacida o al menos puesta de manifiesto a lo largo del s. XIX como en sus expresiones más antiguas; la conferencia citada es buena muestra de su conocimiento.

La tercera faceta lorquiana surge de su segunda gran producción musical: las *Nueve canciones* arregladas por el poeta y cantadas por La Argentinita que registró La Voz de su Amo en discos de 78 rpm. La audición de esas obras muestra al Lorca que domina absolutamente este tipo de canción, que evita cualquier asomo de sentimentalismo. Los

criterios seleccionadores de Lorca abarcan el acervo español desde los cancioneros del s. XV y las seguidillas del s. XVIII, a la zarzuela del s. XIX, con una interpretación ligera y sencilla. Pero dentro de la sencillez, estos acompañamientos son de gran efecto, acertado siempre al descubrir el ritmo y la armonía implícitos en la canción; un mínimo de técnica y un máximo de genialidad artística, siguiendo la moda del neoclasicismo. No solo un hombre que recopila como especialista, sino también un artista que busca en el folklore puntos de inspiración y de apoyo, desde su vocación de músico y su convencimiento del valor dramático de la música. “*Soy el loquillo de las canciones*”, le gustaba decir. Pero esas *Canciones* significaron algo más en el momento cultural español, porque Lorca las interpretó muchas veces en público ante un numeroso auditorio y sirvieron en gran medida para popularizar la resurrección y la presencia de la música española.

El último aspecto es la presencia musical en su teatro. Son muchos los poemas de Lorca en los que está presente la música, como las *Suites*, de 1936, o *Sonata*, pero es sobre todo en algunas obras teatrales en las que la presencia estructural de la música es más clara, porque las concibe, a éstas como obras musicales; es el caso de *La zapatera prodigiosa*, *Así que pasen cinco años*, pero sobre todo *Bodas de sangre*. Incluso en el estreno, Lorca puso, para separar los dos primeros actos realistas del tercero fantástico, música de uno de los conciertos brandemburgueses de Bach. De otra parte, desde sus primeros esbozos teatrales intuyó que, entroncando con Lope de Vega, las canciones serían elemento consustancial de su obra para la escena no como mero entretenimiento, sino con una función dramática específica dentro de ella. Se pueden citar varios ejemplos: “La nana” en *Bodas de sangre*; “La canción de las lavanderas” en *Yerma*; “La canción de los segadores” en *La casa de Bernarda Alba*, y la “Canción de las niñas” de *Mariana Pineda*.

En La Barraca, Lorca ejecutó y revalorizó la tradición musical del siglo de oro. Se ocupó personalmente de ello y muchas veces ayudado por músicos como Pitaluga o Julián Bautista. Sin duda Lorca vio en la música el sentido de sus dramas y obras teatrales: fue también un gran recurso que incrementaba el proceso dramático.

Es importante destacar dos hechos ocurridos entre los años 1920 y 1922 en Granada. En primer término, la instalación de Manuel de Falla en Granada y en segundo lugar el Primer Concurso de Cante Jondo los días 13 y 14 de junio del año 1922.

La presencia de Falla en Granada fue fundamental para el magisterio espiritual de García Lorca, a tal punto que Mora Guarnido insistía en que “si Falla hubiese llegado a Granada unos años antes, cuando Federico estaba indeciso entre la literatura y la música, quien sabe si el estímulo directo del compositor no habría actuado en forma decisiva sobre aquella vocación incipiente”. La amistad y la presencia de Falla fueron un incentivo humano e intelectual que intensificó la creación lorquiana.

El primer concurso de Cante Jondo en Granada se celebró los días 13 y 14 de junio en el Patio de los Aljibes en la Alhambra. El reglamento y todo lo concerniente al Concurso se hallan muy detallados en el libro de escritos sobre música de Falla (*Escrito sobre música y músicos*, 1950), Falla además elaboró las notas para el folleto “El Cante Jondo” (primitivo cante andaluz) y Lorca leyó su conferencia “Importancia histórica del primitivo cante andaluz”. Su formación musical también le permitió desde sus comienzos consideraciones críticas acerca de la inutilidad, la pobreza y lo rutinario del pastiche folklórico. Lorca veía en este procedimiento una negación de la inventiva creadora. Desde muy temprano, en 1923 en su conferencia sobre el primitivo cante andaluz, sus ideas ya muestran lo esencial de su poética:

Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón... Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. (García Lorca, 1984: 71)

La música le fue mostrando un camino distinto de cómo concebir lo tradicional y sobre todo, cómo situarlo. Empieza a aparecer el concepto de estilización no sólo en música ya que, por lo pronto, la crítica tan ajustada y anticipatoria de Guillermo de Torre caracterizó desde muy temprano el concepto de estilización, que si bien procedía de la música, explica muy claramente el quehacer lorquiano:

El andalucismo de sus romances, es un factor innegable y poderoso, pero solo constituye el cimiento, mejor, el mantillo donde se hunde la raíz del árbol lírico que al florecer en el tronco y en la copa se orea ya con el viento universal.

...nunca alabaremos bastante el acierto genial de Federico García Lorca al haber conseguido llevar la poesía elemental –y por ello insisto universal, más que popular– a un subido plano de estilización artística. (de Torre, 1948: 73)

Es indudable que la presencia del gran musicólogo Adolfo Salazar influyó con su obra crítica a definir con seguridad el concepto de estilización. Buen ejemplo de ello es la descripción que hace a la crítica de “El Retablo de Maese Pedro” de Falla en 1924:

La evocación es, hoy, un elemento de belleza, fuente de emoción; no intenta reconstruir, ni hacer revivir. Construye y vive de nuevo, por y para sí, y la

referencia a cosas pasadas no es sino una palabra de paso, contraseña para seleccionar los espíritus (...) el tema tradicional se disuelve en la pura fantasía. (*El Sol*, Madrid, 29 de abril de 1924)

Ya en 1920, Salazar presenta el problema con gran claridad al hablar del compositor Robert Gerhard:

Lo interesante (...) consiste en absorber el jugo popular sin cuidado por guardar lo externo (...) tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he aquí la tesis. (*El Sol*, Madrid, 16 de enero de 1920)

Sin duda, la obra de Adolfo Salazar influyó de manera muy segura en la consideración del problema que en música se estaba planteando en toda Europa: el problema de la estilización. En su columna crítica del diario *El Sol* de Madrid recuerda el 29 de marzo de 1922 los intentos por parte de Bartók y Kodaly de limpiar la música húngara del zingarismo y la superficialidad del color local. Existe un hecho singularísimo que es imprescindible destacar: la fusión en un solo capítulo en dos de sus importantísimos libros sobre historia de la música: su *Panorama de la Música Europea Contemporánea* y su *Síntesis de la Historia de la Música* (Salazar 1930 y 1945). En ambos libros Salazar trata tanto a Falla como a Bartók en el mismo capítulo. Para Adolfo Salazar los dos compositores están unidos por una misma problemática y la resolución de ésta es paralela. Tanto en uno como en otro y dentro de la evolución de sus obras existe un período relevante, el del *folklore imaginario*.⁵ No son casuales tampoco las coincidencias biográficas de estos dos compositores. Salazar pone de manifiesto el hecho de haber creado un mundo común: “Béla Bartók y Manuel de Falla comenzaron sus respectivas carreras de músicos sobre la base del nacionalismo vigente en sus países. Bartók, gran folklorista, parte del canto popular rumano y de regiones adyacentes que trata con estilización cada vez más aguda. Compone primeramente danzas y rapsodias donde el color nacional procede directamente del documento folklórico, al paso que en sus obras de cámara y de orquesta va afinando la estilización hasta que en sus composiciones avanzadas solo quedan ya elementos trascendidos a un alto plano artístico de aquella materia primera. Falla comienza su carrera normalmente como compositor de teatro dentro del marco trazado por los zarzuelistas contemporáneos. Sus *Siete canciones populares españolas* (1914) son ya un ejemplo de alta estilización en el tratamiento de la armonía y de la escritura sobre la base del

⁵ El concepto de *folklore imaginario* se debe al extraordinario e imprescindible análisis de la obra de Bartók (Moreux: 1956).

documento popular o “natural”, como lo denominaba Pedrell, su maestro (que las llevó él mismo al teatro, en obras de gran aliento, pero de una concepción dramática wagneriana), fue el nacionalismo de Isaac Albéniz (*Iberia*, 1905-1909), donde el documento no existe textualmente o donde sólo se le cita muy desde lejos. Lo “nacional folklórico” ha trascendido a lo esencial de lo “nacional no-folklórico”; esto es, un modo de autenticidad nacional equivalente a aquel modo de nacionalismo sustancial que fue patrimonio de los países donde su cultura musical había penetrado hasta lo más profundo de su conciencia como “pueblo”.

Pero sí es notable cómo la idea de un “folklore imaginario”, idea nacida en la musicología a través del estudio de un período fundamental en la obra de Bartók (Moreux, 1956: 56-111), ha presentado una situación semejante en un espacio literario. Pienso en paralelo Bartók – Lorca. Tanto en uno como en otro existieron situaciones comparables, por ejemplo esta carta de Bartók a su madre desde Veszto del 15 de julio de 1906:

...El domingo Géza me llevó a la puszta de Fekete-Er, cerca de Sarkad, en el comitato de Bikar, donde por fin encontré material. Allí conocí a Franck, quien inmediatamente me invitó a ir a pasar un día en Doboz. El lunes anduve con mi máquina entre los pastores y los porqueros; a la siesta y a la tarde registré en el fonógrafo a la sirvienta de Benedek. El martes por la mañana, antes de la partida, Galgoczy mandó a llamar un segador, y luego salí para Doboz. Ese mismo día el intendente de Fekete-Er me envió a su viejo cantor, y Franck trajo también algunos a la hora de comer, de modo que pude hacer registros y anotaciones durante toda la tarde. En esta región he anotado en total 83 cantos y he grabado 47 canciones. Franck ha sido muy amable; me ha invitado a pesar algunas semanas en octubre o noviembre. Entonces podremos hacer excursiones a los dominios de diversos intendentes de la vecindad y explorar toda la región. (Moreux, 1956: 57)

En síntesis, tanto Bartók como Falla comprendieron que ese material recogido serviría como “pastiche”, como “pieza característica” pero nunca como una idea conceptual ni como base para nuevas construcciones “y que el problema consistía en remontar la corriente sentimental que había suscitado la cantilena y la danza rural, hasta llegar a sus fuentes, para redescubrir así los mecanismos que permitirán volver a crear una melodía y unos ritmos evidentes; en cierto modo un folklore personal, un folklore imaginario.

Puede decirse lo mismo, al analizar el camino que va desde el *Poema del Cante Jondo* (1921) hasta *Romancero Gitano* (1928), ha sido un recorrido comparable que comenzó con un folklore auténtico, cuya autenticidad fue lo opuesto al pintorequismo para

crear desde ahí pasando por un folklore personal hasta llegar al folklore imaginario ya entrevisto en 1922 en su conferencia sobre el cante jondo (“se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias”). Esas últimas “esencias” permitieron construir una auténtica poética; ya que la poética del *Romancero Gitano* no la constituyen solamente los mitos, las imágenes, las sinestesias. Las auténticas intenciones implícitas de su poética son un valioso ejemplo de folklore imaginario en que todos los temas son populares pero ninguno auténtico, todo participa de lo gitano-andaluz pero en esencia, sublimación cuyo punto de partida ha sido la investigación que llega al folklore literal para desembocar en el imaginario.

De esta manera, se presenta la paradoja de que, en la generación de la vanguardia tenemos que aceptar que una de sus bases ha sido otra vez la tradición que subyace apareciendo a lo largo de toda la literatura española, haciendo cada vez más verdadero aquello de que “lo que no es tradición, es plagio”.

Bibliografía:

- Falla, Manuel de (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: C. Austral.
- García Lorca, Federico (1984). *Conferencias*, t. I. Madrid: Alianza.
- (1997). *Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra. E.C.
- Menéndez Pidal, R. (1997) “La imagen práctica en Góngora”, en *O.C.* Madrid: Galaxia Gutemberg, t III.
- Mora Guarnido, J. (1958). *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires: Losada.
- Moreux, Serge (1956). *Béla Bartók*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salazar, Adolfo (1930). *Panorama de la música contemporánea*. La Nave: Madrid.
- (1945). *Síntesis de la Historia de la Música*. Buenos Aires: Pleamar.
- Torre, Guillermo de (1948). *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires: Losada.

Datos del autor:

Roberto Yahni es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor adjunto y consulto asociado de Literatura Española III en la Facultad de Filosofía y Letras en la misma casa y ejerció en la Universidad de Nueva York y en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Trabajó en *Revista de Occidente* y ha publicado numerosas investigaciones en la Argentina y el extranjero, entre las que destacan sus trabajos sobre Gómez de la Serna y sobre los poetas de la Generación del 27.

CONFERENCIAS

HORA 0,5 – EL PUNTO CERO DE LA MEMORIA Y LA POÉTICA DE CONCHA DE MARCO

Matei Chihai
Bergische Universität Wuppertal

Palabras clave: Poesía social - memoria - tiempo - hora cero - Neorrealismo

1. La hermenéutica de la memoria poética

Para saber lo que puede contribuir la poesía lírica al recuerdo histórico, no es suficiente mirar la tradición poetológica. Entre los géneros artísticos que representan la memoria colectiva –narración del pasado, puesta en escena dramática de lo sucedido, representación en imágenes de unos momentos destacados–, el género lírico sigue padeciendo las consecuencias de los prejuicios clasicistas y románticos acerca de su función o autonomía. Sin embargo, desde hace poco, la discusión crítica se va centrando en la relación entre poesía y memoria: el estado de la cuestión queda definido por numerosos libros y artículos que dedican su atención al género lírico. A partir de la diferencia entre memoria hegemónica y memoria “recuperada” (Colmeiro, 2005) y las calas en “la memoria histórica de cada una de las generaciones poéticas” (López Merino, 2008: 62), han sido estudiados varios aspectos estructurales. El trabajo más sistemático acerca de la relación entre memoria histórica y literatura, la tesis de Sánchez Zapatero (2009), enfoca sobre todo los grandes temas del exilio y de los campos de concentración. Sin embargo, me parece lícito ampliar este enfoque para abarcar también un tipo de poesía más humilde, más alejada de los acontecimientos principales de la historia. Pues por más ‘privado’ o ‘íntimo’ que sea el poema, se sitúa respecto al ámbito histórico y respecto al tiempo (como dimensión de la experiencia humana). Una versión moderna de esta doble relación es lo que yo quisiera describir como el “punto cero de la memoria” en la poética de una autora de los años sesenta.

Para comentar esta poética es imprescindible tomar en consideración el marco específico de la poesía como género literario, saber lo que puede definir una memoria específicamente poética. Me parece que las recientes teorías de la poesía de Terry Eagleton y Rüdiger Zymner aportan perspectivas interesantes para tal hermenéutica de la memoria poética. Eagleton define el poema como “*a fictional, verbally inventive moral statement in*

which it is the autor, rather than the printer or Word processor, who decides where the lines end" (Eagleton, 2007: 25). Según el teórico británico, un poema es una aseveración ficticia, de orden moral, formulada de manera original, cuyos renglones acaban donde quiere el autor, y no la editorial o el programa de tratamiento de textos. No puedo comentar la difícil mezcla de criterios pragmáticos ("*fictional*"), semánticos ("*verbally inventive*") y formales ("*lines*"). Pero el núcleo de esta definición, su parte más original y retadora está en la declaración de la naturaleza "moral" de la oración lírica. Según Eagleton, el poeta hace una aseveración que atañe a normas y valores, lo que implica un vínculo importante con la realidad político-social. Aunque en este punto convergen los géneros literarios, todos más o menos involucrados en la imitación del comportamiento humano y en la puesta en cuestión de las normas que lo rigen, lo específico de la poesía es, conforme lo define Eagleton, la formulación de valores simbólicos en forma de aseveración (y no diálogo o narración). Por cierto, se puede discutir si es aplicable esta definición a la poesía de las vanguardias que, justamente, se van distanciando de las convenciones lingüísticas hasta abandonar las estructuras gramaticales y morfológicas necesarias para formar frases. Así, una acumulación de sílabas, un poema sin verbo, una serie de signos ortográficos no pueden ser interpretados como aseveración. En cambio, la intuición de Eagleton encaja con la mayoría de los poemas escritos en idioma vernáculo, y sobre todo con la llamada "poesía social" (Riera, 1988) en cuyo ámbito se puede situar la obra que intento comentar.

Para completar este breve paseo por el horizonte de la teoría, quisiera también referirme a la definición de Rüdiger Zymner. Su relación a la propuesta de Eagleton es complementaria, ya que Zymner prefiere plantearse el procesamiento estético del poema antes que su contenido ético. En su forma más breve, esta definición reza: "*Lyrik: Repräsentation von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und damit als generischer Katalysator ästhetischer Evidenz*" (Zymner, 2009: 140). La poesía es, si lo traduzco bien, representación del lenguaje como medio de comunicación y agente catalizador para la creación de evidencia estética. Los términos clave empleados en esta definición, "*Repräsentation*", "*Medialität*" y "*Evidenz*", remiten a un amplio trasfondo teórico que no se puede dilucidar en pocas palabras. Pero con palabras más sencillas, y con la ayuda de algunas metáforas, diría que el poema funciona como una pantalla en que se proyecta el lenguaje. Esta pantalla refleja una vertiente determinada del lenguaje, y absorbe la otra vertiente. De esta manera, el poema muestra como el lenguaje sirve de medio formativo para formas múltiples, y nos impide verlo como una forma conformada por otros medios. La definición se apoya sobre la teoría de los sistemas de Niklas Luhmann, según el cual los términos "medio de comunicación" y "forma" no caracterizan sino aspectos de un sistema, y que –por ejemplo– un periódico puede ser analizado al mismo tiempo como un "medio" en que se comunican varias formas (obituarios, noticias deportivas, artículos de

fondo...) y como una “forma” condicionada por otros medios (el papel, la cadena de producción, la página web...) (Luhmann, 1995: 166-167). Desde luego, la misma duplicidad se observa en el lenguaje: cuando lo miramos como “medio de comunicación”, representa una herramienta en la producción de las categorías o formas del pensamiento y el lugar donde se está produciendo la conciencia. Son principalmente los obstáculos a una lectura fácil o unívoca los que ponen de manifiesto esta función fundamental del lenguaje-medio. Todos los rasgos salientes –rima, métrica etc.– son tales “atracciones” que apuntan el hecho de que necesitamos el lenguaje no solo para comunicar, sino también para formar e interpretar las ideas que vamos comunicando (Zymner, 2009: 102). Las mismas atracciones sirven también como “catalizadores”, es decir, facilitan y fomentan la intuición estética frente al texto. En otras palabras, imponen un proceso de interpretación en el que el lector comienza a plantearse la cuestión “¿Pero qué es lo que quiere decir el poeta *en realidad?*” (Zymner, 2009: 121). Como no podemos cimentar la interpretación en un contexto pragmático o confiar en la propia claridad de lo dicho, conforme lo hacemos en otros géneros literarios, el poema nos incita a que percibamos la evidencia estética del acto de enunciación, o sea, una dimensión que suele ser ocultada por las formas ‘normales’, es decir las formas puestas en marcha para acelerar el entendimiento de lo enunciado.

Las dos aproximaciones teóricas llegan a definiciones diferentes: mientras que Eagleton propone leer el poema como aseveración de tipo moral, la definición de Zymner hace hincapié en las condiciones trascendentales de la comunicación. Para Eagleton, la poesía es representación del mundo (o, más precisamente, de sus normas y valores), para Zymner no representa sino el lenguaje como acto simbólico (y, justamente, como el acto por el que se van creando normas y valores). Por cierto, ambos teóricos no se trazan los mismos objetivos: Eagleton va acercando el habla poética de la comunicación ‘regular’, con el intento implícito de invitar un público más numeroso a la lectura de poemas. Zymner al contrario realza la dificultad del género lírico, y exige una experiencia estética que va más allá de la lectura propuesta por Eagleton. En la diferencia de estas definiciones asoma el viejo conflicto entre los partidarios del aticismo y del asianismo en la poesía... Pero no he evocado esta contraposición dialéctica para indagar otra vez constantes como la relación entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y el mundo, entre los símbolos lingüísticos y el simbolismo social y cultural. Lo que sí puede enseñar el paralelismo de las dos teorías recientes es que la poesía permite una pluralidad de lecturas posibles y que ambas se plantean con cierta preocupación lo que el poeta nos quiere decir *en realidad*. El tamaño de esta preocupación hermenéutica puede variar –en Eagleton se limita a la búsqueda de interrogantes y aseveraciones, en Zymner llega a las alturas de la filosofía del lenguaje– pero en cualquier caso va más allá de los esfuerzos que se suelen hacer en otros géneros literarios.

Como todo arte de entender, la hermenéutica del texto poético se centra en la temporalidad del entendimiento. Para retomar la trama dialéctica de los dos teóricos, nos podemos preguntar si el poema evoca una visión del mundo que va a la par con un sentimiento del tiempo o si el poema conlleva una experiencia temporal que se puede experimentar de modo estético: en otras palabras si nos habla de impaciencia, nostalgia, aburrimiento o si nos pone en un estado de ánimo parecido a estos sentimientos. Las dos vertientes del círculo hermenéutico que emerge de esta pregunta, a saber, si las formas simbólicas relacionadas con el tiempo son productos del pensamiento o si lo preceden, involucran todos los recursos concretos movilizados por la retórica del texto: los deícticos temporales, el tiempo de lectura y el tiempo del recuerdo o del olvido que acompaña cada proceso de lectura, el ritmo prosódico, las regularidades métricas, las irregularidades tipográficas (la duración de líneas breves y líneas largas), la semántica del tiempo y las connotaciones de las palabras vinculadas con mitos, discursos, teorías de la temporalidad... Toda esta maquinaria retórico-semiótica necesita un caldo de cultivo –un conjunto de formas simbólicas preexistentes– para cobrar vida; al mismo tiempo, el conjunto de formas y símbolos es creado y transmitido por los propios recursos que obran en el texto. Para leer un poema es imprescindible tener una formación previa; pero la lectura representa también un comentario acerca de esta formación y una contribución directa a ella.

Este círculo hermenéutico resulta más interesante todavía cuanto más vamos estrechando el tema para mirar la memoria histórica. En este caso específico las dos definiciones contrapuestas conducen a dos funciones complementarias del texto poético: es, por un lado, testimonio de algo, aseveración acerca de una realidad extra-textual que constituye el objeto de la memoria; pero también lo podemos abordar, por otro lado, como el lugar en que se representa el proceso de la memoria en su estado activo, es decir la apertura cultural y lingüística que va más allá de las formas existentes. Cabe mantener esta actitud hermenéutica hasta en el caso muy particular de la poesía escrita *para conmemorar el presente como presente*.

2. El punto cero de la memoria

Después de esta introducción teórica, y de acuerdo con lo que hemos comentado acerca de la relación entre la poesía y la historia, conviene precisar el contexto histórico del “punto cero”. Aunque en el “*exegi monumentum aere perennius*” yace, implícito, el momento presente en que el poeta contempla su propia creación, el poema pre-moderno suele formar un puente entre el pasado, recordado por el *poeta doctus*, y el porvenir, vislumbrado por el *poeta vates*. La visión de una literatura “por ahora” o “por hoy” no aparece antes del siglo

XIX. Es como si la forma simbólica del presente no pudiese prescindir del clima cultural de la desacralización, de la industrialización y de una nueva sensibilidad estética. El crítico que más ha comentado la impronta de estos fenómenos de la poesía es Walter Benjamin. En su ensayo sobre los temas principales de Charles Baudelaire, Benjamin define la experiencia moderna del tiempo desacralizado: mientras que los poetas románticos experimentan el tiempo según los ciclos lentos de la naturaleza (las temporadas, los atardeceres, los brotes que anuncian el renuevo de la vida...), los modernos cuentan las horas y los segundos que ya no tienen el color de estos ciclos naturales (Benjamin, 1974). En el calendario moderno, el domingo deja de ser un día destacado. Además, la industrialización y las formas de reproducción masiva aceleran la experiencia del mundo y le quitan el aura de la experiencia romántica. La nueva sensibilidad del artista da muestra de este atropello en el doble sentido de que lleva sus lastres y de que propaga su impacto hasta el lector; según miremos el poema como aseveración acerca del mundo o representación del pensamiento en marcha podemos subrayar el aspecto testimonial o el aspecto estético de esta forma, insistir en su vínculo con la realidad socio-histórica o en su eficacia en la puesta en cuestión de esta misma realidad...

Supongo que en este proceso también estriba el interés poético por la “hora cero”: la significación de la palabra “hora” cambia en el curso del siglo XIX. Según Benjamin, la hora moderna deja de ser una entidad espiritual para dividirse en minutos y segundos. La medianoche, momento natural marcado por la posición de la luna, y en general *la* hora llena de porvenir (que se manifiesta en la “hora mortis”, p.e.) se van convirtiendo en *una* hora, y hasta en “hora cero”. Como los segundos, esta hora cero es, pues, una señal de la temporalidad moderna. Pero esto no es sino una hipótesis que necesita más de una disciplina académica para ser corroborada. En este esfuerzo concertado, pues, la crítica literaria se debe ceñir a la cuestión de cómo llega a ser la poesía el lugar donde se asevera esta forma simbólica, donde se va representando su funcionamiento.

En el siglo XX, la expresión “hora cero” tiene varias significaciones y connotaciones que, paulatinamente, llegan a penetrar el mundo de la poesía. La “hora cero” forma parte de una variedad de discursos, connotados de forma muy diversa. Durante la primera guerra mundial, esta expresión llega a formar un elemento básico en el metalenguaje militar, significa el momento en que comienza una acción estratégica; desde allá lo retoma el metalenguaje político en el curso de los años treinta. Las ocurrencias más notables son las que se refieren a la guerra de España, luego a la segunda guerra mundial: entonces, para dar cuenta de la mezcla de intereses políticos y estratégicos y para expresar que es imprescindible intervenir en España, un periodista dedica todo un artículo a este nuevo momento clave de la política europea (Budzilawski, 1937). En un proceso de ampliación semántica, la expresión “hora cero” no tarda en infiltrarse en el lenguaje metapoético. En

Alemania, toda una generación de escritores de posguerra va a definirse mediante la metáfora de “punto cero” o “año cero” que se inspiran directamente en la “hora cero”, como aparece en el discurso político-militar tan difundido por la presencia de la guerra en casi toda Europa (Brockmann, 2009: 241-262). Para la denominada generación del 47 (“Gruppe 47”) en Alemania estas metáforas significan sobre todo la posibilidad de un comienzo sin antecedentes; la página blanca, la pérdida de todos los fondos de la cultura humanista, en el trauma de haber asistido a un genocidio y a la destrucción masiva de la guerra. También doy por sabida la importancia que ha adquirido el tema de la “hora cero” en una rama de la poesía peruana, inspirada por el título epónimo del conocido poema de Ernesto Cardenal: “Hora 0”. Su propósito es contrapuesto a los poetas alemanes: aunque, como ellos, emplean la expresión para vincular el lenguaje metapoético con un lenguaje metahistórico, Cardenal y los del grupo “Hora Zero” [sic] evocan un arranque de la acción revolucionaria (Morales Saravia, 1991). Las connotaciones de la misma fórmula cambian, pues, según se emplee para expresar la derrota de la tradición humanista o para destacar el primer momento de un levantamiento en contra al poder. Por cierto, algo semejante ocurre en la denominada “poesía social” española de aquellos tiempos.

Hora 0,5, el libro al que me refiero en adelante, es la obra de una autora cuya biografía caracteriza el clima opresivo de la España franquista. Concepción Gutiérrez de Marco, que firma sus obras Concha de Marco, es una poetisa e intelectual de los años sesenta que sufre, junto a su marido, el crítico e historiador de arte Juan Antonio Gaya Nuño, una forma de exilio interior. Su esposo fue objeto de “una larga condena al término de la Guerra Civil, que condicionó su vida. Su valiente y honrada negativa a jurar los principios del Movimiento, le valió el ostracismo y la prohibición de ocupar puestos públicos (la universidad, por ejemplo)” (Arribas, 2011). La actividad de Concha de Marco también muestra las señas de la opresión. Tras publicar dos cuentos breves y algunos ensayos, la soriana se dedica principalmente a la traducción de libros de arte, como el *Picasso* de Ronald Penrose (1959). No será hasta los años sesenta que hable con voz de poetisa. En 1966 publica su primer volumen en una colección dirigida por Manuel Arce en la editorial “La isla de los ratones” de Santander. Sigue, sólo un año después, *Diario de la mañana*, libro muy elogiado por algunos críticos, y otras obras poéticas. Hoy día, su obra poética está casi olvidada, a favor de sus muy meritorios libros de crítica y de compromiso feminista (*La mujer española del romanticismo*, p.e., dos tomos publicados en 1969; por lo tanto, se la comenta en Pérez, 1996: 124-126).

No quiero comentar las razones de este olvido, ya que sería, otra vez, ir más allá de los límites de la crítica literaria. Sólo puedo constatar el hecho, y lamentar que se pasa en silencio una obra que había intentado conservar la memoria del momento presente, de aquel “punto cero” típico de la poesía social. La obra de la poetisa expresa la preocupación del

tiempo actual, de un presente que toma una forma muy peculiar, la de una actualidad cuyo recuerdo se hace difícil por varias razones, y cuya transcendencia hacia el futuro resulta insegura. La poesía acepta el reto de abarcar la memoria de estos momentos excluidos de la historia oficial, de las noticias del periodismo y del costumbrismo etnográfico. O para decirlo con las palabras de un lector discreto de *Diario de la mañana*, los poemas de Concha de Marco revelan “eso que pasa cuando continuamente nos advierten que no pasa nada” (Manrique de Lara, 1974: 187).

Es cierto que una determinada tradición de la poesía del tiempo en España enmarca estos versos y funciona como una caja de resonancia para sus expresiones temporales. Así se suelen asociar los poemas de Concha de Marco a la idea unamuniana de “intrahistoria” (Cano, 1974: 190) o a la fascinación de Antonio Machado con el tiempo (Díaz-Plaja, 1971: 67). También se la compara con otros poetas que se fijaron en la noticia diaria: Juan Emilio Aragonés con *El Noticiero* (Madrid 1965) (cf. Díaz Plaja, 1971: 68) y Manuel Mantero con “La lampara común” (cf. Manrique de Lara, 1974: 187). En este grupo, las obras de Concha de Marco, no sólo *Hora 0,5* (1966), sino también *Diario de la mañana* (1967), y *Una noche de invierno* (1974) se centran en la experiencia subyacente a la pluralidad de discursos sobre la “hora cero”. Traen a la memoria esta forma de temporalidad (cuando los leemos como suma de aseveraciones), pero lo hacen también mediante una forma de memoria muy específica (que resalta cuando los leemos como representación del lenguaje como medio de comunicación). La memoria del punto cero se pronuncia, en sus poemas, desde un punto cero de la memoria.

Como en la argumentación del propio Benjamin, este “punto cero” está cargado de connotaciones políticas. En el horario, en las fracciones de la cara del reloj, no se dibuja solamente la experiencia de un presente desacralizado, experimentado de golpe por un ser extremadamente sensitivo, sino también la alegoría de un retraso en el campo de las ciencias exactas: “La geometría abierta sobre la mesa, / el reloj, atrasado, abultando los números romanos en marco de olas negras [...]”, dice “Niña malísima” (Marco, 1966: 30) con una contraposición marcada entra el libro de geometría y los números romanos del reloj, procedentes de un sistema numérico latín que incluso carecía de signo para “cero”. Como en la siguiente alegoría, el gerundio enfatiza la inmovilidad del presente. Los atropellos de la circulación urbana se han imprimido en el “Cementerio de coches”, uno de los poemas que giran en torno del “punto cero”, materializado en el “punto muerto” de los coches naufragados:

Velocímetros quietos, depósitos vacíos,
inmóviles agujas señalando
el punto muerto, y encubierto,

del movimiento y la materia,
la confidente y recatada incógnita
de la ecuación de espacio por el tiempo,
reducida a diabólica respuesta,
metales oxidados, hormigas y lagartos
que albergan su guarida entre la hierba (Marco, 1966: 13-14).

El sobreentendido económico-político en la alegoría del cementerio se contrapone a los éxitos de venta en la pujante industria automóvil por aquellos años (cf. García Ruiz, 2003: 45). Las connotaciones temporales del punto muerto, del velocímetro quedado en cero, se descifran tan fácilmente como las del reloj atrasado.

Para ir más lejos de estas críticas implícitas a la realidad social de los años sesenta, y llegar a lo específicamente lírico de estas obras, tenemos que encontrar un sistema cultural en que la “hora cero” sirve como elemento de diferenciación. La diferencia es la condición para que se puedan analizar los poemas como representación de un sistema cultural (de un sistema de signos) como medio de comunicación. Y el sistema en que se puede encontrar esta diferencia es el cinematógrafo.

3. Memoria poética y memoria cinematográfica

Gracias a la valiosa antología de José María Conget sobre el cine en la poesía española disponemos de un corpus que permite ubicar la obra de Concha de Marco respecto a otros poemas, en los que la proyección de películas va articulada con la memoria.¹ Casi tan antigua como el propio cine, esta relación alegórica muestra el nuevo arte como medio de conmemoración, o, al revés, como una de las formas recordadas. Corren los comienzos del siglo XX cuando Manuel Machado representa su memoria como cinematógrafo, es decir como medio audiovisual: “En el cinematógrafo / de mi memoria tengo... [...] En el cinematógrafo / de mi memoria tengo / cintas medio borrosas” (“Caprichos”, 1900-1905, cit. en Conget, 2002: 29). Además de ser el medio de comunicación, el propio cine puede formar parte de la memoria, como en los recuerdos apuntados por Rafael Alberti en su “Carta abierta”: “Yo nací –¡respetadme!– con el cine” (cit. en Conget, 2002: 55). La forma autobiográfica que abarca y absorbe la historia del cine, aquel paralelo entre la vida del poeta y la evolución del séptimo arte, se encuentra en numerosos poemas, de los que sólo quiero mencionar “El cine de los sábados” (*Teatro de operaciones*, 1967) de Antonio Martínez Sarrión; el poema que acaba con los versos “ríos

¹ No es vano agradecer su generosidad a José Antonio Pérez Bowie, que por señalarme este libro me ha permitido ampliar la argumentación de esta ponencia.

de la memoria tan amargos / luego la cena desabrida y fría / y los ojos ardiendo como faros” (cit. en Conget, 2002: 196) luce las ventajas de la poesía frente a otras formas de recuerdo, y sobre todo frente a la narración. Mientras que el capítulo sobre el cine de los pueblos en la reciente autoficción de Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna* (2006), presenta un lujo de detalles costumbristas, los versos de Martínez Sarrión asumen plenamente la dimensión alegórica del tema. El poema lleva la analogía entre el yo y el cine hasta el punto en que resalta la semejanza del hablante con el medio audiovisual, por lo que este último llega a ser un modelo de la autoridad y de la creatividad del poeta.

Otra metamorfosis del yo que se convierte en máquina de proyección la expresa Pedro García Cabrera cuando recuerda el momento “al tiempo que abrían / las luces los párpados” (cit. en Conget, 2002: 164). La metáfora conceptista no es una excepción. En “Alondra de la noche de cine” (*Día de alondras*, 1951) García Cabrera mezcla sistemáticamente la forma del cine con las formas proyectadas en la pantalla, por ejemplo “la noche del cine / corría a caballo” (cit. en Conget, 2002: 163). La metáfora condensa la identificación ambigua del sujeto autobiográfico, que oscila entre la proyección (la forma del cine) y la película que se está proyectando (las formas comunicadas por medio del cine). Es como si el género poético sirviese para quitar coherencia al discurso autobiográfico, y para exhibir –por medio de metáforas y de alegorías conceptistas– su forma en el espejo de la representación del cine o de las formas representadas en él. Los poemas que se dedican al recuerdo del cine no pueden evitar una reflexión acerca de las formas en que se está vertiendo la memoria, y sobre todo acerca de la forma de la autobiografía.

Sobre este trasfondo se deslinda lo específico de *Hora 0,5*. Comparte con los demás poetas sociales la obsesión de la memoria y la impaciencia frente a las narraciones autobiográficas (cf. Bode, 2011). Sin embargo, la autora elige otro tiempo, el presente, con el que se corresponde otro tipo de recuerdo. Por tanto la presencia, más discreta, del cine en su obra se encamina hacia un propósito insólito. A este último respecto, el comentario de José Luis Cano nos ofrece una pista imprescindible cuando va asociando los poemas con las películas del Neorrealismo italiano:

Porque es la propia poetisa, Concha de Marco, la que se evoca a sí misma, en una tarde gris contemplando abstraída y a ratos fascinada el móvil y lento horadar de la excavadora, las oquedades irreales, las arenas muertas y amarillas, “con los ojos nublados por la lluvia que cae / sobre todas mis batallas perdidas.” [‘Madrid al día’] Y otra vez es inevitable el recuerdo cinematográfico. ¿No hemos visto esa misma escena –una mujer errante que se para un momento a contemplar unas obras– en uno de esos films de Antonioni [...]?” (Cano, 1974: 191-192).

La intuición del crítico coincide felizmente con una tendencia poética de los años sesenta que consiste en discriminar “estilos” o formas de cine, y, muchas veces, en la negativa a toda una tradición cinematográfica. En la obra de Jorge Guillén se nota, por ejemplo, una actitud muy distante cuando teme “Que llegue a ocurrir de veras / Esta más y más fantástica / Representación en forma / Tan cinematografiada” (“Figuraciones”, de *Clamor*, 1960, cit. en Conget, 2002: 176) o cuando subraya que “Nuestra película no es de Hollywood” (*Aire nuestro. Homenaje*, 1967, cit. en Conget, 2002: 194). De hecho, el crítico que percibe la situación descrita por Concha de Marco como “recuerdo cinematográfico” le añade un elemento clave, y una explicación alegórica. Sin embargo, esta clave no falta en otro poema, que se puede relacionar con el de Concha de Marco como si fuese la alegoría medio descifrada (*permixta apertis*) de su respectiva *tota allegoria*: “...Todo muy cinematográfico”, concluye el poeta Félix Grande, indicando así la clave de los versos precedentes de su poema: “Desde el velador / a través de los cristales de la puerta, / entre el áspero viento / del invierno que se aproxima, / se ven pasar, subido el cuello / de sus abrigos, gentes, / pequeñas representaciones / del universo. El vuelo / de algún pájaro planeando, / alguna hoja de árbol, / contados coches...” (“En el velador de un café”, *Film*, 1967, cit. en Conget, 2002: 189). Consta que la situación y los enfoques descritos por Grande se inspiran en un estilo cinematográfico que tampoco “es de Hollywood”: en las películas neorrealistas.

Lo que apoya la interpretación de Cano es la forma en que el poeta va experimentando el tiempo, y que remite a la diferencia del nuevo cine de los sesenta y la tradición narrativa de Hollywood (presente en los poemas de Guillén y Grande). Como la película neorrealista, la poesía contrapone a la dinámica ininterrumpida de la acción las interrupciones, los quiebres de un tiempo discontinuo: “El complicado suceder del tiempo / seccionó aquellos hilos invisibles” (Marco, 1966: 26). La imagen-movimiento se convierte, por culpa de este corte, en una imagen-tiempo, con los términos acuñados por Gilles Deleuze. La “hora cero” ejemplifica, pues, la diferencia entre el cine de acción y el cine típico del Neorrealismo, donde la acción, o el movimiento continuo, deja paso a la contemplación del devenir y del pasar de las cosas, a la contemplación del tiempo (Deleuze, 1985). Estas categorías, que debemos al esfuerzo de Deleuze por entender la filosofía moderna del tiempo a partir del séptimo arte, me parecen idóneas para refinar la propuesta de Benjamin y estudiar los trasfondos de esta poética particular.

No faltan en los poemas de Concha de Marco alusiones explícitas a las nuevas artes audiovisuales. Pero lo más importante es que su obra abarca el sistema de diferencias, la estructura de aquellos medios, en su totalidad. De esta manera los poemas de *Hora 0,5* representan no sólo el funcionamiento del lenguaje como medio de comunicación, sino que

la reflejan también en el funcionamiento del cine. Cuando la autora ridiculiza abiertamente la pasividad de los “televidentes” en un poema epónimo, opera la discriminación entre el medio manipulador de la tele y el cine como forma de arte que vale la pena imitar (Marco, 1966: 43). Encontramos citas irónicas del cine de género lírico y narrativo, de las películas de cine negro (“Ragtime”, Marco, 1966: 21-22; “Gangster”, Marco, 1966: 23-24; “Blackmail”, Marco, 1966: 44-46); en estos textos, la poetisa practica un arte de cortes y del montaje que va parodiando las soluciones de continuidad del cine:

“Desenfrenada huida en coche oscuro
en autopista larga mojada por la lluvia,
persiguiendo la imagen destinada:
Caído de bruces sobre el suelo sucio” (Marco, 1966: 24).

Es un tema favorito de los años cuarenta; hay semejanzas que van más allá del título, entre “Gangster” y la imitación de película negra de Diego Navarro, “Gangsters” (cit. en Conget, 2002: 131), o la micro-comedia de Victoriano Crémer “Fábula de la persecución y muerte de Dillinger” (cit. en Conget, 2002: 135-141). Como en estos ejemplos, la trama narrativa de las películas de ficción está sometida a una condensación, a unos cortes o unas deformaciones que se van acercando a la estética neorrealista o *Nouvelle Vague*. Los poemas evocan los temas de Hollywood junto a las nuevas formas que imponen una insólita experiencia del tiempo. Las consecuencias de estas formas para la memoria del tiempo presente forman el núcleo de la experiencia poética expresada en *Hora 0,5*.

Esta experiencia es la de una hora cero, de un momento desvinculado del pasado y de las consecuencias de cualquier actividad. La hablante suele tener una actitud inmóvil: poco actúa sobre el mundo que observa, y muy a menudo su mirada está enmarcada, se filtra por una ventana, un cristal o un espejo que recuerdan las “situaciones ópticas y sonoras puras” (para decirlo otra vez en palabras de Deleuze): situaciones contrapuestas a la acción, hechas de movimientos parados, acciones detenidas, personajes despistados que deben contentarse con mirar y escuchar para reorientarse. La función testimonial de esta poesía es un lugar común entre los críticos. “Somos testigos felicísimos del devenir de las cosas”, afirma uno de ellos (Díaz-Plaja, 1971: 68). Al contrario: los testimonios se deben a un empate, de la impotencia del hablante, de su alejamiento de la realidad, del bloqueo que experimenta respecto al “aparato psico-locomotor”, como lo llama Deleuze, es decir a lo que permitiría una acción seguida. La atención prestada al devenir de las cosas, la paciencia con la que se describen los fenómenos de lo cotidiano y la calma de la autora frente a los movimientos que la rodean son el resultado de su dificultad para relacionarse con el futuro o el pasado.

La función del cine en el conjunto de su obra no se limita, pues, a reflejar la vertiente medial del lenguaje, y la pantalla del poema en una pantalla audiovisual. También recuerda, a través de la contraposición de dos formas de tiempo, los conflictos que atraviesan la existencia de la poetisa, y se plantea la posibilidad del recuerdo desde un porvenir inseguro. Los poemas anuncian desastres, fracasos o naufragios, con el hablante lírico como testigo sobrio, triste y silencioso de las pequeñas catástrofes del tiempo. Como en la propia estética neorrealista, el compromiso social con la memoria del presente se expresa por referencias al destino: en este mundo, “los dedos diminutos de la lluvia / arañan el cristal de la ventana. / Abandona las horas al reloj o a la suerte, / el espacio / a la bomba explosiva de los números” (“Tarde de domingo”, Marco, 1966: 35). Un marinero amoroso sacará a bailar a la sirena “[...] sin ver que en las escamas de la cola / hay un radar parado / que al tiempo aflige y estremece al hado” (“Naufragio”, Marco, 1966: 11). Observa al hijo que nunca va a nacer en la hora cero de su concepción, como “[...] materia prima del mundo, / oculta biología, arbitrario engranaje que no funcionará” (“Canción de cuna para cantarla a nadie”, Marco, 1966: 20).

En fin, el cine aporta un marco de referencia, en el que los motivos centrales cobran un sentido ‘actual’, más allá de los tópicos transhistóricos. Conforme a su papel en las películas neorrealistas, los niños con su diminuto radio de acción son los exponentes típicos de esta actividad arrestada. Ya cité un verso de la “Niña malísima”. Otros poemas recalcan la misma experiencia de desaliento frente a las limitaciones impuestas a la mirada inocente. La niña que sueña con una vida en Londres o en París tropieza con la triste realidad, y tiene que replegarse sobre una existencia a lo viejo:

Ni té de las cinco
ni consumé en taza,
solamente unas sopas de ajo
y un torrezno exprimido en el pan.
Así tu destino, mojado con vino,
siempre será igual” (“Dúo para jota y vals”, Marco, 1966: 15-16).

Aunque estemos lejos del trágico destino del niño en *Germania anno zero*, la impotencia frente al propio destino está presente de una forma tan sobrecogedora como en la obra de Roberto Rossellini. En poemas con títulos ‘clásicos’ como “Inquam”, que empieza por los versos: “La patria es el gastado idioma / que vierte el corazón en la ternura / al dirigirse a un pájaro o a un niño” (Marco, 1966: 27), se esconde el provocador paralelismo de animales y seres humanos. El verbo “ser” en estos ejemplos sirve para definir cualidades esenciales, fiables; sin embargo los zeugmas que combinan elementos muy dispares

(destino-vino, pájaro-niño) subrayan la casualidad de estas definiciones, su falta de trascendencia. Estos versos proponen, cada vez, una aseveración moral, pero además imponen también una intuición estética sobre las condiciones de esta aseveración, que, desde luego, no son solamente de orden artístico.

Las “horas cero” dentro del libro de Concha de Marco son más o menos independientes de las demás “horas cero” que encontramos en el contexto literario de la posguerra, en los varios países que a este concepto se refieren, tanto de las connotaciones de desmemoria que tienen en Alemania, como de las revolucionarias de Hispanoamérica. En cambio, las connotaciones creadas por la autora española, muy vinculadas a la experiencia estética del cine, a las fórmulas temporales de las películas neorrealistas, de *La notte* (1961) de Antonioni, o de *Germania, Anno zero* (1948) de Rossellini, trazan una alegoría de la memoria: hace el retrato de un presente desvinculado del pasado y del porvenir, en el que la mirada melancólica del poeta observa la inacción y el pasar del tiempo, de un tiempo que ni siquiera ofrece el consuelo de la acción, o del amor. Los elementos específicos de este ‘punto cero de la memoria’ que se reflejan en la alegoría cinematográfica son la posición del poeta como espectador y testigo, cuyas aseveraciones morales se enfrentan a la amenaza de un fracaso inminente y cuyas definiciones provisionales, cimentadas en casualidades, se contraponen a la tentación del costumbrismo. Entre la aseveración ética y la evidencia estética proporcionada por el poema, de acuerdo a las dos definiciones de este género que nos han servido como hilo conductor, el presente definido en la obra como *Hora 0,5* pone en cuestión los géneros habituales de la memoria, pero también se plantea la posibilidad de una aseveración moral. La poetisa observa y apunta sus observaciones, y la forma estética de estos apuntes es más que una mera ilustración o un refuerzo de su mensaje: más bien, las referencias a la estética del cinematógrafo en general y a las películas neorrealistas en particular subrayan la dificultad de tales aseveraciones y definiciones duraderas, la propia dificultad de la memoria en las condiciones del tiempo presente. De forma casi siniestra, el olvido en que su obra ha caído confirma este presentimiento de la autora y el valor de su poesía.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1974). “Über einige Motive bei Baudelaire”. W.B., *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 605-654.
- Bode, Frauke (2011). “Fiktionalisierte Identitäten: Auto(r)biographische Konstruktionen in Lyrik und Prosa bei Carlos Barral und Jaime Gil de Biedma”. En Mancas, Magdalena Silvia/ Schmelzer, Dagmar (coord.), *Der espace autobiographique und die Verhandlung kultureller Identität. Ein*

- pragmatischer Ort der Autobiographie in den Literaturen der Romania*, München, Martin Meidenbauer, 149-165.
- Brockmann, Stephen (2009). *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester N.Y.: Camden House.
- Budzilawski, Hermann (1937). "Schicksalsstunde". En *Die neue Weltbühne* 33/27: 829–833.
- Cano, José Luis (1974). *Generaciones de posguerra: poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Colmeiro, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Conget, José María (2002). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana. Una selección*. Madrid: Hiperión.
- de Marco, Concha (1966). *Hora 0,5*. Santander: La isla de los ratones.
- de Marco, Concha (1969). *La mujer española del romanticismo*, 2 tomos, León: Everest.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1971). *Cien libros españoles*. Barcelona: Anaya.
- Eagleton, Terry (2007). *How to read a poem*. Oxford: Blackwell.
- García Ruiz, José Luis (2003). *Sobre ruedas: una historia crítica de la industria del automóvil en España*. Madrid: Síntesis.
- López Merino, Juan Miguel (2008). *Sobre poesía posfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*. Madrid: Verbum.
- Lorenzo Arribas y José Miguel (2011). "Un hombre llamado Juan Antonio Gaya Nuño". En *Rinconete* 9 de mayo de 2011, sitio consultado el 23 de enero de 2012. (http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/mayo_11/09052011_02.htm).
- Luhmann, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Manrique de Lara, José Gerardo (1974). *Poetas sociales españoles*. Madrid: EPESA.
- Morales Saravia, José (1991). "Lima en la poesía de los años 70: el grupo HORA ZERO". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17: 387–406.
- Muñoz Molina, Antonio (2006). *El viento de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- Penrose, Roland (1959). *Picasso*. Trad. y anot. por Concha de Marco. Madrid: Cid.
- Pérez, Janet (1996). *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. New York: Twayne.
- Riera, Carme (1988). *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.

Volver al índice

Sánchez Zapatero, Javier (2009). *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Zymner, Rüdiger (2009). *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis.

Datos del autor:

Matei Chihaiia es catedrático de Filología Románica en la Universidad de Wuppertal. Realizó sus estudios superiores en Literatura Comparada, Filologías Románicas y Filosofía en las Universidades de Munich y Oxford. Obtuvo la *venia legendi* en Filologías Románicas en 2006. Su último libro, “El efecto ‘golem’ en los tiempos del cinematógrafo” (Bielefeld 2011), va comentando textos de Gustav Meyrink, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández y Julio Cortázar. Campos de investigación: Narratología, historia de los medios de comunicación, literatura del siglo XX.

CONFERENCIAS

100 AÑOS DE GABRIEL CELAYA: EL COMPROMISO REVISITADO

Laura Scarano
Universidad Nacional de Mar del Plata - Conicet

Palabras clave: Celaya - Poesía social - Compromiso - Posguerra

“Escribiría un poema perfecto
si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos.”
 (“Aviso”, en *Tranquilamente hablando*)

En marzo de este año fui invitada a Bilbao por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, para dar una conferencia en un Homenaje en el que se celebraba el nacimiento de dos poetas decisivos de la posguerra española: Blas de Otero (el 15 de marzo de 1916) y Gabriel Celaya (el 18 de marzo de 1911).¹ En el caso de Celaya, este año se recuerdan los cien años de su nacimiento, y por eso quiero traer a este congreso como homenaje unas reflexiones sobre su activo rol en la constitución de un discurso sobre la función del arte en tiempos de resistencia y militancia civil.

En aquella conferencia en tierra vasca, enfoqué la amistad de estos dos poetas coterráneos, miembros paradigmáticos de la llamada *poesía social*, desde sus innovaciones más notorias y a partir de una noción crucial de la época como la de “compromiso”. Y como me pidieron allí que contara brevemente cómo fue mi recepción de estos poetas desde el remoto sur argentino, comencé por recordar mis años juveniles, cuando leí por primera vez a los poetas españoles del siglo XX como parte viva de la tradición hispanohablante... Blas de Otero y Gabriel Celaya formaban parte de una constelación poética, hermanada por el desastre de la guerra civil, con maestros y pares latinoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo, González Tuñón. Y se los podía leer en contigüidad estética e histórica porque, más allá de su circunstancia temporal –la España de la larga dictadura franquista– y por encima de sus modulaciones culturales específicas –la historia vasca, el exilio interior–, representaban juntos el primer desafío organizado en lengua española por intervenir en la historia a través de una *política poética* y una *poética política*.

¹ Fui invitada por la Biblioteca Bidebarrieta Kulturgunea de la Conselleria de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, para dictar la conferencia “Blas de Otero y Gabriel Celaya: los compromisos de la poesía”, el 16 de marzo de 2011, en la ciudad de Bilbao.

La amistad de estos dos vascos favorece pues una mirada integradora de lo que fue esta “poesía social”, no sólo como fenómeno generacional, sino como disparador de una formación estética que excedió el género lírico y superó ampliamente las visibles limitaciones del rótulo. Tras los ecos de Sartre y Maiakovski, estas poéticas que abogaban por una palabra “testimonial” con “utilidad social”, configuraron lo que hoy entenderíamos con Jacques Rancière como un arte abocado a la intervención en la esfera pública, con una clara autoconciencia de su incidencia política, en el más amplio sentido del vocablo, y también de los límites de su utopía. Para Rancière, la relación entre política y arte es decisiva, pero más que “las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra de arte”, importa “la política que hay en la estructura estética misma de la obra” (2004:10). Su carácter emancipador se revela en la capacidad de reivindicar cambios sociales, aunque sepamos que “nunca serán perfectos ni definitivos, porque todos los hechos históricos son ambiguos, precarios y sometidos al desacuerdo y las reivindicaciones de los otros” (2004:11). Hablo aquí de “política poética”, según Rancière la entiende al hablar de “the politics of literature”: “This syntagm does not refer to the politics held by its author, but instead to the way literature does politics as literature” (2010: 20). Su principal tesis de que hoy arte y política están signados por “an ethical turn” bien merecería revisar nuestra visión del estatuto “revolucionario” de estas poéticas, como “a corrective to the excesses of the artistic absolute and the disasters of visions of political utopia” (2010: 21).

También recordaba yo en marzo, frente al auditorio de Bilbao, que fue durante otra dictadura –la argentina de la década de los 70– cuando llegaron a mis manos los primeros poemas de Celaya y Otero, en las ediciones de bolsillo de la editorial Losada (fundada por Gonzalo Losada, un exiliado español republicano en Buenos Aires). Y aunque era muy joven –o precisamente por serlo– la rebeldía que estos poemas contenían, en voz baja y sin declamaciones exageradas, fueron parte de mi primera educación literaria (también leídos desde un horizonte de resistencia y obligado silenciamiento). Lejos de los vates modernistas que con sus cisnes y ninfas habían poblado nuestras lecciones escolares, estos pequeños poemas coloquiales nos hablaban de personas comunes, de ciudades, de exilios, de pérdidas... y venían a expresar muy bien la atmósfera sombría de la Argentina de esos años. Pero no sólo me impactaron por sus tópicos testimoniales, sino también porque producían en mí como lectora un fuerte efecto de reconocimiento en el proceso de verbalización de una intimidad compartida. Su poesía mostraba la cara más cotidiana de la vida, hecha de actos sencillos, sentimientos comunes y palabras corrientes, de uso familiar. Pero veámoslo citando como ejemplo el conocido poema de Celaya titulado “Buenos días” (de *Paz y concierto*, 1953), que bien puede homologarse a la mirada infantil de Miró en sus pinturas, desmontando la percepción adulta de un mundo quebrado y sombrío, a pesar de escribir esto en plena dictadura y sin afán evasivo alguno:

Son las diez de la mañana.
He desayunado con jugo de naranja,
me he vestido de blanco
y me he ido a pasear y a no hacer nada,
hablando por hablar,
pensando sin pensar, feliz, salvado.

¡Qué revuelo de alegría!
¡Hola, tamarindo!,
¿qué te traes hoy con la brisa?
¡Hola, jilguerillo!
Buenos días, buenos días.
Anuncia con tu canto qué sencilla es la dicha.
(PC, 528)

Pero, ¿cuál es la *política* implícita en esta *poética*, declamada como social tanto por sus temas como por sus tonos “populares”? Sin duda, el mentado “compromiso” no pasaba tanto por eslóganes marxistas o consignas social-realistas, sino por otro modo radicalmente novedoso –para los años 50– de entender la poesía y configurar a su poeta. Se asentaba a mi juicio en dos presupuestos de partida. El primero fue un “minimalismo” ideológico de carácter revulsivamente desmitificador, que proponía la poesía como un “trabajo” más en la sociedad, desde una mirada –por primera vez– de cuño “materialista”. Operación deliberada que si bien los últimos coletazos de las vanguardias históricas habían intentado (de la mano del giro civil de la poesía de Rafael Alberti, de revistas como *Octubre* y *Hora de España*, de la poesía de combate de Miguel Hernández) no se habría de imponer como formación articulada y orgánica hasta la década de los 50 con esta “marea social” (al decir de Ian Lechner). Enfoque materialista que claramente corroboran los postulados programáticos que ofrece Celaya:

La poesía, como cualquier otra actividad del hombre, está determinada por las bases materiales de la sociedad en que se produce. Y si es así, cambiar radicalmente esa poesía, y cambiar las relaciones de comunicabilidad del poeta con su público posible o real, será cambiar esas bases materiales (PyV 91).

Porque para este poeta “la poesía no pretende convertir en cosa una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la *cosa-poema* o la *cosa-libro*” (R 17). Como bien recuerda Juan José Lanz, el propio Sartre, terminará por situar el compromiso del escritor en el lenguaje mismo (2011: 4), al afirmar que: “hablar es actuar” y que “el escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (56).² En su ensayo “Poesía y Trabajo” (1972), Celaya ubica este concepto como uno de los fundamentos de la “poesía social”:

Es inútil decir que en Poesía, el trabajo no lo es todo. Ni en Poesía, ni en nada. [...] Quien no comprenda esto y siga creyendo que el poeta es un ser superior y no un obrero, aunque un obrero especial, como especial de otro modo es un médico o un electricista, no entenderá nunca lo que quiere decir Poesía social en su recto sentido. (PyV 193)

El segundo presupuesto fue la comprensión del poema como “acto” dentro de una poética apelativa, perlocucionaria y anclada en los efectos, en directa relación con los debates en torno a la función y utilidad del arte, proscritos en el paradigma purista de raigambre moderna y vanguardista. Poesía como “acto de sentido” por un lado (de cariz gnoseológico), y “acto histórico” por el otro, que reivindicaría el valor comunicativo de la palabra y su estatuto social (denuncia, protesta, testimonio, apelación) como intervención en la esfera pública. Representatividad histórica, denuncia política y llamamiento a un cambio social son las características que esta poesía se arroga y que definen su carácter de “urgente”, como lo expresa Celaya en su libro más coloquial firmado por Juan de Leceta: “Escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos” (“Avisos” de *Tranquilamente hablando*, PC 297). Siempre desde una subjetividad tramada en el cruce de intimidad e historia, desde fórmulas que o bien colectivizan al sujeto enunciativo, o bien mediatizan con ficciones autobiográficas o retratos de personajes anónimos, el buscado efecto de una “voz social”.³

² En su trabajo, Lanz aporta datos valiosos sobre la impronta sartreana en el poeta vasco, que fuera temprano lector y comentarista: “Téngase en cuenta que *El existencialismo es un humanismo* (1946) se traduce ya para 1947 en la revista santanderina *Proel*, una de las vías de penetración, junto con *Ínsula*, del existencialismo francés”. Y da cuenta de dos artículos publicados en *La Voz de España*, de San Sebastián, el 5 de junio y el 2 de diciembre de 1948, donde “dedica Celaya sendos comentarios al existencialismo y a una lectura crítica de *El ser y la nada* (editado originalmente en 1943)”. De Sartre también toma prestado Celaya el concepto de arte “en situación”, que enlaza con la propuesta de Ortega y Gasset (2011: 6-7). Véase la valiosa compilación de los textos teóricos fundamentales de estas décadas sobre la polémica conocimiento-comunicación en su libro de 2009.

³ Ya he trabajado en otros lugares la constitución del sujeto poético en su obra (1994). Baste repetir con Lanz que “esa construcción de un personaje poético cotidiano, coloquial y cercano, que comparte experiencias asumibles por el lector, pero que adquiere una ejemplaridad ética, [...] muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida

En este sentido, su programa de escritura intenta producir con estrategias concretas temáticas y retóricas un efecto de identificación en el lector, mediante el abordaje de realidades triviales, domésticas, menores. Pero también la tematización de tópicos políticos como la guerra, la censura, el exilio, la cárcel, son vistos “desde abajo”, no tanto como hechos de la crónica oficial, sino como acontecimientos de la experiencia del “hombre sin atributos” (en palabras de Musil) o como lo llama Celaya “del cualquiera”, tras obvias incitaciones brechtianas, y tal como lo estudia la actual corriente historiográfica denominada “*history from below*”. Asimismo, el tono conversacional, el estilo “sencillista”, la impronta “antipoética”, la imagen al servicio de un estilo figurativo y realista, las formas de colectivización de la enunciación (collage, polifonía, intertexto, estructuras dialógicas), fueron todos procedimientos de base para configurar un nuevo paradigma discursivo. Sumemos además la atención a las estrategias retóricas para sortear la censura, la experimentación con la elusión y la perífrasis, las metáforas y simbologías que sin anular el componente de la velada denuncia, pudieran sostenerse como imágenes autónomas. El mismo movimiento que intenta identificar al sujeto con “el hombre de la calle”, intenta producir un discurso que simula ser representación del pensamiento y decir colectivo, ejerciendo torsiones sobre la tradición del modernismo lírico para “apear” el lenguaje y bajarlo de su “sitial hiper-esteticista”, siguiendo el modelo disidente y temporalista de Antonio Machado:

Seamos como esos poetas [...] que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad. (“Nadie es nadie”, PC 501).⁴

Pero vayamos entonces al desarrollo de este poeta como autor en el campo estético español, a cien años de su nacimiento.⁵ Con apenas 16 años, Celaya emigra del País Vasco

y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad circundante” (2011: 8).

⁴ El poeta que mejor se ajustaría a ese modelo sería Antonio Machado, y por esta razón, explica Celaya, “la poesía social hizo de Machado su bandera”: como él “también nosotros luchábamos contra la pérdida de la familiaridad comunicativa, contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o modo de hablar, contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle” (PyV, 120). Véase para la relación Celaya-Machado mi capítulo (2009), con motivo de los 50 años del Homenaje que le rinden estos poetas al sevillano en Colliure, en 1959.

⁵ Rafael Múgica (Gabriel Celaya) nació en Hernani, Guipúzcoa, el 18 de marzo de 1911 y murió en Madrid, el 18 de abril de 1991.

a Madrid para estudiar ingeniería, por decisión unilateral de su familia. Sin vocación real finaliza la carrera en 1936 al tiempo que escribe poesía incansablemente, cultiva amistades literarias en la metrópoli y lee cuanto libro surrealista cae en sus manos. Ese mismo año regresa a San Sebastián con el secreto proyecto de oponerse a la decisión familiar de dirigir la fábrica y volver entonces a Madrid con un probable puesto de periodista en *El Sol*. Sin embargo, el estallido de la guerra frustra sus planes y permanece en el País Vasco; participa de la guerra civil como capitán de un batallón de *gudaris* (soldados nacionalistas que participaron al lado de la República) hasta su rendición en 1937. Y a partir de entonces comienza a dedicarse definitivamente a la poesía.

Tan fuerte será esta vocación y la consecuente resistencia familiar, que elaborará su obra en torno a una compleja heteronimia: utilizará todos sus nombres de pila y apellidos para firmar sus libros con tres nombres de autor. Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta serán los nombres de los cuales extraerá los tres heterónimos responsables de los tres segmentos de su obra. A Rafael Múgica le pertenecen los tres primeros libros (*Marea de silencio* de 1935, *La música y la sangre* de 1934-1936 y *La soledad cerrada* de 1947). A Juan de Leceta los libros que en 1961 recopilará bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (*Avisos* 1950, *Tranquilamente hablando* 1947 y *Las cosas como son* 1952) y a Gabriel Celaya el resto de la producción.⁶ Para él “son verdaderos heterónimos y no seudónimos, pues señalan un cambio radical” en su vida (IP 13). En una entrevista precisa su origen:

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

Más de 90 libros publicaría desde su *Marea de silencio* de 1935, enlazando fases que se vinculan mucho más de lo que sus etiquetas describen: surrealista, existencial, social y órfica (R 11). La movilidad de voces le permitió a Celaya acercarse a una de las utopías mayores de la poesía social: colectivizar la voz hasta el punto de simular el borramiento de la autoría individual, como si fuese propiedad del pueblo, como lo son los cantares y coplas del acervo tradicional. Este carácter anónimo retrotrae la figura del poeta a la del juglar, y así

⁶A partir de mi Tesis doctoral (Universidad de Buenos Aires, 1991) sobre la poesía social española de posguerra, he estudiado la obra de Gabriel Celaya bajo diversos enfoques, privilegiando la constitución de su “voz social” y las fracturas ideológicas que conlleva. Véase Scarano 1994 y 1998.

lo expresará Celaya en el punto 6to. de la famosa encuesta sobre poesía social realizada por Antonio Ribes para su *Antología Consultada* de 1952:

Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras inadvertidas. Nuestra deuda –la deuda de todos y de cada uno– es tan inmensa que mueve a rubor. Aunque nuestro Señor Yo tiende a olvidarlo trabajamos en equipo con cuantos nos precedieron y nos acompañan. (PyV 74).

Celaya entendió pronto que la revolución poética tenía que darse sobre todo en el terreno del lenguaje y rechazó el esteticismo, abogando por una poesía cercana a los ritmos coloquiales de la prosa. Recordemos aquí su poema “Biografía”, para entender los alcances de su propuesta, que lograba unir un nuevo estilo discursivo a una actitud de rebeldía anti-burguesa contra los condicionamientos formales de la sociedad:

No cojas la cuchara con la mano izquierda.
No pongas los codos en la mesa.
Dobla bien la servilleta.
Eso, para empezar.
Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.
Eso, para seguir.
¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?
La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.
Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.
Eso, para vivir.
No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.
No bebas. No fumes. No tosas. No respires.
¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.
Y descansar: morir.

(*La higa de Arbigorriya*, 1974, PC 144-145)

"Pasa y sigue", el primer poema de *Paz y concierto* (1953), constituye un arte poética que pone en verso estas ideas nucleares: “Ser poeta no es decirse a sí mismo./ Es asumir la pena de todo lo existente,/ es hablar por los otros”, “y como quien conjura fantasmas yo

pronuncio/ palabras en que dejo de ser quien soy por ellos”, “es tan sólo en los otros donde vivo de veras.” En este poema asistimos a otra de las características preponderantes de este discurso: la factura urbana y con ella la experiencia de la soledad constitutiva de la ciudad, como se ve en el inicio del texto:

Uno va, viene y vuelve, cansado de su nombre;
va por los bulevares y vuelve por sus versos,
escucha el corazón que, insumiso, golpea
como un puño apretado fieramente llamando,
y se sienta en los bancos de los parques urbanos,
y ve pasar la gente que aún trata de ser alguien.
Entonces uno siente qué triste es ser un hombre.
Entonces uno siente qué duro es estar solo.

(PC 503-4)

En su más difundido poema, "La poesía es un arma cargada de futuro" de *Cantos iberos* (1955), el hablante repudia la neutralidad e indiferencia del arte ante las urgencias del momento con expresiones radicales como estas: "Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día", "maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse". Frente a ese modelo evasivo, propone su poética basada en el testimonio y la acción directa en la sociedad: "Tal es mi poesía: poesía-herramienta/ a la vez que latido de lo unánime y ciego./ Tal es, arma cargada de futuro expansivo/ con que te apunto al pecho." Pero si nos alejamos de los fatigados argumentos esgrimidos por la crítica tradicional en torno a esta consigna, interpretando "arma" sólo en sentido bélico, vemos que su objetivo es convertir la poesía en herramienta de labor, en la línea ya explicada de "trabajo", instrumentalizando un "oficio" y una "esencia-arte" en "cosa" desde un claro materialismo estético. Recordemos que para Celaya el arte es "acción", por eso afirma aquí que los poemas "son gritos en el cielo, y en la tierra son actos". En realidad, la mentada alegoría de la poesía como arma le llega de la famosa declaración del Congreso de Escritores soviéticos, celebrado en Kharkov en noviembre de 1930, con el lema: "*Art is a class weapon*", unida a la consigna de André Breton: "un arte para transformar el mundo". Consignas que Celaya adapta a su propio contexto: "Me siento un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros." (PC 630).

El epílogo de *Las Resistencias del diamante* (1957), prohibida su edición numerosas veces por su contenido político, al narrar la fuga por la frontera franco-española de cuatro rebeldes antifranquistas, pone en evidencia la finalidad material del discurso: "Pongo en la noche mi verdad sonora/ y digo lo que digo. Desafío./ Y España me comprende mientras

llora." (DP 61). El objeto poético, en este caso un libro prohibido que socava los fundamentos ideológicos del poder establecido, es esgrimido como arma política en tanto se convierte no sólo en instrumento de denuncia social, sino en factor desestabilizador del sistema literario dominante.⁷ Al mismo tiempo, ya entrada la década de los 50, sabemos que esta impronta "social" tiene inequívoca filiación marxista. Nos recuerda Juan José Lanz que este proceso de consolidación de la poesía social de signo de izquierda, vino a coincidir "con el intento de reconstrucción de las bases intelectuales del PCE en el interior a partir de 1950-1951, con el "Mensaje del PCE a los intelectuales patriotas", fechado en abril de 1954, y con el modelo de reintegración nacional que va a proponer en su congreso de 1954. En este sentido, Eugenio de Nora serviría de contacto para que Jorge Semprún, en un viaje a España hacia el año 1950-1951 se encontrara con Celaya y Amparo Gastón" (2011:9). Las redes entabladas entre todos estos poetas, novelistas y dramaturgos configuran un campo donde la "toma de posición" estética, política e intelectual, a pesar de la dictadura y sus censores, se hizo visible y contundente.

Pero la revolución que Celaya propugnaba debía partir, según sus propias declaraciones, de la práctica que el poeta mejor domina: su trabajo artístico. El compromiso debía ser ante todo una acción en el plano del discurso, más que en el plano de las voluntades de autores y lectores. Esta reflexión ilumina la defensa que Celaya hace de la fórmula de Blas de Otero de la "inmensa mayoría" como destinatario real, expresando la aspiración a "convertir la poesía en un género realmente popular". No tanto por sus contenidos sino por su estilo. Coloquialismo y "sencillismo" serán las estrategias claves para lograrlo, y a este propósito responde su formulación de la poesía como "decir", entendiendo este vocablo en su doble acepción: "como género entre la poesía y la prosa y como resultado de la vivencia asimilada por el artista" (IP 247). Esta opción por la sencillez, cercana a los tonos de la antipoesía claramente manifiesta en la fase firmada por Leceta, no oculta su grado de dificultad, ya que existe en el hablante una clara conciencia de la necesidad de rigor y cuidado formal; sin embargo tales esfuerzos deben ir orientados a construir un nuevo lenguaje, rompiendo con normas, retórica y academicismos. Se trata de proponer una poesía que acorte la distancia entre el "modo de hablar artístico" y el "modo de hablar común" (PyV 41). En su ensayo "La poesía coloquial" expresa que ante el evidente "desgaste y extenuación de un lenguaje hiperpoético" y minoritario, su primer objetivo fue precisamente construir una nueva retórica con eficacia estética y alcance mayoritario:

⁷ En *Dirección prohibida*, Celaya reúne textos de muy diversas épocas cuya afinidad reside justamente en haber sido prohibidos cada vez que intentó publicarlos. Se editan finalmente en Argentina en 1973 como cuatro poemarios bajo ese sugestivo título: *Las resistencias del diamante* (1957), *Poemas tachados*, *Episodios Nacionales* (1962) y *Cantata en Cuba* (1968).

Si el lenguaje liso y llano –o prosaico, como decían mis adversarios– me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me sonaba a impresionantemente novedoso, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o sabia que fuera. (PyV 27-28)

Esta nueva retórica era la faz exterior de "una ideología que le caía muy mal al poder" (PyV 31), porque estaba constituida por diversos componentes cuya amalgama resultó ser una mezcla explosiva para la España de la dictadura: reivindicación de un léxico vulgar y conversacional, con tópicos menores y triviales como materia del enunciado, utilización de modos compositivos revulsivos al lenguaje oficial y un nuevo experimentalismo basado en una neo-vanguardia revolucionaria.

Pero, como expresamos al principio, este paradigma se sostuvo a partir de una comunidad de ideales políticos y sociales que trascendía la territorialidad peninsular. Vale la pena pues cerrar esta exposición con una muestra del profundo vínculo que existió entre estos poetas y sus pares de Latinoamérica, a través del inicio y cierre del poema que Celaya dedica a Pablo Neruda, dando fe de esa comunión de palabra entre ambas orillas. Emulando el estilo epistolar y reescribiendo la imaginaria nerudiana, el poema comienza así:

Te escribo desde un puerto.
La mar salvaje llora.
Salvaje, y triste, y solo, te escribo abandonado.
Las olas funerales redoblan el vacío.
Los megáfonos llaman a través de la niebla.
La pálida corola de la lluvia me envuelve.
Te escribo desolado.

Y concluye:

Te escribo desde un puerto,
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
por todos los que aguantan y aun luchan duramente.
Poca alegría queda ya en esta España nuestra.

Mas, ya ves, esperamos.

(“A Pablo Neruda”, de *Las cartas boca arriba*, 1951, PC 386)

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003). “Compromiso”. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 393-413.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, Bertolt (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- Celaya, Gabriel (1969). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar. PC
- (1973). *Dirección prohibida*. Buenos Aires: Losada. DP
- (1976). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra. IT
- (1977). *Poesía urgente*. Buenos Aires: Losada. PU
- (1979). *Poesía y verdad*. Barcelona: Planeta. PyV
- (1987) [1985]. *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma, 11-30. R
- De Luis, Leopoldo (1970). "Primera suma poética de Gabriel Celaya". *Revista de Occidente* 29, 87 (junio): 322.
- Lanz, Juan José (2009). *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- (2011). “El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX”. *Revista www.izquierdas.cl*, 9, abril: 1- 20.
- Lechner, Jan (2004) [1975]. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad.
- Rancière, Jacques (2004). “The Politics of Literature”. *SubStance*, 103, Vol. 33, 1: 10-24.
- (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London-New York: Continuum.
- (2011). *Politics of Literature*. Londres: Polity.
- Ribes, Antonio (1952). *Antología consultada de la poesía social*. Valencia: Distrib.Mares.
- Sartre, Jean-Paul (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Scarano, Laura (1991). *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal*. Tesis Doctoral de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- et al. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Biblos, Capítulo III.
- (1998). “La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)”. *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 23: 299-309. Reeditado en *Atenea* (Chile), 473: 111-124.
- (2009). “Tras los ecos de Colliure: Machado revisitado por los poetas sociales”. Ma.Payeras Grau y Carme Riera (eds.). *1959. De Collioure a Formentor*. Madrid: Biblos, 87-108.
- Vivas, Angel (1984). *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid: Anjana Ed.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Datos de la autora:

Volver al índice

Laura Scarano es Doctora en Letras (UBA, 1991) y Master of Arts (USA, 1988). Actualmente se desempeña como Investigadora del CONICET, Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Directora del Área de Literatura Española del *Celehis* y Directora del Doctorado en Letras de su facultad. Es Presidenta de la Asociación argentina de Hispanistas desde 2010. Es autora de quince libros, tanto de teoría literaria (sobre sujeto, autorreferencia, autobiografía, semiótica de la poesía, crítica cultural) como sobre poesía española contemporánea (del modernismo a las vanguardias, poéticas sociales, hiperrealismos), en editoriales de Argentina (Biblos, Viterbo, Eudem), España (Visor, Atrio, Renacimiento, Maillot amarillo, KRK, Pretextos) y Francia. Publicó más de cien artículos científicos y exposiciones en actas de congresos en revistas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha sido Profesora invitada para dar cursos de posgrado y conferencias en las universidades de Valencia, Santiago de Compostela, País Vasco, Oviedo, León, Sevilla, Granada, Islas Baleares, Alicante, Almería (España); Dijon (Francia), Nova de Lisboa (Portugal), Duke, Rutgers y Kansas University (USA) y Tucumán, La Plata, Viedma, Buenos Aires, La Pampa en Argentina.

Comunicaciones

El autor fuera del poema: autopoéticas en Luis Cernuda

Germán Prósperi

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

Resumen

En este trabajo leeremos *Historial de un libro* de Luis Cernuda en tanto espacio en que se condensan diversas flexiones de un ejercicio autopoético. Entre otras marcas, nos detendremos en las escenas de lectura y escritura, en las escenas de formación, el reconocimiento de influencias, las relaciones del autor con sus lectorados, los modos de establecer lazos con sus contemporáneos, los esfuerzos por inscribirse en el sistema, las experiencias que dieron origen a la obra poética, entre otras.

Palabras clave: Autopoéticas - autor - poema - escenas - Cernuda

I. Derivas teóricas

En 1999 Arturo Casas llamaba la atención sobre una clase de textos que según él no había sido atendido con profundidad por parte de los teóricos de la literatura. Ese eslabón perdido o abandonado, la clase de textos autopoéticos, aloja en su interior “las formulaciones que se conocen como autopoéticas o poéticas de autor” (Casas, 1999: 210), según las conceptualizaciones de Pilar Rubio Montaner que Casas recupera. Es en el texto de Rubio Montaner en el que se delinean las fuerzas directrices para la fundación de estudios específicos sobre textos autopoéticos, desarrollos que deberían integrarse, según la autora, en una Teoría general de la comunicación literaria. La no consideración de los textos en los cuales los autores reflexionan sobre la obra de arte, daría lugar a “lagunas en el conocimiento literario” (1990: 188), el cual debería complementarse con una estética de la producción literaria. Las propuestas de Rubio Montaner apuntan a revisar las escrituras de lo que denomina los emisores de las obras para constatar las semejanzas, diferencias y tensiones entre esos discursos programáticos (“cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos”) (1990: 190) y los producidos por los “teóricos puros” (1990: 188), más allá de las dificultades que esta categoría pueda suscitar. Un problema a resolver a la hora de enfrentar el estudio de estos textos es el carácter fragmentario de los mismos, rasgo que no invalida su estudio ya que allí se encuentran “consideraciones muy valiosas y nada divergentes de las elaboradas desde una postura meramente teórica” (1990: 190). Rubio Montaner señala el rasgo proyectivo de las poéticas de autor, las cuales no se limitan a reflexionar “sobre la literatura real sino sobre la literatura

posible” (1990: 190). Para Rubio Montaner, *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Ítalo Calvino es el ejemplo que mejor explica este rasgo que las autopoéticas portan.

El interés de la autora por una “metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una Estética de la producción literaria” (1990: 191), avanza hacia el análisis del fenómeno de la “fascinación” (1990: 192), rasgo identificable en las poéticas estudiadas a través de la cual los autores declaran la atracción e interés que el acto creativo suscita en sus procesos de escritura.

El programa teórico y metodológico que Rubio Montaner ahora es delineado en algunas de sus aristas por Arturo Casas (1999) quien retoma las preguntas centrales de su colega y nombra las poéticas de autor en tanto autopoéticas al mismo tiempo que advierte sobre la ausencia de un dominio teórico sobre esa clase de textos. Las razones de este vacío estarían no sólo en el rasgo fragmentario que Rubio Montaner había caracterizado, sino en dos marcas más: la imprecisión metalingüística y conceptual y la asistematicidad, lo que nos enfrenta a un “dominio borroso” (1999: 210), el cual permite alojar, sin embargo:

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas. (Casas, 1999: 210).

De este modo, hay que aceptar que el estudio de las autopoéticas nos enfrenta a una serie de complejos problemas acerca de las relaciones entre literatura y crítica, el estatuto del autor en la obra y las muy diversas manifestaciones de esa posición, entre otros.¹

A estos problemas, Casas agrega cuatro pautas para el estudio de los textos autopoéticos. La primera es la necesidad de reconocer la diferencia entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras presentes en manifiestos y reflexiones teóricas y las segundas incorporadas a toda obra literaria que presente un juicio o reflexión sobre el sistema literario en el cual se inscribe. Para Casas, el campo de las poéticas explícitas es muy amplio pues en él se pueden incluir

los prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos,

¹ Este y otros problemas son abordados en el proyecto de investigación en el cual este trabajo se inscribe. Se trata del Proyecto “El autor en el poema. Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea”, dirigido por la Dra. Laura Scarano de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas. (1999: 214)

Como vemos, el listado es similar al presentado por Rubio Montaner nueve años antes, sólo que aquí llama la atención la referencia a que las autopoéticas pueden circunscribirse a sectores del texto y no a su totalidad, lo cual actualiza los debates acerca del rasgo fragmentario que ambos autores reconocen en sus objetos de estudio.

La segunda pauta de análisis deriva de diferenciar autopoéticas de representatividad individual o colectiva, flexiones presentes en manifiestos o Antologías. En tercer lugar, hay que considerar las relaciones entre “obra y poética de autor en el plano texto/texto” (1999: 215), lo cual nos llevaría a estudiar aquellas escrituras que son al mismo tiempo ficción y autopoética. En cuarto lugar, “importa ajustar las dimensiones tipológico textuales de las autopoéticas” (1999: 215), ya que para Casas podemos reconocer en la estructura de estos textos cinco tendencias diferentes: a lo narrativo, a lo descriptivo, a lo argumentativo, a lo explicativo y a lo dialogado.

Para Casas no existen autopoéticas definitivas y propone que las mismas deben ser estudiadas de acuerdo a una serie de pautas epistemológicas y metodológicas: en tanto manifestaciones de la función autor foucoulitiana, en relación con los problemas del acto autobiográfico, desde las teorías psicocríticas de la literatura, desde el análisis histórico de la categoría o en relación con su comportamiento en otros ámbitos artísticos (1999: 217).

La variedad de perspectivas de análisis y dimensiones involucradas en el estudio de las autopoéticas permite encontrar ejemplos potentes en los cuales comprobar las hipótesis y registrar los modos de este ámbito borroso que empieza a delinear más claramente sus márgenes teóricos y metodológicos. La obra de Luis Cernuda es un ejemplo que ayuda a trazar con mayor seguridad esos límites imprecisos hasta hace algún tiempo.

II. La velocidad de los caballos

El texto “Historial de un libro”, que Luis Cernuda incorpora como prólogo a la tercera edición de *La realidad y el deseo* (México, 1958), puede leerse como un lugar en que se textualiza la historia de una escritura iniciada 30 años antes y que abunda en referencias a los momentos que acompañaron a la publicación de los distintos poemarios que conforman su, hasta ese momento, obra completa. Historia de una escritura y, suponemos, historia de un sujeto, expectativa que el texto cernudiano matiza con las referencias a los desplazamientos, trabajos y circulación de las escrituras del poeta. En definitiva, “la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de *La realidad y el Deseo*” (2005: 625).

Esta especial configuración permite considerar al texto como una autopoética explícita como proponía Casas pero sin el rasgo fragmentario que los autores reseñados señalaron. En efecto, este texto-prólogo presenta características de unidad formal y temática y, al recorrer la totalidad de la obra, se cohesionan sin dificultad ante el lector, porque la dificultad proviene de otro lado, justamente desde aquellos elementos que tornan borrosa esta escritura. ¿Cómo estudiar una autopoética, como leerla, cómo ponerla en relación con *La realidad y el deseo*, cómo pensar en diálogo la obra crítica cernudiana y la totalidad de la crítica sobre Cernuda? Un camino posible sería registrar los momentos que Rubio Montaner llamó de la fascinación, es decir, aquellos fragmentos en que el emisor manifiesta sus preocupaciones gozosas por la creación poética. En el caso de *Historial de un libro* estas manifestaciones autorales se unen a otras referencias que tornan imprescindible su consideración conjunta. Me refiero a la relación entre niñez y escritura.

El comienzo del texto retoma tres momentos ligados a lo iniciático, aquellas experiencias que Cernuda recuerda como constitutivas de su acercamiento a la poesía. El poeta narra que su primer contacto con la poesía a los nueve años coincidió con el momento en que los restos de Bécquer fueron trasladados desde Madrid a Sevilla, ocasión en que unas primas del futuro poeta dejan a las hermanas del mismo los tres tomos de las obras completas de Gustavo Adolfo, los cuales son hojeados y leídos por el niño Cernuda: “No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura: pero algo debió quedar, depositado en la subconsciencia, para algún día, más tarde salir a flor de ella” (Cernuda, 2005: 625-626).

Esta primera escena² pone de manifiesto la relación entre lectura, don y secreto, ya que presenta al poeta hojeando y leyendo un libro que no le pertenece y que había circulado en tanto entrega femenina. Por otro lado, la mención a las obras de Bécquer nos enfrenta también a la consideración de las relaciones entre las obras de ambos sevillanos y abre un amplio espectro de reflexiones en torno a la presencia del cuerpo del poeta muerto,³ ya que lo que parece preocupar allí es el recuerdo del traslado, como si obra y autor fueran inseparables.

² Me he referido a una metodología de análisis basado en escenas en mi tesis doctoral “Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás”. Allí recuperé tres escenas (lectura, escritura y aprendizaje) para señalar las relaciones entre metaficción y aprendizaje de la escritura (Prósperi, 2009). El estudio de las autopoéticas refuerza las posibilidades de pensar en una poética de las escenas en estos textos.

³ No es la primera vez que Cernuda se refiere al entierro de Bécquer. En un artículo publicado en el número 26 de la Revista *Cruz y Raya* en 1935 aborda las relaciones problemáticas de Bécquer con Sevilla para acentuar sus propias diferencias con su ciudad natal. La conclusión es contundente: “¿Se acordó Sevilla de su poeta? No mucho. Largos años después de su muerte le hizo, es verdad, un aparatoso entierro; sin duda, mientras más tierra sobre el peligro mejor; así estamos seguros de que no volverá ya” (1970: 106-107). Cabe decir que esa misma tierra es la que ve y siente sobre su propia figura de autor en *Historial de un libro*, 23 años después. La imagen del cuerpo enterrado es recuperada también en “El poeta”, texto de *Ocnos*, en el cual Albanio va a buscar al poeta en su tumba sevillana y sólo encuentra “indiferencia y olvido” (2005: 579).

El segundo momento del descubrimiento de la vocación poética es ubicado también en forma precisa, a los 14 años, y tal como el sujeto dice “conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad” (Cernuda, 2005: 626) y el pedido de un profesor de retórica y preceptiva literaria a sus alumnos para que escriban una décima, momento en que el alumno Cernuda toma conciencia del valor que el ritmo tendrá en la formulación de sus ideas futuras sobre los modos de escribir.

El tercer momento es el más extraño y el que me interesa particularmente:

El hito tercero y decisivo en el camino que yo parecía seguir casi sin iniciativa propia, lo crucé hacia 1923 o 1924, a los 21 o 22 años. Hacía entonces el servicio militar y todas las tardes salía a caballo con los otros reclutas, como parte de la instrucción, por los alrededores de Sevilla; una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. Así nació entonces toda una serie de versos, de los cuales ninguno sobrevive. (Cernuda, 2005: 626)

Ningún verso sobrevive, son versos que pueden leerse como correlato de un cuerpo muerto, el mismo espacio que Bécquer ocupa en la primera escena, versos muertos pero ligados a experiencias vivas. En la escena narrada hay un intento por comunicar la urgencia del poeta ante la revelación del mundo, el cual parece visto por primera vez. Sin embargo, las referencias al mundo son en la cita escasas, con sólo dos menciones, “los alrededores de Sevilla” y “las cosas.” ¿Cuáles son esas cosas y cuál es la “experiencia” que necesita con urgencia ser narrada? Más allá de los mecanismos de la autocensura y el pudor, matrices centrales en la definición de toda la obra poética cernudiana, el texto no puede silenciar lo evidente, es decir lo que está allí para ser visto y que provoca en el futuro poeta la fascinación inusitada por un grupo de reclutas que cabalgan por el paisaje andaluz. La identificación de un deseo homoerótico cierra así las escenas de infancia y juventud del mismo modo en que se habían abierto, con la puesta en marcha del movimiento que lleva al poeta del secreto a la lectura y de allí otra vez a la ficción de su propia figura de autor.

Interesan además en estas escenas primeras, la mención a algunas matrices que serán centrales en la escritura futura de Cernuda. Una de ellas es la referida a la cuestión del ritmo, ligado al uso de la métrica y la rima que Cernuda discute al referirse a la composición de *Los placeres prohibidos*, obra en la que utiliza el verso libre para “conseguir

otra expresión” (Cernuda, 2005: 635).⁴ Este modo diferente de decir el poema tiene que ver con lo que Cernuda llama el instinto del ritmo en la escena segunda y que se relaciona con lo que él mismo encontrará por la misma época de la escritura de *Historial de un libro* en otros poetas, entre los que destaca a Bécquer. En efecto, en “Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1871)”, texto que incluye en sus *Estudios sobre Poesía española contemporánea*, Cernuda señala que Bécquer, a diferencia de los poetas de su tiempo –el tiempo de Cernuda– posee “instinto de la lengua” (2005: 39), construcción referida a la relación inefable entre ritmo y expresión. Cernuda ataca al campo literario completo ya que sostiene que “el instinto de la lengua ya no es tan firme, y no podemos decir que los poetas modernos lo posean como lo poseyeron los clásicos, ni por lo demás los lectores de hoy se darían cuenta de la presencia o ausencia de dicha cualidad en los autores que leen.” (2005: 39). El problema, tal como vemos, no es sólo de los poetas sino también de los lectores, entre los que Cernuda incluye a los críticos. En efecto, muchos momentos de *Historial de un libro* se detienen en la difícil relación de la crítica con la obra de Cernuda, en especial con *Perfil del aire*. El dolor causado por “las cortas líneas evasivas” (2005: 629) con las cuales Salinas acusó recibo del libro que le estaba dedicado, adelantan la angustia que provocan en el poeta las críticas adversas con que el libro fue reseñado, muchas de las cuales señalaban dos errores: la falta de novedad y la imitación de Guillén. Cernuda responde en un breve párrafo: “A la acusación de no ser nuevo el tiempo ha dado la respuesta adecuada; a la de imitar a Guillén, yo mismo he respondido en un escrito (‘El crítico, el Amigo y el Poeta’) y no necesito repetir aquí mis argumentos.” (2005: 629). Sin embargo falla en su declaración, porque si *Historial de un libro* posee una cualidad distintiva, esta es la de inscribirse en lo que podemos categorizar como una poética de la insistencia, ya que si el poeta ha decidido no repetir sus argumentos, dos páginas más adelante declara: “mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos “nuevos” que los anteriores” (2005: 631), como una forma de regresar a la zona de la incomodidad que las críticas le habían provocado.

La insistencia también se hace evidente en otro regreso, el de sus disputas con Dámaso Alonso. Luego de recordar las críticas adversas a *Perfil del aire* y el estado de turbación emocional que estas le habían provocado, Cernuda no duda en afirmar: “Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido” (2005: 629). Esta declaración, propia de las formas explicativas que Casas aplica a las autopoéticas, retoma sin mencionarlo un episodio ocurrido 10 años antes, generado por la lectura del artículo “Una generación poética (1920-1936)” publicado por Alonso en el número 35 de la revista *Finisterre*. Cernuda lee las tesis de Alonso y responde con una carta en la que discute con el crítico su

⁴ La preferencia por el verso libre es también declarada en otros momentos del texto como el referido a la composición de *Vivir sin estar viviendo* a partir de 1945. Cernuda rechaza aquí el ritmo monótono ya que prefiere “la música callada” (651) del verso.

percepción de la juventud y el aislamiento del poeta al momento de publicar *Perfil del Aire*. En la epístola enviada desde Estados Unidos, Cernuda reprocha esos conceptos y se detiene acerca del aislamiento señalado para decirle al crítico que en 1927 él ya había publicado algunos textos en la *Revista de occidente* y su primer libro en *Litoral*. Lo que a Cernuda le preocupa es la falta de percepción de la obra total, la que en 1948, fecha del incidente, ya llevaba más de 20 años de existencia. Cernuda reprocha, desafía, discute: “Si por vivir entonces en Sevilla me consideraba usted aislado, ¿cómo podrá considerarme ahora?” (1971: 189) y agrega:

Maduro. Confieso que no adivino lo que quiere usted decir. Si líneas atrás me consideraba usted muy joven, ahora de pronto exige de aquel joven cualidad tan impropia e innecesaria en la juventud como es la madurez. Usted parece olvidar que madurez es un concepto temporal relativo en cuanto se aplica a nuestra vida humana, y que no es a dicho concepto, sino a su equivalente correlativo de florecer al que debió acudir para juzgar un libro mozo. (1971: 189)

Lo llamativo de la relación entre la carta de 1948 e *Historial de un libro* es que Cernuda vuelve a la cuestión del aislamiento y se declara, en oposición a su postura anterior, como aislado en Sevilla. Y en cuanto a la madurez, llama la atención que el texto comience con las escenas de la infancia y la juventud, en las cuales el autopoeta maduro reflexiona sobre incidentes de inmadurez del niño y el joven que se enfrentaban por primera vez a la experiencia de las cosas.

Lo que preocupa entonces es el tiempo y el modo en que éste permite posicionarse ante diferentes regresos. En el caso de *Perfil del aire* y en defensa contra sus críticas, Cernuda vuelve a la cuestión de la madurez ligada al instinto, ya que para él es

el libro de un adolescente (...) pero al mismo tiempo, libro de un poeta que, desde el punto de vista de la expresión, sabía más o menos adónde iba. Instintivamente me orientaba ya hacia lo que hoy, reflexivamente, llamaría una expresión coloquial, sorteando, también por instinto, los dos escollos frecuentes en la poesía española durante la década del 20: lo folklórico y lo pedantesco. (2005: 630-631)

De este modo Cernuda parece inscribirse en una defensa de la infancia no solo como zona de descubrimiento de la vocación sino también como fragmento de una vida que sólo puede ser contada por el propio sujeto, conocedor experto de los modos de acceso a la letra. Este

ingreso ya posee los rasgos de una poesía madura, la que es portadora de aquel instinto de la lengua que en los otros poetas leídos por Cernuda aparece con el tiempo.

Esta cualidad de su poesía se relaciona con uno de los centros expositivos de *Historial de un libro*, la relación entre poesía y experiencia o, como Cernuda lo explicita, entre “impulso exterior” y expresión. Aquí tampoco se abandona al lector, ya que es a él a quien va dirigido el impulso de la comunicación. Este matiz es extraño, ya que a pesar de ser Cernuda un poeta que mantuvo una relación compleja con su lectorado, sus autopoéticas evidencian un ejercicio de esfuerzo por agradar o, al menos, por participar al lector de la experiencia poética. Y aquí también vuelve a la cuestión temporal, ya que la toma de conciencia de los mecanismos con los que se hace la poesía exige la madurez:

Aprendí a distinguir entre lo que pudiera llamar la causa aparente y la causa real de aquel estado a que acabo de referirme y, al tratar de dar expresión a su experiencia, vi que era la segunda la que importaba, aquella de la cual debía partir el contagio poético para el lector posible. (2005: 638)

A partir de aquí no hay dudas. Cernuda expone sin vacilaciones que es la experiencia real la que provoca la urgencia de la comunicación, experiencia que *Historial de un libro* registra en varios momentos de su devenir autobiográfico.⁵ Así, expone que la mayor parte de los poemas de *Donde habite el olvido* estuvieron marcados por una experiencia amorosa⁶, para inmediatamente después señalar que esa historia o el modo de contarla, había sido “demasiado cándida” y “demasiado cobarde” (2005: 639). El gusto del poeta reparte su opinión sobre su propia serie y el despliegue de las preferencias es rotundo. *Donde habite el olvido* y *Égloga, Elegía, Oda* quedan en el sector negativo, aunque por razones distintas. Mientras que el segundo disgusta por motivos estéticos, ya que son sólo “provechosos para

⁵ Son numerosos los autores que se han ocupado de la flexión autobiográfica en la obra de Cernuda y algunos han planteado algunas derivaciones posibles de ser leídas desde una perspectiva autopoética. Así, Armando López Castro (2003) señala que la escritura autobiográfica en Cernuda (que circunscribe a las obras de madurez, *Las nubes, Ocnos e Historial de un libro*) responde a tres características: la tendencia a hacer un poema trascendente a partir de una experiencia personal, el tono íntimo y la tendencia a las formas del lenguaje hablado. Estas marcas acercan las características de la autopoética, tal como la hemos definido, a las formas de la autobiografía. Para otros aspectos de la autobiografía en Cernuda puede consultarse: Romera Castillo (1982), Calvelo (2003, 2008) Navajas (2006), Jiménez Rodríguez (2004), Valender (2002), entre otros. Si bien todos mencionan a *Historial de un libro*, la mayoría de los acercamientos críticos sobre las autobiografías cernudianas se centran en *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*.

⁶ Cernuda señala que es en el poema “Aprendiendo Olvido”, de *Ocnos*, donde rescata “la anécdota personal que está tras los versos de *Donde habite el olvido*” (639), experiencia que juzga con el tiempo como “sórdida”. El relato de las experiencias también se pone en marcha en el recuerdo de la composición de *Poemas para un cuerpo* en Estados Unidos y el conocimiento de X. Si bien Cernuda recela de su condición de “viejo enamorado” (656), también comprende que “hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza.” (2005: 656)

mi adiestramiento técnico” (2005: 631), el primero se rechaza por motivos éticos, ya que la cobardía es inadmisibles en Cernuda.

En relación con la experiencia, el texto autopoético ofrece una nueva inscripción de la dimensión temporal, la que atraviesa los mecanismos de lo productivo, en este caso, del trabajo docente. Al relatar su experiencia educativa en Francia, donde había viajado por la intervención de Salinas, Cernuda vuelve al tono melancólico de la primera época. El relato viene precedido de la referencia a una sensación de no pertenencia, sentimiento que ataca al poeta antes de su partida, “yo no tenía un hogar” (2005: 634), siente el poeta en casa de Salinas, para inmediatamente después completar esa falta con la comunicación de su experiencia en Toulouse:

El trabajo escolar me era difícil, porque no tenía práctica de él; lo que llevaba preparado para mis clases estaba dicho en pocos minutos y el resto de la hora se erguía amenazador frente a mí. Sólo años más tarde adquiriría facilidad para llenar con la explicación de un tema toda una clase. (2005: 634)

Este tópico es importante por su presencia reiterada en *Historial de un libro*, ya que también se relata la experiencia educativa en Inglaterra, sólo que esta vez algo ha cambiado. Se produce allí el descubrimiento de una metodología, de una didáctica de la literatura que sorprende por sus nexos con los circuitos de la escritura y la lectura poéticas:

Por otra parte el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. (2005: 645)

Lo sorprendente es que Cernuda relacione aquí clase y poema, ya que descubre que “el trabajo poético creador exigía algo equivalente” (2005: 645), el trazado de una red por la cual el lector no solo recibe la comunicación de la experiencia del poeta sino que atraviesa por la misma experiencia y al fin queda “solo frente al resultado” (2005: 645). Esta didáctica de la escritura que va de la clase al poema y del poema a la experiencia del lector que es la misma que la del poeta, constituye uno de los centros de la escritura cernudiana, la que está en el corazón estético de *La realidad y el deseo*. Todo se subordina a esa necesidad de provocar en el lector la soledad experimentada por el poeta: el ritmo, la expresión y el tiempo de la escritura. Una lección de lectura que sólo en el futuro podrá evaluar sus resultados.

Cernuda apela a todos los recursos para llevar adelante esa empresa didáctica y es a partir de la década del 30 en la que esa vocación se refuerza. Así, en 1934, junto con la escritura de *Invocaciones*, surge un orgullo y una seguridad que dan aquel convencimiento estético, afán que se traduce en un credo por el cual el poeta se siente “capaz (perdónese me la presunción) de decirlo todo en el poema” (2005: 640). Esta totalidad tiene sus consecuencias en la forma, ya que Cernuda opta por el poema largo y enseña al lector su descubrimiento. La clase de lectura cambia de objeto y es ahora una clase de literatura, ese espacio en que aprendió a escribir y en el que el tiempo ya no representa una dificultad. Cernuda elige el poema largo porque está “cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizá el sentido de lo que es la composición” (2005: 640). Machado, poeta del tiempo, ya no tiene nada que enseñar a un poeta que supo encontrar en el empleo de la experiencia del tiempo su propio modelo de enseñanza.

A partir de aquí el tiempo en *Historial de un libro* es la sucesión de las fechas de composición de los distintos libros que integran *La realidad y el deseo* y de las circunstancias que les dieron origen, ya sean de índole amoroso, social, estético o político. Se suceden el relato de la lectura de los clásicos españoles, la relación con Salinas, la admiración por Guillén y Aleixandre, la lectura de los surrealistas franceses, el descubrimiento de los románticos ingleses, las lecturas filosóficas, los viajes, la guerra civil, la segunda guerra mundial, entre otros. La referencia a la guerra civil es particularmente significativa y su influencia en la escritura de algunos poemas de *Las nubes* es destacada. La imagen de poeta que surge allí es la de un sujeto preocupado por su país, esperanzado en la reparación de la injusticia que el conflicto podía desatar y finalmente sorprendido por “la suerte de salir indemne de aquella matanza” (2005: 642) y por “la ignorancia completa de ella en que estuve, aunque ocurriera en torno mío.” (2005: 642).

Hacia el final de *Historial de un libro* Cernuda vuelve a insistir en un dato temporal que cobra significancia por el lugar que ocupa en el texto. Tener conciencia de que el texto se está cerrando implica reforzar las cuestiones que al poeta enseñante le interesan que se aprendan, por eso la recurrencia a la relación entre experiencia y escritura, solo que esta vez se trata de otras coordenadas, las que unen extensión y velocidad. Ya sabemos que el poema surge de la experiencia y que “la extensión mayor o menor de un poema la dicta de antemano, como es natural, el germen del cual nace” (2005: 654), ya que la expresión siempre debe ajustarse a lo que quiere decirse, ese instinto de la lengua admirado en Bécquer. Hay que luchar contra la monotonía porque “se trata, simplemente, de un cambio en la velocidad” (2005: 654).⁷

⁷ Recordemos aquí la lectura de Luis García Montero de las *Rimas* de Bécquer, ese poeta que “descubre la velocidad y busca un estilo para fijar la raíz de la palabra poética en el vértigo” (2001: 19). Tal vez aquí encontremos otras de las razones de la preferencia de Cernuda por la escritura

Es esta velocidad mutante la que provoca en el poeta la urgencia por decirlo todo o por decir lo que quedó sin decir. Si hay un vacío en *Historial de un libro*, son las referencias a la familia del poeta o a sus circunstancias: las hermanas y las primas en las primeras escenas, la muerte de la madre, la muerte del padre. Pero en la urgencia del final surge la necesidad de apelar a la referencia de una intimidad familiar silenciada durante todo el texto:

Alguna vez me contaron en la casa familiar, en Sevilla, cómo durante la fiesta que siguió a mi bautizo, al arrojar mi padre desde un balcón al patio lo que allí llamaban ‘pelón’, mis primos y primas, que eran numerosos, se arrojaron sobre el montón de monedas, mientras mi hermana Ana, segunda hermana mía, se quedaba en un rincón, mirando el espectáculo y sin participar en él. Al preguntarle alguno por qué no entraba, ella también, en la refriega, respondió: “estoy esperando a que acaben”. En su respuesta veo, no tanto la tontería inocente, como la muestra de cierta cualidad insobornable, rasgo característico del temperamento familiar, que también existe en mí. (2005: 660)

Lo insobornable como herencia y la espera como virtudes del poeta. De esta forma, *Historial de un libro* termina como empezó, traza una línea que va de la lectura robada a las mujeres a la constatación de un carácter heredado, esa paciencia femenina que con el tiempo el poeta sabrá transformar en experiencia. Del proyecto de cuerpo infantil –el del bautizo, el de la lectura– a la realidad de un cuerpo en crecimiento, de un deseo en expansión. Se trata, simplemente, de un cambio en la velocidad.

Bibliografía

- Calvelo, Oscar (2003). “Las autobiografías de Luis Cernuda”. *Actas V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata.
- (2007). “Una genealogía autobiográfica. Acerca de las autobiografías de José María Blanco White, Luis Cernuda y Juan Goytisolo”. En Ma. Carmen Porrúa (ed.), *Sujetos a la literatura. Instancias de subjetivación en la literatura española contemporánea*. Buenos Aires: Biblos, 11-29.
- Casas, Arturo (1999). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 209-218.

becqueriana, una poesía que busca la velocidad en su urgencia por decir lo íntimo.

- Cernuda, Luis (2005). "Historial de un libro". *Obra completa. Prosa I* Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- (1993). "Ocnos". *Poesía completa. Volumen I*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.
- (1975). "Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1871)". *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 31-40.
- (1971). "Carta abierta a Dámaso Alonso". *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. Edición de Derek Harris. Castilla /Londres: Tamesis Books Limited; 188-190.
- (1970). "Bécquer y el romanticismo español". *Crítica, Ensayos y Evocaciones*. Edición de Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 98-114.
- García Montero, Luis (2001). *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- Jiménez Rodríguez, Lorenzo (2004). "El poema en prosa en Luis Cernuda: Ocnos". *Revista electrónica de Estudios Filológicos VII*, 7.
- López Castro, Armando (2003). *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum.
- Navajas, Gonzalo (2006). "La mala educación al desnudo. El medio autobiográfico y la literatura española del siglo XX". *Revista Lectura y Signo 2*: 277-290.
- Prósperi, Germán (2009). *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millas*. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Romera Castillo, José (1982). "Autobiografía de Luis Cernuda: aspectos literarios". *L'Autobiographie en Espagne. Actas II Colloque International*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 279-294.
- Rubio Montaner, Pilar (1990). "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la Literatura". *Castilla. Estudios de literatura 15*: 183-197.
- Valender, James (comp.) (2002). *Luis Cernuda en México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Datos del autor

Germán Prósperi es Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Literatura y Profesor en Letras y Magíster en Didácticas Específicas por la Universidad Nacional del Litoral. Es Profesor Titular ordinario de *Literatura Española* en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y Profesor Adjunto ordinario de *Literatura Española II* (Moderna y contemporánea) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, donde también enseña *Literatura Española I* y *Seminario de Literatura Española*. Docente investigador, actualmente dirige el

Volver al índice

Proyecto "Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género". Ha publicado artículos en revistas, libros y actas de congresos nacionales y extranjeros sobre sus temas de investigación: la novela y la poesía española del siglo XX y cuestiones relativas a la historia y la enseñanza del hispanismo en Argentina. Es vocal de la Asociación Argentina de Hispanistas y miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Comunicaciones

Miguel Hernández y José Hierro: Reflexiones del tiempo

Laurie Garriga

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen

Miguel Hernández (1910-1942) y José Hierro (1922-2002) son poetas ceñidos por el tiempo. El oriolano se estudia a propósito de su obra, en la que se destacan importantes acontecimientos que vivió del siglo XX: entreguerra, república, conflictos bélicos, posguerra, franquismo y la Edad de Plata, por mencionar sólo algunos. Hernández es un poeta matizado particularmente por las circunstancias que rodearon su pluma y vida. El tiempo es un tema recurrente en el levantino y lo evidencia de muchas formas. De una parte, como cronista de la eventualidad y posteriormente, la pérdida de la guerra; de otra, como vaticinador de su fugacidad y como quien congrega temporalidades. Mientras que Hierro, quien vivió de lleno los periodos posteriores a la Guerra Civil Española, si bien está marcado por ello –y se hermana con Hernández por el propio dolor de padecer el presidio, por ejemplo– trabaja el tiempo de manera muy distinta. El tiempo para el santanderino es siempre lo que se perdió, la carencia. A la vez que aborda, a lo largo de su faena poética, casi obsesionantemente las temporalidades errantes que le visitan en forma de muertos –sin que las convoque–. Pretendo estudiar a ambos escritores españoles por su obcecación con el tiempo y de vez tender puentes y ahondar en lo distinto y no, de cómo es descrito el tiempo en la obra de cada cual.

Palabras clave: Franquismo - posguerra - tiempo - poesía - España

“Hoy es siempre todavía”.

-Antonio Machado, *Proverbios y cantares*

“¿Destino?

¡Oh absoluto presente!”

-Jorge Guillén, *Desnudo*

A Miguel Hernández (1910-1942) se le describe, se le acompaña de adjetivos plurales, por ser un poeta necesario a la luz de Ángel Buero Vallejo (compañero de cárcel) y de tantos otros. Este hombre, figura de la memoria histórica dirá José Carlos Rovira (*Miguel Hernández: La sombra vencida*, 2010: 21) ha dado de qué leer, de qué hablar, de qué ponderar en especial por motivo del año que conmemoró su centenario. Sin olvidar a Orihuela, ni sus idas y venidas a Madrid, tampoco su participación en el 5to Regimiento durante la Guerra Civil Española (1936-1939), ni su fraternidad con los de la Edad de Plata, Miguel Hernández es un poeta estudiado particularmente por las circunstancias que rodearon su pluma y vida. Me toca trabajar al poeta matizado por todo lo que su figura mítica ha inmortalizado, asimismo, por el tiempo analizado en torno a él (su obra), en sus muchas acepciones. Es decir, tiempo no solo cronológico según se va anotando su quehacer literario y vida militar –por ejemplo–, sino en el

lenguaje que emplea y que sobrepasa la noción de temporalidad. Miguel Hernández como poeta, pastor, vaticinador de su fugacidad. Justamente con su caducidad o cómo se emplea este tiempo matemático, pero también toda una obra llena de atisbos a un no-tiempo, a un infinito. Miguel Hernández es un mito marcado por tiempo, pues, se le coloca en periodos bien medidos y estudiados: franquismo, Guerra Civil, España durante la primera mitad del siglo XX y todo lo que trajo consigo. Es decir, su figura va acompañada de fechas históricas que no definen su carácter de poeta pero pueden perseguirle, un tiempo plasmado que en la mayoría de los casos camina junto a la voz poética, aunque la poesía logra precisamente lo opuesto; quitar la evidencia del tiempo, hacer de su trabajo eternamente pertinente. En fin, Hernández, según lo trabajaré tiene el tiempo (en sus distintas significaciones) jugándole encima: en su mito y en su obra, en la última es profeta de sí mismo, de su dolor, del que vendría, al igual que de su muerte. Su poesía está plagada de tiempo y forma una obra si bien autorreferencial, del mismo modo, eterna, más allá de ecuación matemática, por donde asomamos el ojo a la posibilidad que nos da de infinito.

Para Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) “cada poema es único, irreductible e irrepetible” (16). Analizaré entonces a otro poeta español, José Hierro (1922-2002), –en su carácter “único”– a la luz del tiempo y cómo lo rompe y utiliza. Tampoco se olvida del santanderino lo que la cárcel, la calle y la posguerra le significaron (al mismo tiempo a su obra y ser poético). A propósito de esto, los estudio y no equiparo a estos excelentes escritores, pero los hermano en las próximas páginas porque ambos superan a la palabra y con ellas rozan lo indecible. Precisamente llevan la cualidad que describía Paz “...ser gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje” (1956: 23).

El tiempo según se demarca y apunta el diccionario permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, cuya unidad básica en el Sistema Internacional es el segundo. El tiempo tiene muchas caras o cabezas, de una parte Chronos –personificación del primero– y de otra forma, Kairós, hijo mitológico de éste alusivo al “tiempo justo” o la oportunidad, por ejemplo. Hay una oscilación entre el tiempo que contamos y su existencia fuera de la ecuación anterior. Manfred Kerkhoff en *Kairos: Exploraciones ocasionales en torno al tiempo y al destiempo* señala que: “La distinción entre el tiempo pensado y el tiempo vivido se hizo corriente desde que la filosofía comenzó a orientarse por los estados de la conciencia, en lugar de por los movimientos externos de la materia, para resolver el problema del tiempo” (1997: 1). De entrada el tiempo es un problema y tendrá (como cabezas de Chronos) maneras de concebirse, maneras en las que lo explicamos según le construimos. A propósito de este trabajo, sobre todo me interesa encargarme

de, por una parte no olvidar el calendario o etapas históricas que escoltaron a los dos hombres, pero hacer hincapié en la pluma, en las instancias que sobrepasen lo temporal. Kerkhoff, por su parte, habla de que “podemos fácilmente notar que los momentos poseen, no obstante, una duración diferente de la que la matemática les concedería” (1997: 1), y, entre otras posibilidades, los dos poetas aluden al tiempo aritmético si se quiere y dan, de la misma forma, con el que le rebasa y que es para el lenguaje o para este análisis casi indecible. El tiempo como un estado de conciencia y como un algo inexistente, eterno, raramente ceñible por las palabras aunque efectuado, a mi entender, tanto por José Hierro como por Miguel Hernández. Sin hablar de lo vigente que se hacen ambos a pesar del mismo tiempo, de las fronteras; ninguno se pone amarillo¹ sobre nada.

“El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica” escribió Jorge Luis Borges en *Historia de la Eternidad* (1953). Nuevamente aludimos a él como un problema del ser, aunque no existe algo así como el tiempo. Entonces, creamos unos espacios, unos ritmos a los que le atribuimos significados –les llenamos de significaciones–, le inventamos y damos valor, asimismo, le medimos. Dicho esto y sin enredarnos en un debate de la Física, la vida de Miguel Hernández estuvo llena de intensidad y a pesar de que murió a los 31 años vivió una España republicana, una Guerra Civil y una posguerra en condiciones precarias: enfermo y saltando de cárcel en cárcel. Su obra paseó por siglos de tradición literaria y notamos influencias que van desde un gongorismo visto en *Perito en lunas* (1933), sin olvidar el vanguardismo, así como nos percatamos de la presencia de Francisco de Quevedo y Pablo Neruda, influjo evidenciado en las imágenes barrocas y surrealistas de *El rayo que no cesa* (1934-35) –“un carnívoro cuchillo/ de ala dulce y homicida”–. Oscila entre tradición y vanguardia a poesía de guerra. Su obra va cambiando con *El hombre acecha* (1938-39) y *Viento de pueblo* (1936-37), Juan Cano Ballesta declara: “El agitado ambiente de la República con su vida azarosa de controversias, y luchas apasionadas le arrastra a la creación lírica de testimonio y denuncia” (1981: 30). Anunciaba, de esta manera, la poesía testimonial que vendría posteriormente, durante la posguerra. Vamos contando; tradición, vanguardia, surrealismo y poesía testimonial, sin que una caduque a la otra, más bien le arman. Poeta plural² si se le quiere, poeta del tiempo y del no-tiempo, creador de ello –“La hora es de mi luna menos cuarto” (45).

¹ “Algún día/ el tiempo se pondrá amarillo/ sobre mi fotografía” del poemario, Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, 1934-1935.

² Frase de la catedrática Mercedes López-Baalt (Curso de poesía de Miguel Hernández, agosto-diciembre de 2010, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras).

Su estirpe, sus ganas de extenderse son temas centrales en sus últimos años, como lo prueban los poemas “Canción del esposo soldado” de *Viento del pueblo* (1936-1937) e “Hijo de la luz y de la sombra” del *Cancionero y Romancero de Ausencias* (1939-1941). En el primero celebra la noticia del embarazo de su esposa que le sorprende en la guerra, este poema habla de la batalla y a su faena en ella (“Es preciso matar para seguir viviendo”), también es muy erótico (“Escríbeme a la lucha siénteme en la trinchera:/ aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo”). El esposo sobrevive y se defiende, pero quiere desplegarse además en el campo bélico, en ella. Entre plomo dice resistirse a su fatalidad y quiere resguardar su fruto, su pedazo de tiempo, de futuro: su retoño. Lucha también por el tiempo venidero, se sabe soldado solamente por ello, para forjar la paz (“Para el hijo será la paz que estoy forjando”). Una vez culmine todo, una vez el hijo nazca quedarán juntos, eternizados y “gastados por los besos”. En *Hijo de la luz y de la sombra*, la voz poética habla encarcelada, le canta a su esposa y a la esperanza de un hijo. El sucesor significará mucho, de un parte la reunión de los esposos y se vierten en el crío generaciones anteriores:

Con el amor a cuestras, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo.
(Hernández, 2010:179)

Insistencia en “poblar” el vientre de su mujer, que le sirve de refugio donde estarse y rehacerse lejos de la fría prisión o los horrores de la guerra, para engendrar un hijo que es la celebración de todos los tiempos y que con su nacimiento convoca un tiempo nuevo y suyo (pues se repiten sus padres en él).

La cercanía de la muerte y el desenlace bélico preocupan al oriolano, quiere salvarse a pesar de la derrota y lo logrará si se reproduce, se protege y refugia en (el amor de) su esposa. José Carlos Rovira señala que en el último poemario de Hernández “prevalece la sensación de dolor ante la derrota y la cárcel” (2010: 117), sin embargo, no por eso se deja de afirmar el amor y la esperanza, en este caso en el hijo que les fusiona:

Él hará que esta vida no caiga derribada,
pedazo desprendido de nuestros dos pedazos,
que de nuestras dos bocas hará una sola espada

y dos brazos eternos de nuestros cuatro brazos.
(Hernández, 2010:179)

Este niño también ha de crear y habitar tiempos; crecerá para multiplicarse igualmente, pasando a todos “los muertos” de sus padres y haciendo nuevas temporalidades por medio de sus vástagos y en otros espacios temporales. Es una ecuación matemática para el soldado, el hijo es atalaya de tiempos y ha de ser quien componga, no importa el final de la guerra, su país: la esperanza queda por eso, mas, tristemente no lo logró por medio de sus hijos.

Mucho antes de estar encarcelado Miguel Hernández enunciaba el dolor, preveía la presencia de ese rayo en su vida que se prolongaría luego del poemario del 1934 y hasta su muerte en la cárcel en el año 1942. Preliminarmente y quizás sin saberlo, escribía en *El rayo que no cesa* (1934-35): “¿No cesará este rayo que me habita/ el corazón de exasperadas fieras y de fraguas coléricas y herreras/ donde el metal más fresco se marchita”. No obstante, Hernández, además de en *Nanas de la cebolla*, habla de la risa, la risa como remedio a la captura y al tiempo (o a su mortalidad): “Ríe. Contigo/ venceré siempre al tiempo/que es mi enemigo” (Hernández, 2010: 653).

En cualquier caso, la perennidad de su trabajo es cuestión del lenguaje, ya bien matizado por su estatus de mito hasta en la música, lo que eterniza es su obra más allá del tiempo o de los periodos que le colocan y enfrían en el siglo anterior. El periodista Luis Muñoz del diario español *El País*, en su artículo “Los temas de Miguel Hernández”,³ expone:

“Miguel Hernández, que adoptó desde sus comienzos el papel de poeta total, de transmisor sin limitaciones previas de lo que ocurre en el interior de todo, y a cuya naturaleza pertenecía el impulso de lanzarse a las cuestiones que tenía más a mano, fueran las que fueran, para exprimirle su zumo poético, hizo de su obra, incluso antes de la llamada colectiva a la inclusión de todo lo humano del célebre manifiesto de Pablo Neruda *Sobre una poesía sin pureza* (1935), un modelo de fe en las posibilidades ilimitadas de la poesía para enaltecer formas muy distintas de vida, sin

³ Luis Muñoz, “Los temas de Miguel Hernández”, periódico El País, 25 de diciembre de 2010. Recuperado en:
http://www.elpais.com/articulo/portada/temas/Miguel/Hernandez/elpepuculbab/20101225elpbabpor_11/Te s

diferenciar, en principio, cuestiones sublimes de cuestiones pedestres”. (*El País*, 25 de diciembre de 2010)

Muñoz abunda en que la vigencia del escritor se debe a que “puede ser leída de un modo absolutamente distinto de como lo fue en otras épocas”. El poeta Gabriel Celaya apuntó sobre el legado del oriolano: “supo cómo llevar su poesía la realidad del momento, que paradójicamente, dura más que la poesía no-temporal”.

Al estudiar la poesía española de los últimos cien años nos percatamos de que el tiempo es “el gran tema, el tema central y orgánico de esa poesía” (Jiménez, 1964: 11). Cada crisis que registró la historia va acompañada del repensar, si bien del tiempo, asimismo, de todo lo que se pone en escena en torno a él; quiérase religión, política, estratos sociales, visión artística-estética, por ejemplo. Los momentos de convulsión hacen más propensos estos cuestionamientos de orden filosófico, igualmente, en dichas instancias y posterior a ellas, el poeta canta su apreciación temporal “o la realidad hecha tiempo y sujeta a él” (1964: 11). Quizás los tres puntos comunes de análisis del tiempo en la poesía del siglo XX sean las percepciones del tiempo en torno a la existencia propia, la acción del tiempo sobre la realidad y el tiempo apreciado a nivel colectivo en ámbitos sociales y políticos.

La poesía de la posguerra española se caracteriza, entre otras posibilidades, por ser autobiográfica, por su cualidad testimonial, tendencia que los últimos trabajos de Miguel Hernández iban anticipando. Este ejercicio de testimonio, según el libro *7 poetas españoles de hoy*, es “la fusión entrañable de ética y metafísica; y la aspiración de despojar al lenguaje, en lo posible de cualquier modalidad retórica y convencional” (Cañas & Jiménez, 1983: 9). Otros autores importantes que ejercieron gran influencia en esta nueva generación y en su creación concomitante, lo serán Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre con *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, respectivamente, publicados en el 1944. Estas obras cargan gritos existencialistas, al igual que reflexiones temporalistas y metafísicas.

A José Hierro, por su parte, se le clasifica –con relación a las estructuras de tiempo y periodos– a la primera generación de posguerra: desarrollando tanto la poesía desarraigada como la social. Hierro, sufrió cárcel por razones políticas –opuestas al régimen franquista–, además se dedicó al trabajo, a la calle, a la crítica de arte, a colaborar con medios de comunicación y a su labor de poeta. También fue un escritor reconocido y laureado, recibió varias distinciones, entre éstas, el Premio Príncipe de Asturias por las Letras en 1981. La privación de libertad supone una suerte reflexiones, tal cual Miguel Hernández, respecto al tiempo, al cuerpo, a la vida. José Olivio Jiménez explica que la prisión pudo haber contribuido al personal sentido con

que encara el dramático sentimiento de temporalidad, eje de su poesía. Es interesante comparar la poesía, si bien del oriolano en guerra y recluso, con la de Hierro que viene representando toda la ejecución de un sistema que el levantino no vive enteramente, contrario a Hierro. Vale mencionar que cada uno lleva un estilo y una genialidad muy propia, en Miguel Hernández a pesar de los “rayos” incesantes en su vida se notaba, incluso al final, vetas de esperanza, ánimos dar con la alegría –“Pero hay un rayo de sol en la lucha/ que siempre deja la sombra vencida” (Hernández, 2010:664)–. No que esto sea contrario a Hierro, pero sí su obra dista en este punto, hay una reflexión más ontológica respecto a ese tiempo que le toca vivir, inventar.

En Hierro notamos la pérdida, la carencia (que nunca será satisfecha), de eso que le fue quitado –“Yo no me acuerdo ya de aquéllo./Un día tuve que perderte./Cuando se hallaba el mundo a punto de que el prodigio sucediese” (Hierro, 1980: 34). Del mismo modo, advierte lo líquido del presente, lo cuestiona y lo melancoliza –“Nunca más volveré a verte/ con estos ojos que hoy te miro” (1980: 35). ¿Presente? Al verbalizarlo, pensarlo ya se vuelve pretérito. Hierro baila entre el antes, el “aquello” y un después, lo anterior está desecho aunque no olvidado. Aborda el tema de los que no están –porque otros tiempos les vinieron encima– y que cargan los de ese presente y allí se conjugan tantos tiempos y dolores. Veamos:

Vivimos y morimos muertes y vidas de otros.
Sobre nuestras espaldas pesan mucho los muertos.
Su hondo grito nos pide que muramos un poco,
como murieron todos ellos,
que vivamos deprisa, quemando locamente
la vida que ellos no vivieron.
(Hierro, 34)

Pero viven y de alguna manera el tiempo sólo existe en ellos y por ellos, por nosotros y a través de nosotros. También una constancia de pasado que le visita y que apunta bellamente en el poema *Ellos*:

Ellos son, ellos vienen
cada noche a mi lado.
Por mucho que intentara
ocultarme, enterrarlos,

por mucho que quisiera
creer que está el pasado
para siempre dormido,
ellos amigos...
por su pesada carga
vendrían a mi lado
(Hierro, 65)

Además de esta peregrinación de otros en otros, Hierro aborda el movimiento de sí que rompe tiempos y espacios, un regreso en el presente al pasado –“Cuando salí de ti,/ a mí mismo me prometí que volvería. / Era en otoño, y en otoño / llego, otra vez, a tus orillas” (1980: 35).

En su poemario *Alegría* (1947), se trabaja la eternidad, pues, a la luz del poeta aquel que haya sentido la alegría alguna vez no muere, la Historia se lo ha enseñado y ése es su recurso contra la tumba:

Morirán los que nunca jamás sorprendieron
aquel vago pasar de la loca alegría.
Pero yo que he tenido su tibia hermosura en mis manos
no podré morir nunca.
Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí.
(Hierro, 78)

Recuerda que el olvido es de los hombres no del tiempo, el tiempo no lleva memoria. De hecho, problematiza precisamente el olvido –¿Cómo puedes creer / que tu pasar se borra, que has de morir, perderte/cuando las flores brotan,/que has de permanecer/definitivamente/enterrada en la sombra?–. Probablemente nada se borra porque nada está escrito y viene sólo en función del otro que le preserva y que perpetúa las fechas y periodos. Sin duda, hay una gran tristeza, además de la sensación de la instancia perdida, de la querencia y carencia, también por el devenir, por la razón de ser de “este montón de cosas, todo esto”, como escribiera Angelamaría Dávila. En *Cuadernos de Nueva York* (1998) escribe:

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.

Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada...

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

(Hierro, *Vida*)

Me parece la más acertada poesía que evidencia forma del autor, su parte poético. No he separado, tampoco con Hernández, la historia personal de la poesía, sin embargo, su obra no define su carácter, no hablamos de un hombre unidireccional y oscuro. En el artículo “Volver a José Hierro”,⁴ publicado en el *El País*, Juan Cruz apunta: “Pepe Hierro era un hombre muy especial, capaz de las grandes parrandas y de las mayores melancolías”. Su voz poética, si en momentos puede ser autobiográfico, en muchos otros no lo es, una suerte de voz movediza. Luce López Baralt, en su libro *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible* (2002), apunta que el descoyuntamiento espacio-temporal que caracteriza a la lírica de Hierro tiene unas implicaciones ontológicas de importancia radical, la identidad del mismo emisor de los versos es la que se encuentra desprovista de asideros fijos, la que fluye, en total estado de disponibilidad.

Hay un telón ahumado entre la voz poética y lo que ve, un espacio de distancia que separa donde está y en donde pone el ojo, aunque compartan lugar. A la poesía de Hierro la visitan los muertos, pero también él les busca “entre mármoles”. Quizás el poema “Remordimiento” de *Cuánto se de mí* (1957), sintetice, casi a modo de tratado metafísico, su visión del ser, del tiempo y de la vida. Hierro está asediado por y asedia al tiempo, le incomprende, le persigue un latente pasado y la culpa: “Qué quedaría entonces/ de ti, después de tantos/ años bajo tierra./ Dónde hallarte –pensé/ aquél día. No estamos/ jamás donde morimos/ definitivamente,/ sino donde morimos/ día a día/ [...]fui/ buscándote, tratando/ de comprenderte. Sólo/ esta noche, de modo/ inesperado, al fin/ he comprendido. Tarde/ para mi daño.” (Hierro, 1957: 203). Juega en y desde tiempos desdoblados, es vínculo entre tiempos y gentes (una especie de médium), oscila entre un pasado y un futuro, en un presente inestable. Como sucede en el poema *Réquiem*, la voz poética viaja hasta esta D’Agostino Funeral Home una vez lee la esquila de un muerto español. Ese difunto lleva a tantos otros, de otros

⁴Juan Cruz, “Volver a José Hierro, EIPaís.com, 30 de enero de 2010.

Recuperado en:

http://www.elpais.com/articulo/portada/Volver/Jose/Hierro/elpepuculbab/20100130elpebabpor_13/Tes

plazos, espacios y tiempos. López-Baralt explica: “Pasado, presente y futuro se interpenetran: el poeta... anticipa su futuro de enterrado, pero ese presente se transmuta súbitamente en pasado” (2002: 31).

Tanto José Hierro como Miguel Hernández son testimonios de tiempos históricos, no importa el cauce que hayan tomado sus vidas. Sus letras andan pobladas de tiempo, marcadas por la historia y la guerra, pero la trascienden cada cual a su manera. Miguel Hernández pide que se le quede la alegría o las ganas (“Dejadme la esperanza”) y José Hierro trabaja el tiempo casi como cronista transmigrado, que está muy consciente de la falta. Se desplaza constantemente entre temporadas y lugares. A sabiendas que no existe el tiempo, lo pide, quizás pidiendo así vida o entendimiento –“Sed de tiempo, porque el tiempo/ aquí no tiene sentido”–. La respuesta es aplacar los siglos, la mortalidad, la especie humana con alegría y no esperar memoria. De hecho, repele la belleza de mentira, impuesta y que pretende ser copia, como la de la rosa plástica. José Hierro es un poeta muy consciente de su mortalidad y de la presencia de otros en él, donde se funden muchos tiempos. Miguel Hernández vivió guerra y algo de posguerra, se desarrolló en otra época, pero trataba el tiempo, parecido a Hierro, como una suerte de reunión de muertos. Los muertos de Hierro no eran consignas de mañana sino estados errantes. Por su parte, el oriolano veía la posibilidad de que el nacimiento y la fecundidad celebrasen la presencia de otros y de esa forma, a modo de militancia se cimentaba un país, una ideología política.

En la obra poética de Hierro la voz está en fuga y sus imágenes son infinitas, van más allá de la temporalidad o los sentidos; sus poemas son un constante ejercicio ontológico y un brusco cuestionamiento a las leyes de la Física. Hernández se crea y hace nuevos tiempos desde su lugar carcelario, de su querer prolongarse. Ambos persisten por el lenguaje y a su manera le transgreden. Se eternizan mientras los leamos, más que perennizarse se hacen vigentes. Cano Ballesta señala de Hernández: “su creación lírica podría haber resultado muy circunstancial si no llegara a sacudir las más íntimas fibras del corazón humano”. (1979: 38). Lo mismo podemos apuntar de Hierro, que supera toda la tradición testimonial de su época, complejizándola y llevando una poesía profunda, filosófica y, pues, atemporal –inclusa en la medida que es temporal–.

Bibliografía

Barrajón, Jesús M (1999). *La poesía de José Hierro: del irracionalismo poético a la poesía de la Posmodernidad*. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

Volver al índice

Bartoszewska, Jolanta (1992). *José Hierro en su tiempo*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

Borges, Jorge Luis (1953). *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Emecé.

Cañas, Dionisio y José Olivio Jiménez (1983). *7 poetas españoles de hoy*. México: Editorial Oasis.

Cruz, Juan. "Volver a José Hierro", *El País*, 30 de enero de 2010.

Recuperado en:

http://www.elpais.com/articulo/portada/Volver/Jose/Hierro/elpepuculbab/20100130elpbabpor_13/Tes

González, José M. (1982). *Poesía española de posguerra: (Celaya, Otero, Hierro, 1950-1960)*, Madrid, Edi-6.

Hernández, Miguel (1979). *El hombre y su poesía*, Edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Ediciones Cátedra.

---- (1978) [1934-35]. *El rayo que no cesa*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (2010). *Obra Completa I*. Madrid: Espasa.

Hierro, José (1980) *Antología*. Edición Aurora de Albornoz. Madrid: Visor.

Jiménez, José Olivio (1964). *Cinco poetas del tiempo: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*. Madrid: Insula.

Kerkhoff, Manfred (1997). *Kairos: Exploraciones ocasionales en torno al tiempo y al destiempo*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

López Baralt, Luce (2002). *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*. Madrid: Cátedra.

Muñoz, Luis. "Los temas de Miguel Hernández", *El País*, 25 de diciembre de 2010.

Recuperado en:

http://www.elpais.com/articulo/portada/temas/Miguel/Hernandez/elpepuculbab/20101225elpbabpor_11/Tes

Paz, Octavio (2006). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rovira, José Carlos (2010). *Miguel Hernández: La sombra vencida 1910-2010*. España: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Datos de la autora

Volver al índice

Laurie Garriga (Puerto Rico, 1987) posee un bachillerato en Información y Periodismo con segunda concentración en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico (UPR) en Río Piedras, de donde se graduó con la distinción académica Summa Cum Laude. Actualmente cursa su maestría en Departamento de Estudios Hispánicos y goza de una beca de honor por promedio. Ha trabajado de asistente de investigación del proyecto estadístico Tendenciaspr.com donde se ha destacado por sus estudios y publicaciones como *Los museos en Puerto Rico* (2009) y *Delitos en Puerto Rico: 1900-1940* (2007). Ha participado en distintas ponencias y presentado trabajos en congresos como el Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine celebrado en junio de 2011 en la Universidad de Salamanca. Por otro lado, cuenta con experiencia en los medios de comunicación como periodista, editora y fotógrafa. En la actualidad publica en diarios en línea como Diálogo Digital, ConBoca y 80grados y funge de ayudante de investigación en un proyecto de la Facultad de Ciencias Sociales de la UPR.

Comunicaciones

Poemas de la muerte contigua, de Luis Rosales

Gloria Franchisena
Universidad Católica de Córdoba

Resumen

En el mismo año que comienza la guerra civil española, Luis Rosales escribe cuatro poemas de significativo título. La muerte está cerca, la hora final tiene *calidad de inmediata*, según la Real Academia Española.

Luis Rosales era amigo de Federico García Lorca, juntos proyectaron “una cantata o especie de romance cantable” en honor a *todos* los soldados de la guerra, por ser todos españoles. Estos poemas son la respuesta de Rosales al pacto de amigos.

Palabras clave: Guerra Civil - García Lorca - muerte - respuesta - pacto

En el mismo año que comienza la guerra civil española, Luis Rosales escribe estos cuatro poemas, bajo significativo título. La muerte está cerca, la hora final tiene *calidad de inmediata*, según la Real Academia Española.

Luis Rosales era amigo de Federico García Lorca, juntos proyectaron “una cantata o especie de romance cantable” en honor a *todos* los soldados de la guerra, por ser todos españoles. Estos poemas son la respuesta de Rosales al pacto de amigos.

Viento en la carne

Poema inaugural, con elementos propios de la naturaleza, donde el soplo no mueve sólo las hojas de los árboles: lo siente el poeta en su ser íntimo, en ese torrente que recorre todo el cuerpo llevando vida. Los primeros versos parecen de calma y la presencia del Altísimo hace bendito al campo. Sin embargo, más allá del “gozo tranquilo” (Rosales, 1981:89) se siente desterrado y consciente de la finitud del tiempo. La finitud del hombre es certeza:

y pienso que la muerte
tendrá sobre mi carne
la clara valentía
del viento entre los árboles.
(Rosales, 1981:89)

El título es un sintagma nominal (viento) pero con ubicación específica (en la carne).

El sustantivo es sinónimo de espíritu, mensajero de Dios, manifestación del Ser Superior, lo que condice con otras expresiones del poema. Dios está presente y remite al viento; mientras la carne, remite al hombre, a la naturaleza humana de Cristo. En consecuencia, la voz del poeta “destierra” su carne, la sublima, parece despedirse de lo material. El viento-mensaje de Dios es anuncio del final que triunfará sobre la materia. Desde el título están unidos cuerpo y espíritu, lo sacro y lo profano, Dios y hombre. La naturaleza es una presencia tangible, engarce perfecto en el que se patentizan los dos componentes del hombre.

El título, simbólico –alusivo–, anticipa los actores líricos: Dios y el poeta. Un Dios sentido, sin voz, (como el viento sin sonido); que le recuerda que va a morir... Memento mori Y un hombre que, tranquilo, observa a su alrededor y acepta el final ineludible.

La endecha puede segmentarse en dos. Once versos primeros presentan una tranquila tarde donde el Señor, próximo, bendice el alimento del hombre. También los árboles son tocados por un sentimiento sublime: “los chopos encendidos / de amor en el paisaje”. Recordemos las connotaciones que guarda el adjetivo “encendido” para Rosales, incluido en el título de su obra *La casa encendida*. El ascenso continúa: del sembrado al árbol, ahora son los pájaros los observados en pleno vuelo. Este apartado de paz, es coronado con un movimiento que lo sacude ante la posibilidad del final, tres versos introducen el segundo segmento, con catafórica misión: es posible el final:

que destierra mi carne
puede ser la vez última
que recuerdo tu imagen
(Rosales, 1981: 89)

El segundo apartado, de catorce versos, comienza también con tranquila estampa. El sol todo lo baña; el viento, que parece ausente, platea los olivares. La plata-luna, es símbolo de muerte, ya lo dijo Federico. Como al final del primer apartado, aparece no ya la finitud sino la muerte, que agazapada, triunfará sobre el poeta.

Despertar en el frente

Esta décima lleva por título un sintagma nominal seguido de un locus ubi: “en el frente” (Rosales, 1981: 90). Después de la noche tranquila: el amanecer, se continúa en paz, y aún si aconteciera lo peor (la muerte) la esperanza sigue presente. Nuevamente, en la segunda parte del título, la ubicación específica. En el primer poema lo hemos visto: el

viento era sentido por el poeta como terrible presagio, en la carne. Aquí, el lugar tiene connotaciones. El frente al que se refiere es el frente de batalla. Y lo que sucede allí es, de nuevo, como en el primer poema un término contrastante. El amanecer, que siempre tiene un tinte de tranquilidad y de esperanza, se ve alterado por una batalla. En consecuencia con la calma de la hora: “Divinamente tranquila//vino el alba redentora, // la hora de vivir, la hora// de resucitar; vigila”. Dios, presente también, está en el primer adverbio que refuerza la calma que redime, aún cuando haya sucedido lo peor: resucitar, dirá. Pero en el mismo verso, el verbo que sólo es realidad (aún) en Lázaro, y advierte con imperativo: vigila.

Se abre así el segundo segmento. La atención exigida es porque la muerte puede llegar. Otra vez, la posibilidad del fin, mas hay algo diferente, bondadoso. En idéntica fórmula con el título, aunando la lucha, los ideales y la muerte, cierra: “todo ha sido en la esperanza”. Un yo lírico que impera a un tú, para alertarlo, sin embargo lo que puede suceder allí está impregnado de paz, amor y vida, aún a pesar de la muerte.

¡Centinela alerta!

Título entre signos de admiración: hubo calma pero ahora hay que poner atención. El llamado es a sí mismo, porque es el poeta el soldado que vigila. Es el único poema de esta serie que está dedicado.¹ Es un llamado de atención para quien debe ya, por su oficio, estar atento. Romance que presenta la posibilidad-certeza del arribo de la muerte.

La composición se podría dividir así: un primer segmento, de veintidós versos, donde otro día más ha pasado; después del alba del segundo poema, e igual que entonces, hay luz aunque no sea de día. En la noche determinada “esta noche” que es realidad, la posibilidad de la llegada de la Parca, porque el potencial “vendría” recuerda las Coplas de Manrique. En aquella, “viene la muerte// tan callando”; aquí, por tres veces el adverbio, en similitud también con el pie quebrado: “Vendría// la muerte calladamente// calladamente durmiendo”.

En sema común, si viene de noche, llegaría la muerte “hasta la sangre sumisa // calladamente *durmiendo*”. Sobre los montes de Alta Coloma, asediados por la guerra, la suerte permite aún, la vida. Pero no se dará por vencida y volverá la muerte al ataque, hasta llegar al poeta mismo, también en paz y como designio divino. La hora referida es la noche, final del día, de la contienda, de la vida. La luz llega del pensamiento y la conclusión no es nueva: la finitud es una realidad: “se puede morir”. Si aún hay vida hoy, dubitativamente, de nuevo y en silencio, tratará de volver, de alcanzar la muerte hasta al mismo poeta.

¹ Es para otro artista- pintor, Manuel Viola (Zaragoza, 1916-1987). Poeta fracasado y pintor por accidente, según sus propias palabras, hacía estallar las luces, los colores y las sombras en los lienzos. Intelectual entrañable, artista visceral, en su vida, de ética y en su obra, una lección de estética. ha dejado

En el segundo segmento, que llega hasta el final, las cosas han cambiado, ya no es posibilidad sino certeza. El vigilante-poeta observa a su alrededor. En consecuencia con el común proyecto de amigos (Rosales y Lorca) los soldados de ambos bandos están juntos, cansados o muertos, sobre la tierra, sin banderías. Un intertexto antecede la tercera y última repetición del potencial, para la llegada de la muerte que no podrá, sin embargo, ser el final de todo. Como en *La casa encendida* la muerte no interrumpe anda y entonces:

y la carne que la niega
será carne sucedida.
(Rosales, 1982: 92).

Aparece con claridad el leit-motiv de Luis Rosales: unidad y reconciliación contra las que no podrá ni la muerte. Esta actitud conciliadora de la muerte es común a los amigos, ya fue dicho. Los dos poetas, Rosales y Lorca, querían componer una canción para todos los muertos de España, en busca de la unión que en vida no tuvieron.² Un verso en bastardilla hace personal el llamado, el potencial imprime certeza en el fin que irremediamente vendrá al poeta. El silencio, primer don que Dios le da al hombre, se transformó en el grito de los muertos que debemos oír para recordar el pasado y unidos, reconstruir la patria.

La voz de los muertos

En marcada gradación, advertimos que la muerte ha llegado hasta el poeta: los potenciales se han transformado en imperativos, ahora referidos a un tú que no puede eludir el mandato. En el título del último poema, como en los anteriores, un juego de contrarios: los muertos están callados, no tienen voz. El sintagma nominal no se corresponde con el determinativo. Mas el sustantivo voz condice con los imperativos del primer verso: “Calla. Tienes que oírla”. E inmediatamente anuncia: “Es la voz de los muertos” con atributos, porque son cenizas que contienen a la patria; hacen resucitar y reunir a la dispersa tierra. Sin embargo, “ya la tierra no existe” repetidamente; la soledad todo lo invade. Y con un ubi sunt manriqueño interroga retóricamente sobre las riquezas que ha perdido. Entre preguntas, un vocativo explícito: España, en constante juego de contrarios. “La pobre y la infinita// la que buscaba tierras donde dar sepultura// que nos brinda la sed y nos muestra el camino”.

² De ello da fe el testimonio de Luis Rosales el 2 de septiembre de 1966, en Cercedilla, a Ian Gibson para una obra (*El asesinato de Federico García Lorca* :1981, España, editorial Bruguera, p 202)

Al comienzo, el tú al que se refiere, al que exhorta, parece el hombre español, pero no lo es. Más allá de las apariencias le habla a España, a una tierra que ya no existe (una patria sin tierra ¿qué patria es?). Le pregunta por el futuro, ante esta ausencia de juventud, de hombres y de esperanza. Pero hay más, al desolado paisaje se agrega otra realidad: los muertos que regresan. Una España desolada que debe oír a los muertos y darles una respuesta, una explicación, pero con visos de futuro.³

La devastación que provoca la muerte llega a los sembrados, a los pájaros y a la mujer amada; la caducidad le quita belleza a todo. A pesar de eso, el mundo no ha perdido la esperanza. Hay que volver a empezar, y la muerte se ha llevado a quienes podrían hacerlo, a los jóvenes. Un adverbio nos recuerda la “Elegía” hernandiana “tempranamente”. Mas, esa ausencia no es definitiva, porque los soldados regresarán, con la valentía con que han muerto (“de pie”, dirá).

Símbolo de enorme fuerza es el mar, que es el morir de Manrique. (Terrible imagen: “Tú, la España de siempre// la vencida del mar”). La muerte, como amante asesina produjo una disgregación total: arenas sueltas, gotas dispersas; arrasó con el paisaje, las obras de la cultura, lo cotidiano (el sueño) y hasta con la amada. Entonces, ante todo lo esparcido, sólo cabe la re-unión, a los elementos diseminados, la recolección, a los soldados enfrentados, la unión. Cierra el segmento y el poema con una serie de contrastes que espantan: “En la tierra dura que el trigo amarillece”/ “¡Tierra de luto y sangre que crece con los muertos// y nos da *nacimiento*, costumbre y agonía!”.

Finalmente, un desesperado gemido de dolor, un grito de hijo desahuciado que clama por los hermanos muertos.

Tierra que solo brindas paciencia y superficie
tierra para morir,
deshabitada y loca.
¡Oh trágico destino de España, madre España!
(Rosales, 1981: 95)

La guerra y la posguerra se llevaron a más de un millón de “Lorcas” sin que los “Rosales” pudieran hacer algo. Tal vez ahora, que la muerte esta más cerca, es tiempo de llevar a cabo proyectos soñados con amigos, de ajustar cuentas, de ser la voz de quienes ya

³ Escribió “El soneto a José Antonio que descubrió, expresó y defendió la verdad de España. Murió por ella” Luego, en este poema, extiende a los muertos, sin distinción de banderías lo aplicado antes a José Antonio: “es la voz de los muertos por la unidad del hombre” Se recalca aquí la idea a través de “vendrán *todos* los muertos”.

no pueden hablar y de escribir *Poemas de la muerte contigua* como una moneda para Caronte.

Bibliografía

García de la Concha, Víctor (1992). *La poesía española Contemporánea*. Madrid: Cátedra.

Gibson, Ian (1981). *El asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Bruguera.

Rosales, Luis (1981). *Poesía reunida*. Seix Barral: Barcelona.

Gloria Franchisena de Lezama es Profesora de Castellano, Literatura y Latín por la Escuela Nacional de Profesores Alejandro Carbó y Licenciada en Letras por la Universidad Católica de Córdoba. Ha publicado con motivo de su tesina la obra Miguel de Unamuno: *Entre la fe oculta y la duda manifiesta*. Miembro de la Asociación Argentina de Hispanistas, participa a través de ponencias publicadas en congresos de esta asociación, como también en los de Educación, Teorías y Críticas Literarias y Literaturas Comparadas. Participa en publicaciones de trabajos relacionados con la Literatura Española, su especialidad. Actualmente es Profesora Adjunta de Literatura Española en la Universidad Católica de Córdoba.

Comunicaciones

Roma, peligro para caminantes. La representación de una ciudad en estratos

Ester Hernández Palacios Mirón
Universidad Veracruzana

Resumen

El presente trabajo se constituye como una aproximación a *Roma, peligro para caminantes* (1968), el poemario de Rafael Alberti (1902-1999). Tomando como directriz analítica el orden de aparición de cada una de las secciones que conforman dicha obra, las presentes líneas nos dan una breve panorámica de sus configuraciones temáticas, de su estilo y de los diálogos que establece con otros autores, obras y estilos de la tradición literaria y artística en general: los sonetos romanescos de Giuseppe Gioachino Belli, la formas de versificación española, las cintas de Federico Fellini, etc.

Palabras clave: Alberti - Roma - Belli - poesía española - caricatura

Casi al final de su largo peregrinar de exiliado, el poeta y pintor andaluz Rafael Alberti (1902-1999) se asentó en el Trastevere, corazón de la capital de Italia. La situación política se había complicado en Argentina, país de su penúltimo destierro, y con ello la seguridad de los Alberti, por lo que decidieron marcharse a Roma. En propia voz del poeta leemos:

Cuando Perón tuvo en sus manos todo el país y todos los resortes, se fue creando una situación más difícil. Por ejemplo, María Teresa había trabajado mucho en la radio y era popularísima, pues daba unas charlas que se llamaban "Charlas con María Teresa León" por una de las radios más importantes. Después, cuando empezó la televisión, comenzó a trabajar también en ella. Pero iniciaron las listas negras y nosotros quedamos fuera de esos medios que, al fin y al cabo, nos proporcionaban la posibilidad de ayudarnos a vivir, porque tú sabes que no sólo publicando libros se vive (Velloso en "Rafael Alberti").

Es en 1963 cuando fija su residencia en Italia, país que llegó a considerar como su segunda patria y al que no abandonará sino hasta 1977, año de su retorno a España. A Roma, en la que vivió tal vez los mejores años del destierro, le dedicó un poemario que sobresale entre los demás de su extensa y valiosa producción. *Roma peligro para caminantes*, publicado en 1968 y, seguramente pieza decisiva para el otorgamiento, 15 años después, del Premio Cervantes.

Rafael Alberti inició su discurso en la Universidad de Alcalá de Henares con estas palabras:

El día 28 de mayo de 1963, después de casi 24 años de exilio en la República Argentina, hacía mi entrada a través de la inmensa Puerta del Cielo, en la ciudad de Roma. Yo tenía entonces 61 años. Y unas ansias, unos deseos angustiosos de sumergirme, de perderme, de estrecharme, hasta desaparecer en aquel complicado y peligroso laberinto de plazuelas y callejones del barrio que elegí como vivienda, el romanesco Trastevere alegre capital, dentro de Roma, de los gatos, las ratas, los veloces ruidos, el griterío de los bares en las tardes de fútbol y, entre muchas otras cosas atrayentes e insospechadas, las cordilleras de los no muy perfumados montones de basuras, hacinados en las esquinas. Yo entré en Roma por la puerta del cielo, como cuatro siglos antes, en 1559, a la edad de 22 años, entró Miguel de Cervantes por la Puerta del popolo, besando primero una y muchas veces, los umbrales y márgenes de la entrada, saludando a la ciudad con lágrimas en los ojos (“Rafael Alberti [1902-1999]”).

El poemario está, como muchos otros libros de Alberti, signado por el neobarroco, dividido en apartados o secciones, que en el caso que nos ocupa, son cuatro: “x sonetos”, “Versos sueltos, escenas y canciones” —compuesto a su vez por 85 poemas divididos en secciones de cantos numerados y no numerados—, “xi sonetos” y “Poemas con nombre”; precedidos de un proemio o introducción: un poema inicial titulado “Monserrato 20” que, podemos deducir, es la dirección de la casa del poeta. En los 32 versos que componen su única estrofa, el sujeto poético desciende las escaleras que separan su casa de la ciudad de Roma y más que adentrarse en sus calles, establece con ella un diálogo. Acción para la que debe configurar a la ciudad como un personaje vivo y múltiple mediante el uso constante de la prosopopeya. Roma no es un objeto, sino un ser —¿del reino animal?— con el que la voz poética inicia una relación que podríamos calificar de simbiótica. Alberti es Roma y Roma es Alberti, y durante la alquimia de esta fusión el texto nos entrega las llaves de esta ciudad peligrosa para los caminantes; las claves que guiaron la escritura y servirán de hilo de Ariadna para la lectura de todo el poemario: la prosopopeya, la metonimia (sinécdoque), el símil; la estridencia, el abigarramiento, el caos; la libertad y la confianza en el desorden. “Enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (Sarduy, 1972: 170), elementos que, de acuerdo con Severo Sarduy, caracterizan al estilo neobarroco.

Por si fuera poco señalar las claves del registro neobarroco para leer este poemario albertiano, podemos añadir que su primera sección está escrita a partir de un diálogo con

los sonetos romanescos de Giuseppe Gioachino Belli, y siempre teniendo como telón de fondo la historia de su antiguo esplendor (que se vislumbra a través de una abigarrada y vetusta celosía). La poética de este libro está construida, por un lado en armonía con la de Baudelaire y por otro, siguiendo las huellas de la tradición de la lírica española. Lo que no obsta para vislumbrar atrás de la mirada de Alberti la cámara de *La dolce vita* (1960) y de *Ocho y medio* (1962). Esa Roma Fellinesca, en cuyas hermosas plazas conviven los personajes de su historia gloriosa y de sus antiguas cosmogonías, con la velocidad y el ruido de las motocicletas, con las ratas, los rateros y los gatos.

Todos estos elementos se funden en la forja de la conciencia neobarroca que se presenta ya desde los 32 versos del poema que abre y nos abre a la ciudad como un sujeto fragmentado y diverso, como un laberinto que puede transformarse en su propio Minotauro; el sujeto lírico penetra en Roma por la puerta de su boca para convertirse en su propia lengua (sinécdoque y símbolo del poeta), aposentarse en sus sueños y diluirse en sus abigarrados fragmentos:

Ya estoy dentro de ti, ya a todas horas
en ti me muevo, nueva lengua tuya¹

Durante este descenso y metamorfosis, encuentra una voz anterior, personaje desconocido que lo encara, tierna y burlona la mirada, para entregarle, como plano para acceder a la ciudad, un soneto. El antiguo habitante de Roma establece con el recién llegado un diálogo bilingüe y atemporal, al término del cual el sujeto poético “hijo de los mares gaditanos, nieto de Lope, Góngora y Quevedo” pide permiso para poner en manos del “Señor de la casa” — ya perdido el miedo— sus Sonetos romanos.

Este poeta antiguo, guía y máscara, dialogante y espejo, es Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), considerado el poeta romano por excelencia, ya que escribió sus poemas en la lengua vernácula del pueblo romano: el romanesco. Entre 1824 y 1846 escribió 2279 sonetos, cada uno de los cuales retrata satíricamente un personaje o escena de la Roma del siglo XIX, aunque muchos de ellos introduzcan temas y personajes bíblicos o históricos. Bajo el título de “Sonetos romanos”, algunos de ellos fueron publicados por primera vez en 1883, veinte años después de la muerte de su autor y, apenas unos años antes del arribo de Alberti a Italia, en 1952, apareció la primera edición completa de Belli.

Los diez sonetos de esta primera sección están dedicados precisamente a Belli y todos concluyen con un texto suyo, en su lengua original, que se presenta en el reverso de

¹ Todos los versos citados están tomados de la edición de Joaquín Mortiz consignada en la Bibliografía.

la página y precediendo al siguiente, en una estructura que rompe con el habitual uso del epígrafe al inicio del poema y otorga valor y sentido al espacio en blanco. Con este uso poco común del epígrafe Alberti, además de recordarnos el significado etimológico del término (del griego *epi*: sobre, acerca de, y *graphos*: escritura o inscripción) le da un uso contrario al común, y de esta manera subvierte la estructura de la sección inicial del poemario, al mismo tiempo que establece con el receptor un contrato de lectura que le servirá para todo el poemario. El lector de *Roma, peligro para caminantes* sabe que en los poemas que lo componen encontrará, además de muchas otras cosas, un discurso subvertido y una representación dislocada y carnavalesca de la ciudad de Roma.

En la primera sección del poemario, los x sonetos en diálogo con Belli, el sujeto poético se dirige a la propia ciudad y, sobre todo, al caminante, que no es otro sino él mismo desdoblado: se introduce en este ser de innumerables caras y alma de *garaje*, para acercarlo a su vida cotidiana, al lado sórdido y prosaico de la vida urbana, con un discurso antisolemne, crítico, contestatario y escatológico²) y marcado por el humor, ya sea en forma de caricatura, ironía, parodia o sátira, que no respeta (o parece no respetar) a nada ni a nadie: ni a los monumentos históricos de la antigua Roma (el Coliseo se vuelve Culiseo); ni a los grandes artistas que la han habitado o cantado: Cervantes, Giordano Bruno o Miguel Ángel; ni al mismo autor autorrepresentado como un viejo panzón y mofletudo que tiene las pelotas hinchadas de tanto andar; y ni siquiera al mismo Cristo.

¿POR QUÉ, SEÑOR, TAN HECHO LA PUÑETA,
TÚ, MARAVILLA DE LAS MARAVILLAS,
BANDERILLERO HOY SIN BANDERILLAS,
EL CORAZÓN SOBRE LA CAMISETA?

El objetivo de estos diez sonetos iniciales, escritos con absoluto dominio de la forma y cuya herramienta constructiva dominante es la metonimia, es defender al extranjero, en su faceta de caminante, de ser devorado por la monstruosa ciudad hecha, precisamente, de fragmentos, ya sean estos inmundicias, historia, meadas, arte, vinos, mitología o religión. Defenderse y dominar al monstruo de dientes dorados (que más que el ser que lo habita, es el mismo laberinto) para poder dominarlo y disfrutarlo:

TODO TE ENSARTA, TODO TE EMPITONA,
JURAS POR BACO, EL PAPA, LA MADONA...
Y EN ROMA AL FIN HACES LA DOLCE VITA.

² El soneto III, por ejemplo, es un elogio a la meada.

“Versos sueltos, escenas y canciones” es el segundo apartado del poemario compuesto por 38 poemas, cada uno de los cuales corresponde a alguno de estos tres tipos. No todos los poemas de esta sección son humorísticos, aunque el tono irreverente y a veces sacrílego y la mirada crítica permanecen.

Los versos sueltos son poemas que se dividen en varios fragmentos cada uno de los cuales está marcado por un número consecutivo, sin que entre ellos haya necesariamente alguna conexión temática o formal. Algunos más cercanos al haiku y otros al epigrama. Fragmentos, viñetas, mosaicos venecianos que pintan una escena o describen con apenas un trazo a un personaje, monumento, sensación o emoción, o a todas ellas al mismo tiempo.

¡Oh roma de las puertas gigantes para dioses!
Hoy vi salir por una a Polifemo.

Y no abandonan la carnavalización, ni la escatología:

¡Qué incitación el agua de las fuentes
a alzar la pata en todos los rincones!

Las “escenas”, que llevan el subtítulo de poemas escénicos, son poemas compuestos de largas tiradas de endecasílabos y heptasílabos no rimados, es decir, de liras que describen una escena en la que se imbrican la Roma histórica, monumental y gloriosa, y la moderna en la que participan y dialogan personajes de la ciudad ya sean sus habitantes (presentes y pasados), ya sus monumentos, ya el sujeto poético que puede ser el autor o un personaje de piedra al que éste le presta su voz:

Santa María in Trastevere... Te gusta
esta fuente, lo sé... Con cuánto gusto
beberías ahora en uno de sus chorros...
¡Cómo come la gente! ¡Cuántos autos!
Son nuestros enemigos...
¡Vamos, arre, Giorgio! No te duermas, niño...
Hemos llegado ya.
Tengo tristeza, ¿sabes?
Mas sólo a ti, Giorgio, mi caballo,
Te lo puedo decir sin que me dé vergüenza

Tal vez la forma que el poeta maneja con mayor soltura desde su *Marinero en tierra* (1924), obra con la que entró a la historia de la poesía española por la puerta grande, como el Polifemo de su peligrosa Roma, sea la canción o, como la llama Concha Zardoya, la cancioncilla. En las de este segundo estrato o apartado de *Roma, peligro para caminantes*, el poeta muestra el absoluto dominio sobre la forma, al mismo tiempo que retoma y se inserta en la tradición de la poesía española y en la suya propia:

Los curas, de tres en tres,
como paraguas andando
del revés.

Paraguas o gallinetas
calientes, desencajadas,
bien ocultas las braguetas
desabrochadas.

[...]
Los curas se desvanecen.
Pero otros tres aparecen.

Si bien el humor, sobre todo en su faceta caricatural, no está ausente, y la escatología se desborda del verso como las meadas sobre las calles, las canciones, escenas y versos sueltos que componen la segunda sección del poemario —en los que cabe la nota militante—, más que a la carcajada, estos versos llaman a la sonrisa; además, están matizados por un tono nostálgico y una melancolía autorreferencial o auto biográfica, como puede claramente verse en los siguientes versos sueltos, en los que añora a la Argentina:

Tú estás en Roma, sí, pero tú piensas,
Casi todos los días,
Que no lo estás. Ahora, por ejemplo,
Que es el otoño aquí,
Aunque allí ya llegó la primavera,
Piensas que estás allí.

En el registro autobiográfico y la tematización del compromiso social, el poeta se aleja de las calles de Roma.

Los XI sonetos que, como en el caso de los X que conforman la primera sección del libro, están impresos en letras mayúsculas (a diferencia del poema que sirve de proemio y de los que componen las otras dos secciones), tipografía que, aunada a la forma atípica del epígrafe y la puesta en valor del espacio en blanco de la hoja par, marcan el carácter postvanguardista de este libro y evidencian (por si hiciera falta) la pertenencia de su autor a la progenie de los poetas-pintores. Aunque me gustaría aventurar que con estas marcas el poeta quiere además subrayar el carácter espacial de su texto, que, si bien está presente en la semántica de sus imágenes que reconstruyen la ciudad de Roma (calles, plazuelas, iglesias, fuentes, monumentos, mercados...), se presentan también en una connotación no verbal, sino gráfica, es decir visual, en las páginas del objeto libro.

Los sonetos del tercer estrato³ del poemario retoman el tono primordialmente humorístico, en sus facetas de caricatura, ironía, parodia o sátira, las mismas del primer estrato del poemario, con la salvedad de que no dialogan con Belli o algún otro hiper-receptor del texto poético, si bien entre bambalinas aparece la sombra de Quevedo:

NO PUEDO CAMINAR, ESTOY MÁS COJO
QUE EL PROPIO DON FRANCISCO DE QUEVEDO.
Y EL GRAN DRAMA ROMANO ES QUE NI PUEDO
PONER YA EL PIE EN EL TÍBER AL REMOJO.

Destacan entre esta decena los tres sonetos que, con el título de “Nocturnos romanos con don Ramón del Valle Inclán”, homenajean y convocan al señor de los esperpentos construyendo, a su manera, una serie de engendros romanos:

PASAN COSAS OSCURAS HOY: COLMILLOS
HINCADOS HASTA EL CENTRO DE LAS CEJAS,
VIRGOS DIFUNTOS, CALVAS VULVAS VIEJAS,
DESMELLENADOS PENES AMARILLOS

BISOÑÉS, BOCIOS GAFAS, LOBANILLOS,
NARICES SALPICADAS DE LENTEJAS,
NIÑOS CANGREJOS, CÉLIBES ALMEJAS

³ “Estrato”, en el diccionario de la RAE, significa “cada una de las bandas, capas, franjas, pieles, etc. en que se estructura algo”, por lo que, hechas las reflexiones anteriores en cuanto a lo espacial, podemos afirmar que existe una correlación entre las partes del poemario, a las que a partir de ahora llamaré estratos, con las partes o estratos que conforman la ciudad de Roma. Estratos que no son únicamente espaciales, sino históricos, culturales, literarios, lingüísticos, míticos, etc. Me atrevo a afirmar que esta característica está en los cimientos del proceso creador que erigió la Roma de este libro y funciona, además, como su columna principal.

MONJAS GARBANZOS, FRAILES PANECILLOS.

La dedicatoria del soneto IX, a Bertolt Brecht, adelanta la esencia del último estrato: “Poemas con nombre” que consiste en ocho poemas dedicados a sendos artistas visuales de la ciudad de Roma, seguramente contemporáneos y posiblemente amigos del poeta. Como si, al evocar a Valle-Inclán y llevar al extremo su estética, se hubiera agotado el tono burlesco, los ocho poemas del último estrato están escritos en otro registro, ya anunciado por el tema contestatario del último soneto del anterior: “Vietnam”.

El primero de los “Poemas con nombre” lleva por título “Ugo Attardi, pintor”, y como subtítulo (España hoy) y es a la patria y no al pintor romano a la que el poeta desterrado canta, o más bien impreca en verso libre, como si de pronto surgiera de su entraña un grito embozado en el sarcasmo de las páginas anteriores:

No han bastado, no bastan treinta años
Para que el mar no sea el de la sangre
Y esos premeditados disparos, esas súplicas
No trastornen tu rostro en el sereno
Clarear de un buen tiempo merecido.

Después de este abrupto inicio, en que con ira y amor vuelve su corazón y sus ojos a la patria y dialoga con su conciencia social, es imposible regresar al humor. Los siguientes poemas de este estrato final evaden el juego de la risa y, en estrofas de diversos metros, entre las que sobresalen alejandrinos y heptasílabos, abordan con seriedad uno de los grandes temas de Alberti: las artes visuales, la creación, el arte en general. Roma se desdibuja no sólo por el recuerdo punzante de España, sino por la tajante violencia de la realidad y la rotunda e hilarante voz de los estratos anteriores, se disuelve en balbuceos: Palabras, gritos y lamentos mudos.

La nueva Creta, octubre 2011.

Bibliografía

Alberti, Rafael (1968). *Roma, peligro para caminantes. 1964-1967*. México: Joaquín Mortiz.

Diccionario de la Real Academia Española. 22ª ed. <www.rae.es>

“Rafael Alberti”. *Tierra de nadie*. S.p., n.d. 10 Nov. 2011.
<<http://www.tierradenadie.de/archivo4/alberti1.htm#biografia>>.

Volver al índice

“Rafael Alberti (España 1902-1999)”. *Premio Cervantes.com*. S.p., n.d. 10 de nov 2011. <<http://usuarios.multimania.es/precervantes/ceremonia/alberti.html>>.

Sardoya, Concha (1974) “La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra*)”. *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Gredos, 396-445.

Sarduy, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”. *América latina en su literatura*, coord. e intr. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI editores/UNESCO, 167-184.

Datos de la autora:

Ester Hernández Palacios Mirón es Licenciada en Letras por la Universidad Veracruzana, Maestra en Letras Modernas por la Universidad de Toulouse-Mirail, Francia, y Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Ha sido becaria del Gobierno Francés, de la Fundación Fullbrighth, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, del Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer de El Colegio de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, es catedrática de la Universidad Veracruzana desde 1979, en donde ha impartido cursos de poética y poesía mexicana de los siglos XIX y XX y de narrativa del XIX, tanto en la Licenciatura en Letras Españolas como en la Maestría en Literatura Mexicana. En la misma Universidad ha sido Directora del Instituto de Investigaciones Humanísticas, miembro del Consejo Editorial, coordinadora de la Maestría en Literatura Mexicana y de la colección Rescate.

Ha publicado ensayos, artículos, traducciones y reseñas en revistas especializadas, suplementos culturales y diversas publicaciones periódicas del país y del extranjero. Es autora, entre otros libros de crítica literaria de: *Salvedades*, *Los Espacios Pródigos* y *El crisol de las sorpresas*, coautora de *Veracruz: dos siglos de Poesía* y coordinadora de *Creadores veracruzanos. Diez semblanzas y Fortalezas Históricas de Veracruz*. Su libro *México 2010. Diario de una madre mutilada* obtuvo el Premio Nacional de Testimonio “Carlos Montemayor” 2011.

Un día de Viento, *Por qué no me gusta el pollo* y *Domingo por la Mañana* son algunos títulos de su producción de literatura Infantil. Su antología de Enriqueta Ochoa *Que me bautice el viento* fue editada por la colección “Libros del rincón” de la Secretaría de Educación Pública y alcanzó un tiraje de 300.000 ejemplares.

Comunicaciones

Modular las voces para llegar a la Historia: una lectura de “Bilbao Song”, de José Agustín Goytisolo

Margareth Santos
Universidade de São Paulo (USP)

Resumen

El artículo se propone a discutir el entrelace entre historia, poesía y ciudad en la obra *Taller de arquitectura*, de José Agustín Goytisolo, especialmente en su poema “Bilbao song”.

Integrante de la denominada generación de los 50, Goytisolo demostró, frecuentemente, gran preocupación sobre la condición del hombre en la sociedad moderna y su vida en las grandes ciudades. *Taller de arquitectura* es una obra representativa en el contexto de sus reflexiones sobre el hombre y su entorno. En nuestro texto discutiremos como el poeta articula distintas visiones de la ciudad de Bilbao con los discursos que surgen a lo largo del poema.

Para emprender dicha discusión, proponemos un recorrido por la historia política, social y estética del final de los años 60 y principios de los 70 en España, a fin de examinar los procedimientos poéticos utilizados por el autor en la configuración de las relaciones entre historia, poesía y sociedad presentes en “Bilbao song”. Expondremos como el autor aprehende y modula las voces de “Bilbao song” utilizándose de la yuxtaposición de imágenes, de historias y de ritmos, para componer un mosaico que revela las diversas caras de la ciudad y de sus gentes bajo el cielo de la dictadura franquista.

Palabras clave: Generación de poetas de 1950 - José Agustín Goytisolo - Poesía - Ciudad - Historia Española Contemporánea

En los años 60, empezaba a dibujarse en el horizonte español la triste constatación de que el régimen franquista no terminaría por la fuerza política o por las armas de los que habían sido derrotados, más bien acabaría con la muerte natural del dictador, por su salida voluntaria o quizás por el nombramiento de un sucesor.

Paralelamente a esas tres posibilidades, concretadas cada cual a su modo,¹ empezaba a crecer en la población española un curioso deseo de romper con el pasado inmediato de la guerra civil: en el ámbito económico, después de promulgar el *Plan de Estabilización*, en 1959, a través del cual se permitía la entrada de inversiones extranjeras, pero que al fin y al cabo produjo pobreza interna e inmigración, España anuncia, en 1964, el *Primer Plan de Desarrollo*, idealizado a fin de conseguir el impulso del país rumbo a la industrialización. De manera semejante a los planes europeos de aquella década, el país intenta encajarse al concepto de desarrollo de los años 1960, que indicaba la industrialización como gran meta de los estados modernos.

En el ámbito de las teorías sobre el trabajo, la producción y el desarrollo, Europa y los Estados Unidos absorbieron las directrices fordistas y keynesianas, que presentaban en sus bases un conjunto de prácticas de control del trabajo, tecnologías, hábitos de consumo y

¹ La transición española, de un estado dictatorial hacia una democracia, ocurre, sucintamente, tras los tres hechos mencionados: Franco sale del poder moribundo y después que condujera al país Juan Carlos I de Borbón, que sería proclamado rey de España en noviembre de 1975.

configuraciones de poder político económico. La racionalización de la tecnología y la ampliación de la división del trabajo culminaron con el reconocimiento de la concepción de que la producción en masa significaba el consumo en masa. Muy brevemente, se puede decir que los años 1960 se configuran como el auge de esas directrices, en que se acentúan la industrialización y la urbanización alrededor del mundo. Se crea un nuevo modelo de trabajador: aquél que cree en la producción como camino hacia “la igualdad” y hacia “la libertad”.

Como parte de ese engranaje perverso, se intensifica la forma de pensar, planificar y moldear las ciudades a partir de las denominadas funciones esenciales: trabajo, vivienda, circulación y ocio,² a fin de favorecer la expansión y el consumo. En el centro de esas acciones, el gobierno surge como gran fomentador, sobre todo en un estado de excepción, en una dictadura como la franquista, que buscaba afirmar un discurso de paz y bienestar social, en que el Estado actuaba como gran controlador, capaz de proporcionar esas condiciones. Eran los “años triunfales”, tan aclamados por el General Franco.

Perfilada en ese escenario, vemos una España ávida por transformarse en una nación en vías de desarrollo, lista para incorporarse a los modelos americano y europeo. En 1964, miles de turistas visitan un país que intentaba alejarse, definitivamente, del fantasma de una supuesta inferioridad ibérica frente al resto de Europa, y para que esos españoles se sintieran europeos “de hecho y derecho”, se aceptaba convenientemente las ayudas norteamericanas, que en una maniobra de atracción de aliados durante la Guerra Fría, inyectaban apoyos económicos y sociales.

Esa prosperidad española, aunque distante de los avances del resto de Europa, provocó lo que el poeta Jaime Gil de Biedma denominó como una “desradicalización de las clases trabajadoras,”³ tal idea se traducía en un panorama en que, para gran parte de los jóvenes, la guerra civil era un recuerdo nebuloso en la memoria de los mayores o algo que se concentraba en la figura de un pariente exiliado, ahora convertido en un ente envidiado por vivir en el exterior. A partir de esa mezcla de deseos y frustraciones, se nota que la historia española de aquel momento empezaba a consolidarse por jóvenes, que al ritmo del *rock and roll*, querían pasarlo bien, ir a más de cien por hora por una ruta que los llevara a una “época envases”.

Metidos en esa acción de “desradicalización”, consumo y desarrollo, los españoles pasan a compartir ideas que los vuelven (...) *inseparables de un modo específico de vivir y de pensar y sentir la vida* (Harvey, 1999: 121). En el perímetro de esa especificidad, la

² Esos preceptos se encuentran en el manifiesto urbanístico titulado “Carta de Atenas”, proclamado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura (CIAM), en 1933. En él, se proponía la llamada “Ciudad funcional”, en que se pregonaba la separación de las áreas de vivienda, de trabajo y de ocio.

³ Esa afirmación se ubica en el artículo “Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, en *Al pie de la letra*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980, pp.200-206.

acción de apertura del país hacia las inversiones norteamericanas y europeas puede ser comprendida como un doble proceso: por un lado representaba el intento de romper con el pasado inmediato y miserable, y por otro, se integraba a la nueva lógica desarrollista, vinculada al modelo fordista-keynesiano.

Al observar esa mezcla explosiva, se llega a la constatación de que los españoles de la posguerra habían cambiado y lo que era más desconcertante, habían cambiado con Franco. Y esa nueva realidad les alcanza a los escritores junto con la percepción de que tenían que modificar sus estrategias, pues sus frustraciones ya no coincidían con las del país, el público era otro, como también eran otras las preocupaciones que inquietaban las casas españolas. A pasos largos, la población española iba convirtiéndose en una sociedad cada vez más consumista, considerándose cada vez más libre política, sexual y socialmente, lo que se acentúa con la muerte del general Franco, en los años 1970. Por lo tanto, enfrentarse a esa amalgama de percepciones, suponía luchar con otras armas, señalar nuevos caminos éticos y estéticos.

En ese cruce ético y estético llegamos a la obra *Taller de arquitectura* (1977), de José Agustín Goytisolo. El poeta, que a lo largo de su obra, demostró una gran preocupación por la condición del hombre en la sociedad moderna y por su vida en las grandes ciudades, expone en su sexto libro tanto sus reflexiones sobre el hombre y su entorno, como sus discusiones sobre lírica y sociedad. En esa obra, específicamente en el poema que nos ocupa, "Bilbao song", el poeta articula distintas visiones de la ciudad de Bilbao con los diversos discursos que surgen a lo largo del poema, y será en el análisis de esa dinámica de apropiación de discursos que ese artículo espera exponer como el escritor modula el conjunto de voces que aparecen en sus versos, combinándolos a la historia social española en el presente de la creación poética y en el pasado inmediato.

Siguiendo la confluencia de poesía, ciudad e historia, nuestro recorrido arranca en la composición de *Taller de arquitectura*, cuya elaboración se da en circunstancias comunes al método de escritura de Goytisolo. Tal método, dictado por el avance del tiempo y por la inclinación hacia determinados temas, consistía en componer sus obras con poemas inéditos combinados con poemas extraídos de libros anteriores. A partir de esa estrategia, el escritor iba pinzando de volúmenes anteriores poemas que pudiesen incorporarse al libro en que estuviera trabajando en el momento. Ese es el caso de *Taller de arquitectura*, que presenta algunos títulos de *Algo sucede* (1968) y de *Bajo tolerancia* (1973), las tres obras se insertan en la línea de temas urbanos, que Goytisolo empieza a cultivar con mayor intensidad a partir de su amistad y colaboración laboral con el arquitecto Ricardo Bofill.

El poeta y el arquitecto se conocen en 1963, cuando inician una relación de amistad y de trabajo, puesto que Goytisolo se incorpora al equipo interdisciplinario del taller de arquitectura de Bofill en 1964, manteniéndose allí hasta 1976. El grupo formado por Salvator

Clotas (crítico literario), Ana Bofill (matemática y arquitecta), Manolo Núñez Yanowsky (arquitecto), Julio Romero (economista), Serena Vergano (actriz y esposa de Bofill) y Goytisolo⁴ estaba encargado de preparar los anteproyectos arquitectónicos propuestos por el taller. El poeta redactaba todos los textos del taller y proponía ideas para nuevos proyectos, además de llevar la oficina de prensa allí ubicada.

La participación de Goytisolo agregaba al conjunto interdisciplinario una perspectiva poética y humana, en la cual se indicaba que una arquitectura de los momentos presente y futuro sería aquella capaz de reflejar la complejidad y las contradicciones de las ciudades. Por consiguiente, esa postura se oponía abiertamente al racionalismo de Le Corbusier y al carácter funcionalista propuesto por ese arquitecto y teórico urbanista. Tal actitud y contraposición se ubican en varios textos del poeta, como por ejemplo en el fragmento del poema dedicado a Bofill, “Canción de un escriba egipcio de la sexta dinastía”, que surgió en un primer momento en *Bajo tolerancia*, y fue incorporado a *Taller de arquitectura* posteriormente:

“Y me encargaste a mí
que tradujera en signos mis sueños y obsesiones
y te ilustrara sobre el arte antiguo” (Goytisolo, 1977: 86)

Para Goytisolo, esa era la proposición más atractiva del taller: presentar una arquitectura con nuevas pautas, que no se guiara solo por el tecnicismo, por la planificación, por el pragmatismo y por el consumismo, sino por la capacidad de traducir sueños y obsesiones, alejándose de los bloques de pisos feos e grises que se verticalizaban por aquellos años. Al fin y al cabo, se trataba de ofrecer un poco de ilusión, belleza y bienestar sin padecer a la juventud trabajadora del país.

Durante ese período de idealización de sueños, surgirán construcciones emblemáticas como Walden 7 y la Muralla Roja, simultáneos a esos planos en color y hormigón, Goytisolo mantendrá en su diario de trabajo, entremezclados, apuntes sobre aspectos relacionados a los proyectos en desarrollo y los versos que constituirán *Taller de arquitectura*. De ese cuaderno de “gestación de ideas” surgen poemas que demuestran una inclinación estética y urbanística en que el hombre aparece como el centro de las creaciones. En ese conjunto, la arquitectura surge como elemento que proporciona un espacio de vivencia, convivencia, descanso y placer. Por lo tanto, lo que estaba en juego en las observaciones del poeta catalán era la relación del hombre con la ciudad, ambos comprendidos como objetos pulsantes. De ahí que se note en las descripciones de sus poemas una constante conexión entre convivencia y movimiento, determinada por un sujeto

⁴ El filósofo Xavier Rubert de Ventos formó parte del grupo durante los primeros años.

poético que se mueve por la ciudad y se conecta con el otro a través de comentarios irónicos, afectivos o angustiados, siempre acompañados por una imperiosa mirada observadora.

“Bilbao song”, poema objeto de nuestro análisis, se desarrolla bajo esa mirada escrutadora. En sus versos, el protagonista deambula por calles y bares bilbaínos, observa el lugar, sus objetos y personas, como una especie de “flâneur baudelairiano”. A lo largo de su trayecto, ese sujeto establece una relación de atracción y repulsa con la belleza paradójicamente fea de Bilbao.

Perfilado en ese paisaje contradictorio, el poema se erige a partir de una coartada autobiográfica, moldeada por la experiencia de ver, por primera vez, la ciudad: “Bilbao song/ Se puede conocer una ciudad/ paseando por sus calles emigrando/ bebiendo en tabernas/ y también por supuesto/ de otras cien mil maneras/ Yo conocí a Bilbao/ yendo a comprar cristales/ para una empresa en la que trabajé/ y aunque después he vuelto muchas veces/ pienso que como entonces/ no la veré jamás/ con su café de gatos y mujeres/ en aquel barrio hermoso/ como la muerte y luego/ anatemas murales niños blancos/ llevados por niñeras increíbles/ Luz de plomo y carbón/ en los paseos/ y monjas monjas monjas/ y bocadillos de jamón/ historias de un pasado tenebroso/ Pórtate bien qué leches/ Sírvanos dos chiquitos paga éste/ Ayer trincaron a Ramón/ Ay mi chico me matas/ y el zumbido del martillo/ la competencia de las vagonetas/ todo rodeando aquel Bilbao absurdo con aire medio inglés y derrotado/ ciudad para vivir para beber/ si no te llevan los demonios oiga/ y tanto ruido junto/ para nada/ tanta muerte en la guerra/ y la perdimos/ tanto lacer y sólo por diez duros” (Goytisolo, 1977:65-66).

En su trazado, el poema empieza con una visión impersonal y culmina con la personalización del espacio de Bilbao, los versos, que se abren con la forma “se puede”, con la cual se señalan distintas posibilidades para conocer una ciudad, a continuación, presentan una secuencia de gerundios que conducen al lector a través de una acción continua, configurada por un movimiento de idas, venidas y detenciones (“paseando, emigrando, bebiendo”).

“Se puede conocer una ciudad
paseando por sus calles emigrando
bebiendo en tabernas
y también por supuesto
de otras cien mil maneras” (Goytisolo, 1977: 65)

Tras esa supuesta impersonalidad, se pasa a un registro particular, marcado por el “yo conocí”, que ubica el poema temporalmente y lo relaciona doblemente, al expresar la

experiencia urbana concretada a través de un trabajo que sería realizado para el taller de arquitectura de Ricardo Bofill, a la vez que se enlaza al título del libro, el *Taller de arquitectura*.

“Yo conocí a Bilbao
yendo a comprar cristales
para una empresa en la que trabajé” (Goytisoló, 1977: 65)

Así, lo que parecía remitirnos a una experiencia abarcadora y general, se convierte en una particular expedición por los distintos rincones de la ciudad. Derivado de la experiencia biográfica, sobreviene un movimiento que individualiza Bilbao y la delinea como una comunidad compleja, atractiva, contradictoria y repulsiva. Todo a la vez. Todas las historias corriendo hacia el mar de la historia española a través de una percepción simultánea y metonímicamente geográfica. El instante y la visión capturados por la mirada se identifican por el carácter único y por la imposibilidad de repetirse.

“y aunque después he vuelto muchas veces
pienso que como entonces
no la veré jamás” (Goytisoló, 1977: 65)

La tensión entre el tiempo narrado y el vivido, expresada, especialmente, por el contraste entre los verbos en el presente y en el pasado, conforma la primera visión de Bilbao como una experiencia irrepetible. La mirada del sujeto poético identifica elementos que le llaman la atención en la ciudad, convirtiéndola en una geografía sentimental y particularizada, en la cual, lo individual se cruza con lo colectivo, y, en efecto dominó, incide en la historia de los lectores, que pueden compartir del paseo revelador del yo lírico.

“Pienso que como entonces
No la veré jamás
con su café de gatos y mujeres
en aquel barrio hermoso
como la muerte y luego
anatemas murales niños blancos
llevados por niñeras increíbles” (Goytisoló, 1977: 65)

En el paseo, la imagen de Bilbao se consolida a partir de adjetivos inusitados, estos, aliados a las comparaciones, representan una ciudad igualmente inusual (*café de gatos* y

mujeres, barrio hermoso como la muerte, niñeras increíbles), lo que remarca la imposibilidad de repetición de la primera contemplación de la urbe, ya advertida en el inicio del poema.

Iluminado por una luz industrial, de plomo y de carbón, se revela el recorrido de la mirada del sujeto poético por las calles de Bilbao:

“Luz de plomo y carbón
en los paseos
y monjas monjas monjas
y bocadillos de jamón
historias de un pasado tenebroso” (Goytisolo, 1977: 65)

En ese itinerario, la ciudad se transforma en un espacio de reflexión, estructurado estilísticamente por los encabalgamientos, por las enumeraciones y por la falta de puntuación, que encierran al lector en un torbellino de acciones y de imágenes. Sometidos a una rápida secuencia, esos recursos estéticos parecen mimetizar el ritmo frenético de una gran ciudad.

Bajo el efecto de ese ritmo electrizante, las historias menudas se manifiestan a través de las voces en los bares, entre *bocadillos de jamón*, frases entrecortadas se inscriben en el cotidiano de aquellas gentes y de sus espacios urbanos, remontando a la guerra civil española, entremezclándose a las muertes casi anónimas bajo el cielo de la dictadura franquista.

El corte de las frases, casi nervioso, nos hace pensar en el título del poema, “Bilbao song”, como si el yo lírico, en un bar bilbaíno, acompañase fragmentos de conversación, como quien cambia la estación de radio, buscando una canción preferida.

“Pórtate bien qué leches
Sírvanos dos chiquitos paga éste
Ayer trincaron a Ramón
Ay mi chico me matas” (Goytisolo, 1977: 65)

En ese “cambio de estaciones”, que aprehende distintas frases, la muerte aparece repetidas veces y enlaza distintas situaciones, desde una afirmación contundente, elaborada a través de una expresión coloquial: “ayer trincaron a Ramón”, hasta una frase casi frívola “ay mi chico me matas”. De una muerte real, representante furtiva de actos igualmente furtivos de la dictadura franquista, se pasa a una muerte amorosa y ficcional.

A esas muertes reales e imaginarias se cuela un “sigue sigue”, que imprime un ritmo rápido al poema. Cargado de referencias al ambiente industrial, el compás de los versos va

construyendo una imagen de Bilbao dividida entre el avance y la decadencia, entre los aires típicamente españoles y los rasgos ingleses y derrotados.

“y el zumbido del martillo
la competencia de las vagonetas
todo rodeando aquel Bilbao absurdo con aire medio inglés y derrotado”
(Goytisolo, 1977: 66)

Un “oiga” nos llama la atención hacia los ruidos de la ciudad y hacia la acumulación de sonidos:

“ciudad para vivir para beber
si no te llevan los demonios oiga
y tanto ruido junto
para nada
tanta muerte en la guerra
y la perdimos” (Goytisolo, 1977: 66)

A ese “llamado” se incorpora un verso ambiguo: “para nada”, que parece remitirnos, en un primer momento, a la inutilidad de esa cadena sonora. Sin embargo, el encabalgamiento de la estrofa nos revela la unión entre ruido y muerte. Los sonidos de la ciudad, en una secuencia vertiginosa, se suman a las muertes de la guerra, configurando una sensación de inutilidad y una constatación de pérdida. Inutilidad, muerte y pérdida se mezclan al placer y a las visiones articuladas por la contemplación de Bilbao, de su arquitectura, de sus gentes, de su melodía, que en una fusión de cotidiano e historia, reverbera visiones de toda una España, enmarañada en frustraciones de un pasado inmediato, doloroso y decadente y en esperanzas de un futuro supuestamente brillante, moderno y libre.

En el escenario urbano de Bilbao, tales sentimientos y percepciones emergen de forma simultánea a través de los sentidos del yo lírico, que proyecta un itinerario singular y propone un encuentro con la ciudad, su cotidiano y sus habitantes. Al espiar y escuchar la ciudad, el poeta revela el camino recorrido por la historia española y europea en los años 1960 y 1970 (urbanización, industrialización, planificación, consumo y deseo de libertad). Entre las miradas y los oídos que “viven” la ciudad, Goytisolo transforma su poesía en una “ruta” particular para reconocer en aquel presente la historia y la poesía propias de Bilbao, más allá de los edificios grises y de las calles funcionales.

Conducido por ese movimiento de observación y reflexión, “Bilbao song” nos expone su música urbana, su multitud de ruidos, miedos, deseos y frustraciones. Como un microcosmo de la sociedad española, la ciudad manifiesta los dilemas vivenciados y sentidos bajo el cielo de la dictadura franquista, conformando una imagen única de la condición urbana y humana. En esa disposición, los versos de Goytisolo nos revelan, metonímicamente, las tensiones, contradicciones, penas y amores de la ciudad, y todo eso por sólo *diez duros*.

Bibliografía

- Blanco Aguinaga, C., J. Rodríguez Puétoles, & I. M. Zavala (2000). *Historia social de la literatura española*. Ediciones Akal.
- Gil De Biedma, Jaime (1980). “Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”. *Al pie de la letra*. Barcelona: Crítica, 200-206.
- Goytisolo, José Agustín. (1977). *Taller de arquitectura*. Barcelona: Lumen.
- (1977). *Algo sucede*. Barcelona: Lumen.
- (1977). *Bajo tolerancia*. Barcelona: Lumen.
- Harvey, David. (1999). *Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola.
- Rico, Francisco & Domingo Indurián (2004). *Historia Crítica de la literatura española: época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sherer, Rebeca (tradução e prólogo). (1993). *Carta de Atenas*. São Paulo: Edusp.

Datos de la autora

Margareth Santos es Doctora en Literatura Española por la Universidad de São Paulo, en donde trabaja en el Departamento de Letras Modernas/Literatura Española. Sus líneas de trabajo comprenden el examen de las relaciones entre literatura, historia y política en el siglo XX, tanto en España como en el contexto iberoamericano en la producción vinculada a la Guerra Civil Española y a la posguerra civil española.

Comunicaciones

Las tipologías de la ciudad en *Vista cansada* de Luis García Montero

Virginia Cantó Ramírez
Universidad Complutense de Madrid
Pasantía en el CELEHIS de la Universidad de Mar del Plata¹

Resumen

Al aproximarnos a la poesía de Luis García Montero pronto observamos la importancia del hecho urbano y la incesante presencia de la ciudad que se puede rastrear entre sus versos.

Sin embargo, la ciudad en Montero es algo más que una sucesión de calles y coyunturas del vivir urbano, la ciudad es, en realidad, una patria interior del ser humano en la que podremos diferenciar distintas subcategorías con sus consiguientes matices.

Intentaremos ofrecer en este breve estudio una somera clasificación de las muchas categorías de ciudad presentes en la poesía monteriana. Para ello nos serviremos de su poemario *Vista cansada*, en el que la reflexión sobre este concepto es quizá aún más plausible que en sus anteriores poemarios, debido, probablemente, a la vista atrás que acompaña a todo hombre en la línea vital de la cincuentena.

Palabras clave: ciudad - tipologías - experiencia - postmodernidad - cronotopo

Al aproximarnos a la poesía de Luis García Montero no tardaremos en percatarnos de la importancia del hecho urbano en su literatura y la incesante presencia de la ciudad que se puede rastrear entre sus versos. Pese a lo que una primera y deshilvanada lectura pueda parecernos, la ciudad en Montero es algo más que una sucesión de calles y coyunturas del vivir urbano, la ciudad es, en realidad, una patria interior del ser humano en la que podremos diferenciar distintas tipologías con sus consiguientes matices.

Debemos aceptar previamente una cuestión fundamental. La ciudad real y la ciudad escrita son dos entes radicalmente diferenciados. En palabras de Beatriz Sarlo, “la ciudad real entra en colisión o ratifica la ciudad escrita, pero nunca se superponen, ni se anulan ni intercambian sus elementos, porque su orden semiológico es diferente” (2010: 147).

Aceptada dicha perspectiva, estaremos en condiciones de adentrarnos en la poesía monteriana para intentar ofrecer una somera clasificación de las muchas tipologías de ciudad presentes en ella. Para tal fin nos serviremos de su libro *Vista cansada*, poemario en el que la reflexión sobre el concepto anímico de ciudad es quizá aún más plausible que en sus anteriores poemarios, debido, probablemente, a la vista atrás que acompaña a todo hombre en la línea vital de su cincuentena.

El vértigo de la ciudad posmoderna, las patrias de hormigón, el ordenado desorden

¹ Este trabajo es parte de una estancia de investigación de un semestre en Argentina, en el marco de la realización de mi tesis doctoral sobre Luis García Montero, inscrita en la Universidad Complutense de Madrid. La pasantía está dirigida por la Dra. Laura Scarano, investigadora del Conicet y directora del Área de Literatura Española del Celehis en la Universidad de Mar del Plata.

de un mundo que vive siempre desplazándose, –tanto en los medios de transportes como en los medios de comunicación audiovisual–, las implícitas leyes no escritas de la convivencia social, o el reconocimiento de la vida a través de los sonidos que día y noche nos acompañan, son, entre muchos otros, componentes que se dejan translucir en las ciudades y que encontrarán un perfecto acomodo en la poesía de Montero.

Sin embargo, queremos ir más allá. Pretendemos salir de la ciudad empírica y descriptiva y de su posterior análisis escritural en la esfera interpretativa del poeta para adentrarnos en las implicaciones de la ciudad interior. Las visiones de la urbe van más allá del anecdotario urbano y configuran una representación metonímica en la mirada subjetiva del poeta. Los *capitonné*² de la nomenclatura barthesiana, conexiones esporádicas entre la realidad y el plano evocado y subjetivo de los versos, el recuerdo concreto de un punto geográfico ubicable en un mapa que transportará al poeta a la esfera subjetiva de los sentimientos.

A continuación enumeraremos algunas de estas tipologías de ciudad reconocibles en *Vista cansada*, poemario publicado en el año 2008 por el poeta granadino Luis García Montero, considerado por muchos el máximo representante de la llamada Poesía de la Experiencia junto con sus compañeros Pere Rovira, Francisco Díaz de Castro, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Benjamín Prado, entre otros. Decidimos revisar el concepto de ciudad en su poesía, concretamente en el citado poemario, ya que consideramos que en sus versos el hecho urbano trasciende lo anecdótico o descriptivo, y que en realidad la ciudad es un punto de fuga, un pretexto para espacializar unos sentimientos que van mucho más allá del anecdotario urbano.

Las tipologías propuestas son las siguientes: la ciudad como espacio de la infancia; la ciudad imaginaria; la ciudad clandestina; la ciudad como espacio de soledad; la ciudad como icono literario y la ciudad como geografía de un cuerpo humano.

La ciudad como espacio de la infancia

Esta tipología de ciudad es claramente observable en *Vista Cansada* y en general en toda la poesía de Montero. La segunda sección del poemario se titula precisamente así, “Infancia”, y en ella recoge diez poemas en los que el recuerdo de la niñez y la primera juventud en la ciudad de Granada son el hilo conductor que hilvana esta sección poética. En general en toda la obra de Montero, no solo en la poética sino también en la ensayística,

² Hay un momento en que la red del significado se cruza con la del significante, y ese punto es el que es conocido como punto capitonné. En dicho punto se detienen los significantes para poner en marcha la producción del sentido.

este tópico de la infancia es un punto de encuentro al que el poeta regresa a menudo para reflexionar sobre el tiempo, el recuerdo y el pasado que en forma de metástasis va alcanzando la evolución física y psicológica de todos los cuerpos.

Idílica y desdibujada, la ciudad primera de la infancia supondrá un icono del recuerdo, un lugar de paso en el que descansar la memoria virgen de respuestas contestadas, un territorio estéril de experiencias que sume al poeta en la más profunda admiración sorpresiva. Los ríos de Granada, la calle Lepanto, el Paseo de la Bomba, “las tapicerías del domingo” (2008: 21), “esos caballos nobles de los ojos azules” (2008: 31) o el árbol donde guardar secretos al atardecer, esbozarán una cartografía donde reposar el idílico recuerdo de una ciudad inventada en los ojos de un niño.

Para entender este hecho, debemos hacer una apreciación previa que creemos de vital importancia. La ciudad en García Montero supone la espacialización y el punto de apoyo que precisa el tiempo. No nos referimos sino a la dimensión cronotópica bajtiniana, idea que rechazando la tesis [kantiana](#) de que los conceptos de espacio y tiempo son inherentes a la [conciencia](#) del [sujeto](#), propone el tiempo como una [coordenada](#) espacial que vendría a coincidir con la cuarta dimensión del espacio.

Escribía Bajtin en *The Dialogical Imagination* hablando sobre los referentes semánticos:

Para que entren en nuestra experiencia (que es experiencia social) han de tomar la forma de un signo que sea audible y visible para nosotros (un jeroglífico, una fórmula matemática, una expresión verbal o lingüística, un dibujo, etc.). Sin estas expresiones temporales-espaciales, hasta el pensamiento abstracto es imposible. Consecuentemente, cada entrada en la esfera de los significados se logra solo a través de las puertas (gates) del cronotopo (Tomado de Muntañola).

Escribe Montero en su poema “Preguntas cruzadas”: “¿Quién paga el alquiler de la ciudad / que sabe de memoria la lección de mañana? / Los ojos que se cruzan un segundo / son el lugar de paso / que nos concede el tiempo para sentirse vivo” (2008: 21). En esta crucial pregunta el poeta deja patente que el tiempo también necesita saber que se encuentra vivo, que no es un hecho estático e inamovible y que en la memoria de los hombres encontrará ese “lugar de paso” donde morar a deshoras. El tiempo, personalizado en la poesía monteriana, será el responsable de hacerle andar de nuevo las ciudades, porque cuando García Montero dice ciudad, en realidad, –en pretérito o futuro–, está diciendo tiempo. De este modo comprendemos mejor el alcance del esbozo de la ciudad infantil en la mente del poeta, como (re)creación creada y como estrategia humana para

sentirse vivo.

Otro concepto que podemos observar en estos poemas que glosan la ciudad infantil sería la oposición de la ciudad de provincias frente a la gran urbe.

En la poesía de Montero esta dicotomía ciudad provinciana/gran urbe queda patente desde sus primeros poemarios. Lejos de pretender valorizar la conveniencia de una u otra configuración social y urbana, esta dicotomía evoca el recuerdo de su ciudad de origen, Granada, frente a su “colección de fugas, / que corren por el mundo / hasta que algún espejo les devuelve / la estatura de un niño” (2008: 29). El vértigo, la prisa y la impersonalidad que conllevan las grandes ciudades, –como el Madrid que habitualmente el poeta habita–, no son tratados en su poesía bajo el prisma del rechazo. Para nada pretende enaltecer un sistema social frente al otro. Se trata más bien de entender los distintos idiomas que hablan las ciudades y asumir que aquel que las habita deberá aprender su lenguaje para convivir con ellas en armonía. Y la ciudad de provincias entenderá para Montero el idioma del recuerdo y la idealización de la mirada infantil que buscará en el pasado “el ático humilde de tres habitaciones, / orientado al rumor de un automóvil / y a la luz del invierno / de una ciudad con tejas provincianas” (2008: 26). Esta evocación le ayudará a sentirse vivo en el presente e ilusionado con el futuro, perdido en esa provincia al sur de la memoria que supone el recuerdo en esa “ciudad de las noches descubiertas / por los pasos heridos de la imaginación, / bella ciudad que guardas / un ciprés en la música de un piano / como yo guardo rosas en la mirada fría” (2008: 28).

La ciudad imaginaria

En el imaginario común de la sociedad se encuentran tipificadas una nómina de ciudades que, aún sin conocerlas, nos pertenecen. El cine, el arte, los medios de comunicación, la publicidad o la historia han ido configurando una especie de iconografía tópica urbana adherida a las ciudades. Nadie necesita haber estado en París para saber que es la ciudad del amor ni haber paseado por los puentes del Sena bajo el resplandor nocturno de la luna para encontrar en ella su romanticismo, ni tampoco es necesario haber visitado Nueva York para sentir el vértigo de sus edificios mientras se espera un taxi en la intersección de cuatro manzanas rebosadas de etnias y de gente.

Hay un ideario común, audiovisual y artístico, que nos permite poseer ciudades muy cercanas a las reales que sin embargo viven solo en nuestra imaginación.

Un buen ejemplo podemos encontrarlo en el poema “Madre”. Escribe Montero: “Te llevaré a París / o a la ciudad que duerme / en las tazas de té de tus meriendas, / con tu cristalería / de familia burguesa / y más aspiraciones que dinero”, cerrando el poema con los

versos “Te llevaré a París. En mi recuerdo / has aprendido algo / de lo que te olvidaste en la vida: / pedir por ti, andar por tus ciudades”, 2008: 36). En esta especie de promesa testamentaria escrita por el poeta a su madre, podemos vislumbrar una doble influencia: la ciudad como regalo, como codificación de un espacio susceptible de ser compartido y la ciudad que se posee y se transita sin haberla vivido, esa que duerme en las tazas de café de la imaginación del ideario urbano al que aludíamos.

No es necesario haber vivido el presente de una historia para poder revivir su marco, el nudo de su acción y sus consecuencias. En este ámbito aparece también la categoría de ciudad imaginada: “Me levanté muy de mañana / a caminar las calles / de una ciudad que ha sido / ese recuerdo en el que nunca estuve. / Tampoco estuve en el Madrid bombardeado, / pero crecí mientras buscaba / una verdad en la memoria” (2008: 88).

Cualquier ciudad no es solo el presente que vivimos o el pasado reciente que recordamos. El pretérito más remoto forma igualmente parte de nuestro recuerdo y es así como García Montero esboza los planos de su ciudad imaginada, que no es otra cosa que una realidad presente que carga sobre sus hombros el peso de la memoria.

Así, la poesía será una fórmula tan válida como los mapas para ubicar las fronteras de las ciudades inventadas. En la poesía de Montero es palpable una ciudad que excede los límites de la cartografía, una ciudad que es consciente de su origen poético y que el creador necesita para espacializar los márgenes de una realidad inventada. La ciudad es por tanto verbalizada, el poeta anda a la búsqueda de esa ciudad “igual que una palabra” porque “bajo las tachaduras de lo que se persigue / en un papel cuadriculado” (2008: 55) puede hallarse una ciudad, una irrealidad plausible pero inventada que figure como escenario de un hombre con su historia.

“Se busca una ciudad”, –escribirá Montero–. “La recompensa, / aprender a vivir con uno mismo, / saludar a la luna en horas de trabajo, / mover recuerdos en un cajón vacío” (2008: 56). Como puede observarse, constituye ésta una ciudad lingüísticamente creada para buscar en ella los rastros del pasado, las huellas de esos recuerdos que, aún perdidos en un “cajón vacío”, nos son necesarios.

La ciudad clandestina

Hubo un tiempo en el que la revolución social e intelectual antifranquista tejió su madeja en una especie de “mundos suburbanos” que revelarían en la clandestinidad su oposición al régimen y sus estrategias para la restauración democrática. Este hecho daría lugar en la poesía de Montero a la creación literaria de una ciudad secreta y vigilada en el susurro de la clandestinidad, una ciudad que pasaba de su oculta realidad a la palabra

escrita del poema, como si de alguna manera hubiese saltado el plano de la vida real y cotidiana: “Las ciudades de entonces guardaban en el pecho / un café clandestino, / para acudir a preguntar por ellas / si desaparecían” (2008: 58). Entonces, “estudiar capitales extranjeras / parecía el deber de un militante” (2008: 61), mientras que las calles propias y habitadas quedaban expectantes a la “serpiente vigilada / en las conversaciones, / igual que una epidemia por las calles” (2008: 65), resguardando su militancia “por los años prohibidos, / por las mentiras tristes que manchaban el aire / como pájaros sucios” (2008: 68).

La ciudad como espacio de soledad

En la geografía intelectual de cada individuo las ciudades pueden alzarse como icono referencial de aquello que se va aprendiendo con el paso de los años, estableciendo, de ese modo, una especie de diálogo interior con el tiempo y las verdades que nos fueron reveladas, quedando así identificadas con un lugar concreto de la geografía. El poema “Las ciudades” es una clara muestra de ello. Tres núcleos fundamentales en la experiencia del poeta son identificados con una espacialidad concreta: París le enseñó a comprender la juventud y su carácter cambiante a lo largo de los años; Buenos Aires le reveló la perpetua condición de discípulo que el buen profesor no debe abandonar nunca y en La Habana recordó que hay que hablar de política mirando siempre a los ojos de la responsabilidad moral y civil que uno tiene consigo mismo y con el mundo. Estas ciudades le enseñaron “un modo de hablar solo” (2008:94), un modo establecer diálogo con su propia conciencia y revivir su historia personal y humana.

Practica Montero lo que Julio Ramos denomina el “flanear” moderno (García Canclini, 1995: 97). Baudelaire, en su vagabundeo observatorio por los nuevos escenarios urbanos en busca de la clasificación fisiológica de sus habitantes, paseaba la ciudad por el mero placer de experimentarla. Sin embargo Montero, poeta postmoderno, no se conforma con experimentar esta ciudad. Cuando a través del poema busca en ella un espacio para la soledad, está pensando el espacio como un lugar de representación, un escenario propicio para la soledad compartida que será captada en el poema, con el fin de “contar” después lo percibido.

La ciudad como icono literario

Hay ciudades en la poesía de Montero que trascienden lo geográfico, lo anecdótico y lo subjetivo. Son ciudades que llegan a convertirse en un icono literario y cuando el poeta

se refiere a ellas estará evocando toda una tradición poética cargada sobre sus espaldas, los cimientos de su propia creación. Se referirá a estas ciudades en sus versos con un halo de complicidad que nos hará entrever el tema metaliterario que subyace detrás del anecdótico hecho urbano. En “Vista cansada” encontramos la Barcelona de Gil de Biedma, “a cuenta de aquel joven que buscaba / la civilización de las noches de junio, / y de una Barcelona de posguerra, / con sótanos, licores y días de oficina” (2008:80). La Granada de Lorca de la que “heredé las ausencias / pisé lo que no estaba, / imaginé su noche, / solitario poeta fusilado, / y me pertenecía / como la habitación de los amigos, / como la luz cautiva de la luna / en los amaneceres” o el poso lorquiano que deja Nueva York en los versos de Montero, esas “violetas tardías, emociones de invierno / en el puente de Brooklyn” (2008: 82).

Encontramos también la presencia del Madrid de Alberti:

Así
como pasabas
en el amanecer de la mitología a los teléfonos
para llamar de pronto,
o de las multitudes al desorden
solitario y esquivo de tu cuarto
en la calle Princesa,
pasas también ahora de la muerte a la vida,
de los recuerdos al estar aquí,
habitando la mesa donde escrito (2008: 70).

Quizá el ejemplo más gráfico lo hallemos en el poema “Colliure”, lugar donde yace la sepultura de Machado, tumba de peregrinación poética e histórica sobre la que Montero deja reposar cada año las flores tricolor de la bandera republicana en un acto simbólico hacia su admirado poeta evocando “los lugares sagrados (que) nos permiten vivir / una historia de todos en primera persona. / Las flores de la tumba de Machado / (que) imitan el color de una bandera” (2008: 104).

La ciudad como geografía de un cuerpo humano

La fusión del hecho urbano con el poeta en la poesía monteriana llegará a tal extremo que podremos encontrar identificaciones directas del cuerpo humano con el paisaje. Estas imágenes interiorizan hasta el extremo la convivencia del hombre con el medio que lo

rodea, creando unos vínculos que darán lugar a todo un imaginario en el que se estrecharán los lazos entre la realidad exterior e interior del poeta.

Escribe García Montero en su poema “Ciudad nativa”:

A fuerza de llevar los ojos muy abiertos
por ciudades extrañas,
ahora puedo ver lo que me dices,
y sin cerrar los ojos
comprendo tu desnudo,
aunque sé que un desnudo
solo puede pertenecernos con los ojos cerrados.
Será porque soy parte de tu luz
y de tu oscuridad,
y voy desde las sierras a las plazas
con el mismo silencio de tus árboles (2008: 28).

Podemos observar cómo el poeta desdibuja la Granada que habita en su recuerdo sobre un cuerpo desnudo, creando en el lector un mecanismo de acercamiento físico que le hará reconocer en esa ciudad también la suya propia.

Una de las definiciones más bellas que he tenido la oportunidad de leer sobre el acto común de envejecer, la encuentro en este poemario, dentro de este juego de asociaciones sensitivas que enlazan el cuerpo con la geografía: “La vida hizo sus cuentas con los dedos, / y la piel un paisaje de multiplicaciones / al hundirse en la piel” (2008: 85). El poeta recurre a la fusión de los terrenos comunes del espacio y el tiempo dotando de una universalidad tal a su descripción que creará un ideario común en el que todos podremos reconocernos.

Por último, refiriéndome a este fenómeno de la territorialización del cuerpo humano, no quisiera desaprovechar la ocasión para transcribir uno de los versos más logrados en todo el poemario: “Un hijo es el segundo país donde nacemos” (2008: 86), escribe Montero en su poema “Los hijos”. La ciudad no solo se convertirá aquí en la geografía de un cuerpo sino que será el amor al propio cuerpo el que tendrá la facultad de crear el concepto de país.

Como hemos podido observar, individualizadas con sus determinados matices, todas las tipologías están en realidad interconectadas. Escribía Marc Augé en *Le temps en ruines* que “el poder de las palabras es necesario cuando quien ha visto se dirige a quienes no han visto. Para que las palabras tengan el poder de hacer ver, (...) es preciso que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje” (2003: 86). En la poesía de Luis García Montero se crearán magistralmente esas ciudades que en realidad son patria de aquel que las recibe, lugares comunes en los que no

será difícil reconocernos. Porque quien dice ciudad, dice espacialización de un sentimiento y al mismo tiempo no puede por ello evocar si no al tiempo en el que:

Las ciudades se pliegan, se despliegan, suceden
y se abren nocturnas, como fotografías,
a través de los hechos, las desapariciones,
existiendo dos veces, temblorosas, verbales,
a la luz del pasado y a los pies de la vida (2008: 63).

Bibliografía

Acconci, Vito (1990). "Public Space in a Private Time". *Critical Inquiry*, vol.6, nº4.

Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Bajtín, Mijail (1981). *The Dialogical Imagination*. Texas: University of Texas Press.

Bauman, Zygmunt (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berman, Marshall (2001). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

Cañas, Dionisio (1994). *El poeta y la ciudad*. Madrid: Cátedra.

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

----- (2005). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

García Montero, Luis (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación.

----- (1993). *El realismo singular*. Bilbao: Los Libros de Hermes.

----- (1996). *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.

----- (1997). *La puerta de la calle*. Valencia: Pre-Textos.

----- (2000). *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate.

----- (2002). *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral.

----- (2003). *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión.

----- (2003). *Almanaque de fabulador*. Barcelona: Tusquets.

Jiménez Millán, Antonio (2006). *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*. Sevilla: Renacimiento.

Maffesoli, Michael (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Muntañola Thornberg, Josep. *El niño y la ciudad: Hacia un modelo dialógico de las relaciones entre*

Volver al índice

los niños y el entorno. www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/05nino_ciudad.pdf.

Sarlo, Beatriz (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

---- (2010). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Sennett, Richard (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona, Ediciones 62.

Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Ed. Melusina.

---- (2002). *Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero. Estudio y antología*. Sevilla: Renacimiento.

---- (2004a). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.

---- (2004b). *Luis García Montero. La escritura como interpelación*. Granada: Editorial Atrio.

---- (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Trías, Eugenio (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

Williams, Raymond. Prólogo de Beatriz Sarlo (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Datos de la autora

Virginia Cantó es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Literatura Española (UCM) y Máster en Edición (Ediciones Santillana-UCM). Actualmente redacta su tesis doctoral sobre poesía española del siglo XX en el Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid. Es autora de diversos poemario y ha publicado, entre otros, los libros “Fe de erratas” (editorial *Biblioteca Nueva*, 2010) y “Poemas para zurdos” (*Renacimiento*, 2010).

Comunicaciones

Narrar la vida, historizar la ficción: El mecanismo autoficcional en *Vista cansada* de Luis García Montero

María Clara Lucifora
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Esta ponencia se propone pensar la posibilidad de afirmar la puesta en marcha del mecanismo autoficcional en un poemario de Luis García Montero: *Vista cansada*. Para ello, planteará algunos de los puntos más álgidos en el debate sobre la autoficción y su posible desplazamiento hacia el ámbito de la poesía, así como algunas conclusiones provisorias acerca de la pertinencia (o no) de hablar de mecanismo autoficcional en un poemario que recorre, casi al modo de una autobiografía, las cinco primeras décadas de vida del poeta español.

Palabras clave: autoficción - autobiografía - García Montero - poesía española contemporánea - *Vista cansada*

Para empezar a hablar de autoficción, es necesario recurrir a los datos de su nacimiento, el cual podríamos fijar en la novela francesa, *Fils*, de Serge Doubrovsky, publicada en 1977. Pero más interesante que esto, resulta el hecho de que esta novela surge como una especie de “desafío” al esquema propuesto por Lejeune en torno a las relaciones entre el pacto ficcional y el pacto autobiográfico.

En 1975, el teórico francés no había encontrado ejemplos en la literatura para la casilla en la que el nombre del autor, el del narrador y el del protagonista coincidieran (al modo de la autobiografía), dentro de un relato que incorporara sucesos ficticios a la trama biográfica de quien sustentaba el nombre propio en la vida real. Quizá de modo un tanto caprichoso, Doubrovsky escribió su novela para llenar ese blanco y la “patentó” (por decirlo de alguna manera) con un nuevo rótulo: autoficción.

De ahí en adelante, muchos críticos de la literatura se lanzaron a estudiar las potencialidades de esta nueva categoría, que nació un poco antes de que los estudios sobre la autobiografía (luego del ataque deconstruccionista) emprendieran una revisión crítica que, si bien rescataba la intención de plasmar la propia identidad, dando forma verbal a lo vivido, también situaba en el centro de los estudios las dificultades y límites de la representación verbal que supone el discurso sobre el yo (Molero de la Iglesia, 2000: 22).

Así la autoficción nace y acampa allí, en el punto débil de la autobiografía, en su “terreno pantanoso”; pues reconoce la imposibilidad de autenticidad y precisión que pretendía el género autobiográfico en la modernidad y exaspera el proceso de construcción del sujeto, haciendo de modo consciente lo que el autobiógrafo hacía de modo inconsciente o teniéndolo en cuenta como una limitación, pero escribiendo a pesar de ello: construir la

propia imagen a partir de datos empíricos y ficcionales.¹ Por eso, resulta interesante el hecho de que el desarrollo de la autoficción en la segunda mitad del siglo XX se produzca al mismo tiempo que la explosión autobiográfica, indicada por Alberca (1996), en cuanto es posible pensar que esta explosión se da al mismo tiempo que su revés o su puesta en cuestión.

Sin embargo, este cuestionamiento continúa encontrando un obstáculo: la intención autoral, pues la autobiografía, más allá de los múltiples problemas que presenta para ser definida (que no podemos desarrollar aquí ni mucho menos), continúa basando su estatuto en el pacto de veracidad, en la intención de “decir la verdad” que posee el autor del texto y que el lector acepta (más allá de que sepamos que “decir la verdad” implica también “decir ficción”). La autoficción, en este caso, pertenece al ámbito de la literatura y, si bien intenta confundir al lector estableciendo un “pacto ambiguo” (como lo llama Alberca), a mitad de camino entre lo ficcional y lo autobiográfico, finalmente, termina siendo un juego cuyo anclaje es y será siempre la literatura ficcional (lo cual se observa desde su adscripción indudable, como lo afirma Doubrovsky, al género de la novela).

Por eso, para no ser tan tajantes y categóricos, resulta más prudente hablar de un mecanismo o un gesto autoficcional que aparece en ciertos textos y plantea algunas cuestiones con las que la posmodernidad asedia a la literatura, pero también a la filosofía, a la ciencia, a nuestra propia subjetividad: qué es el sujeto, cuál es su relación con el mundo y con el lenguaje, cuál es su estatuto y de qué modo se plasma textualmente llegando a ser otro, entre otras cuestiones.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que el nombre propio y los datos biográficos de los autores empíricos han aparecido en los textos literarios (en prosa o en verso) desde la antigüedad clásica (pensemos, por ejemplo, en Catulo), ¿el gesto de Doubrovsky sólo vendría a confirmar la existencia de un mecanismo literario en el que Lejeune no había reparado al escribir *El pacto autobiográfico*? También podría ser, aunque lo cierto es que no somos conscientes de las cosas hasta que no podemos nombrarlas y definir las como tales...

La autoficción surge así unida estrechamente a la narrativa del siglo XX; aunque algunos críticos han observado que también puede ser un artefacto teórico muy productivo en el ámbito de la poesía, si se parte del hecho conocido y aceptado de que el yo del poema es siempre un sujeto retórico y ficcional. En base a este supuesto, el término “autoficción” podría llegar a reemplazar a la llamada “lírica autobiográfica”, aunque ni una ni la otra presentan todavía muchas garantías del éxito de su aplicación. El gesto autoficcional podría

¹ A este respecto, afirma Scarano: “Se trata pues de una “anti-autobiografía” tejida de “mitemas” y “biografemas” que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*; mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio” (2010: 12-13).

poseer una fuerza mayor, pues se recorta en un panorama teórico-crítico que intenta distanciarse una y otra vez de la identificación entre sujeto textual y sujeto empírico a la que tienta el poema, pues el mecanismo autoficcional en la lírica explotaría al máximo el estatuto ficcional del sujeto poético en un flujo productivo que involucraría tanto al autor como al lector y sus correspondientes posiciones fuera del texto, excediendo el marco de lo literario y avanzando sobre la experiencia de los sujetos. Pero surge otra pregunta: ¿es lícito acuñar un nuevo nombre para un procedimiento o mecanismo en el que la crítica ya ha reparado? Quizá sí, si el término “lírica autobiográfica” no termina de cuajar en el intento de caracterizar esta modalidad. La autobiografía como género se presenta, por lo general, en prosa, pero ¿puede un autor pretender realizar una autobiografía en verso, buscando establecer el pacto de veracidad ya mencionado con el autor? Es una posibilidad...

En este punto se plantea una nueva cuestión: para determinar si la intención del autor fue autobiográfica o autoficcional, tendríamos que aplicarnos a investigar no sólo su biografía para ver posibles coincidencias, sino (y principalmente) su poética. Éste es el caso que se plantea en el poemario de Luis García Montero que nos ocupa en esta oportunidad.

El libro *Vista cansada* fue publicado por el poeta granadino con ocasión de su cumpleaños número cincuenta. Si leyéremos la biografía del poeta, encontraríamos plasmados en los poemas de este libro, los datos más interesantes y sobresalientes de su vida: su fecha y lugar de nacimiento, los nombres de sus padres, su vida en el colegio, sus inicios como poeta, su vida en la universidad, su militancia política, su primer matrimonio y el segundo, con Almudena, los nombres de sus hijos, las ciudades por las que ha viajado, los poetas que han marcado su trayectoria poética... Sin embargo, si acudimos a la poética de Luis García Montero, descubriremos que hacer esta simple operación referencial es imposible, porque traicionaría su modo de pensar y de hacer poesía. Es en esta ocasión, entonces, cuando el término “autoficción” puede brindarnos una herramienta productiva de análisis, que nos permita evadir la identificación biográfica para pensar en el gesto que implica poner esos datos allí, en medio de una escritura que se dice y se sabe ficcional.

La estructura de este poemario presenta las fases de una historia de vida: infancia, juventud, adultez y finalmente, el amor como elemento fundamental de la existencia; aunque a simple vista sería posible pensar que se trata de un recorrido autobiográfico, se agregan a este recorrido dos secciones más: la inicial y la final, en las cuales se problematizará esta lectura autobiográfica.

Por ejemplo, la primera sección, “Preguntas”, funciona como una especie de introducción, cuya figura principal será el “lector futuro” (así es invocado en el título del primer poema). La explicitación del pacto de lectura en el primer poema del libro pone en alerta al lector para que tome la distancia necesaria y no se deje engañar por el aparente afán autobiográfico de los poemas posteriores; con lo cual ya se advierte este intento de

concientizar al lector respecto del carácter de artificio del texto, indagando la problemática relación entre texto y realidad (Scarano y otros, 1996: 16). Además, lo hace partícipe de la realidad literaria dirigiéndole una serie de preguntas; entabla un diálogo, esperando respuestas que, más tarde, resonarán en la lectura, y relaciona los momentos de su propia vida con la de él, generando una identificación que colabora en el establecimiento del mecanismo autoficcional, como una instancia fundamental en la construcción del sentido total del texto y en la construcción de un espacio de “aparente confidencialidad” entre autor y lector.

Esta apuesta tan fuerte por el espacio del lector tiene claras conexiones con la teoría de la lectura que recorre la poética de García Montero (Scarano, 2004a), pero principalmente con la noción de *lector cómplice* que postula: aquel que “acepta la sinceridad de lo que se está contando, e incluso llega a decir *así siento yo* o, como afirmaba Eliot, *así hablaría yo si pudiese hacer poesía*” (García Montero, 1987: 176). Así el pacto con el lector deja de lado la exigencia de verdad, a cambio de poder encontrar en los versos un espacio común de identificación posible con el poeta y un modo de ahondar en la meditación sobre los temas fundamentales del hombre y su existencia, y de reconocer verdades de su propia vida que puedan conmoverlo (Scarano, 2004a: 211).

El segundo poema de la sección “Preguntas cruzadas” (21-22) marca el itinerario de un movimiento autorreflexivo que permanece en una búsqueda permanente:

Bajo por la escalera mecánica del metro
busco los arrabales del pasado,
en dirección contraria
vengo hacia mí,
subo también camino del presente
a cruzarme conmigo”
(García Montero, 21-22)

Los movimientos de la primera persona dan cuenta de los derroteros del yo en la búsqueda de la propia identidad. Estos versos ponen de manifiesto que el acto de presentarse a sí mismo no es algo permanente y fijo, sino una búsqueda que incluye los escenarios de la vida cotidiana, el pasado, el presente y las contradicciones propias del sujeto, que es una de las cuestiones que la autoficción pone en evidencia.

Por otro lado, la última sección presenta una triplicación del título, porque no sólo el poemario y esta sección se llaman “Vista cansada”, sino también el último poema. La lectura de este mismo título en los distintos niveles estructurales del texto genera una resignificación del sintagma nominal cada vez que vuelve a aparecer, condensando

múltiples significaciones. El “vista cansada” que nomina la sección servirá como un nuevo toque de atención para el lector, que en el flujo de la lectura puede identificar los poemas como autobiográficos (por lo menos en su mayoría), olvidando quizá aquella primera sección que lo invocó como lector. La repetición lo invita nuevamente a tomar parte en este juego de realidad y ficción que constituye el poemario, y además, produce un corte, expulsándolo a los márgenes del texto (el título del libro), donde el poemario forma parte de la literatura como actividad social, con todo lo que ello implica.

También es significativo que la mención explícita del nombre propio del sujeto que coincide con el del autor empírico sea en esta sección, que se encuentra al margen del trayecto vital y que se construye en el límite entre el pasado y el presente, entre la presencia y la ausencia (a través de la imagen de las huellas), que reflexiona sobre el presente del sujeto-poeta y sobre el posible futuro (con una mirada esperanzadora).

Finalmente, en el último poema del libro (137) “Vista cansada” el sujeto poético afirma: “Ahora *aprendo* a vivir con la vista cansada”. A partir de este verso (y sumando otros indicios anteriores), se puede considerar todo el libro como un proceso de aprendizaje. El sujeto poético recorre los distintos momentos o hitos de su vida con ese nuevo arte, con esta nueva vista que le otorgan los años. La soledad, tantas veces mencionada durante el poemario, será desde ahora “compartida” y el “nosotros” que cierra el poema abre esta nueva perspectiva de hermandad en lo humano. Lo autoficcional adquiere, entonces, un nuevo sentido ético: ver la vida como un camino de aprendizaje del hombre histórico (ya sea el autor o el lector).

Es posible considerar, entonces, este poemario desde un doble proceso: narración de la vida e historización de la ficción. La narración de anécdotas personales o la mención de referencias autobiográficas del “Luis empírico” entran aquí en un flujo discursivo que construye un nuevo sujeto; sujeto que conserva el nombre propio y el de los seres queridos del poeta real, pero que evade la exigencia de verdad (propia del género autobiográfico) para constituirse en el *entredós*, (Combe: 1999: 152), en el límite entre realidad y ficción, potestad que le concede la poesía en su condición de lenguaje y que la autoficción exaspera y exhibe. Al mismo tiempo, este nuevo sujeto busca reconstruir una vida, una historia en la escritura, con fechas, nombres, localizaciones geográficas, y aquí es cuando la ficción adquiere visos de verdad y se historiza. Se produce entonces lo que adelantaba Pozuelo Yvancos sobre la autoficción: la nivelación de los hechos reales e inventados en un mismo eje de historicidad y de ficcionalidad (2004: 283), que resulta propio de la autoficción.

El mecanismo autoficcional responde por lo tanto a una ideología artística particular que establece de antemano que la poesía es capaz de expresar la experiencia, que debe comprometerse no sólo política, sino éticamente, porque constituye un “espacio público” (García Montero, 2000: 102) y que el peso de las palabras es mayor al que puede

suponerse, porque palabras y hombres son dos caras de la misma moneda: no hay palabras sin hombres, pues ellas son su patrimonio, así lo afirma Scarano (2004a: 217), pero tampoco es posible concebir hombres sin palabras, pues la realidad humana no puede ejercer sus derechos y su condición de tal si no puede expresarse, si no puede actuar en todos los ámbitos de la vida a través de la palabra. Esta noción que aporta la escritura de García Montero es una de las características más relevantes y de mayor compromiso en su poesía, pues uno de los ejes sobre los que ésta se funda consiste justamente en esto: crear una experiencia común, crear emociones significativas (1987: 176, 227), en la que la identificación entre autor y lector continúe viva aún finalizado el poema y en el que la escritura se funde no ya en ideologías concretas y envejecidas, sino en el compromiso ético del hombre (con su nombre, cuerpo, historia y experiencia) con “el” hombre, en sentido genérico de humanidad (Scarano, 2004: 216).

Así, el mecanismo autoficcional se resignifica y viene en auxilio de una poética que, paradójicamente, al postular la poesía como oficio ético deja de lado la realidad exterior dentro del texto para comprenderla mejor y ocuparse de ella, evitando los intentos de representarla “tal cual es” (si se puede), sino indagando a través de los mecanismos de la ficción acerca de su estatuto y su condición. Dice García Montero: “El texto es una urdimbre de mentiras, recursos técnicos, ficciones, que intentan lograr una verdad estética y humana” (García Montero, 2000: 97).

Bibliografía

- Abril, Juan Carlos y Xelo Candel Vila (eds.) (2009). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, 192-197.
- Alberca, Manuel (1996). “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 1, enero 1996, 9-18.
- (2007). El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. **Madrid: Biblioteca Nueva.**
- Combe, Dominique (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. 127-154.
- García Montero (2005). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- (2000). “El oficio como ética” en Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

- (2002). *Poesía urbana. Antología*. Pról. De Laura Scarano. Sevilla, Renacimiento.
- García, Miguel Ángel (2002), "Introducción" a Luis García Montero, *Antología poética*. Madrid: Castalia.
- Lejeune, Philippe (1975). "El pacto autobiográfico" en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion (edición 1994); 49-88.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España. J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, E. Antolín y A. Muñoz Molina*. Alemania: Peter Lang.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2003). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" en [La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerando como la autoficción de Ángel Ganivet](#). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Robin, Regine (2002). "El sujeto siempre en falta", en Arfuch, Leonor (comp). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), (2000). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari (1994). *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Universidad.
- Scarano, Laura y otros (1999). *Marcar la piel del agua La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- (2004a). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- (2004b). *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada, Atrio.
- (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- (2011a). "Aquel tímido Luis. Políticas del nombre propio en Luis García Montero" en Anthony Leo Geist y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.), *Poética de la vida cotidiana: En torno a Luis García Montero*. Madrid: Visor (en prensa).
- (2011b). "Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", *Revista CELEHIS*, n° 22, año 2011. En prensa.

Datos de la autora

María Clara Lucifora nació en Mar del Plata, el 2 de septiembre de 1982. Es Prof. en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Master Mundus Crossways in European Humanities por la Universidad de Santiago de Compostela (España) y the University of St. Andrews (Escocia). Ha obtenido, además, una beca de la Universidad Nacional de Mar del Plata, para desempeñar tareas de investigación y docencia en el grupo “Semiótica del discurso” (CELEHIS) de la misma universidad y es alumna de Doctorado de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado trabajos sobre poesía española contemporánea y sobre literatura argentina; también artículos acerca de la relación entre cine y literatura.

Comunicaciones

Identidad y nombre propio en las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes

Verónica Leuci
Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

Resumen

El trabajo, fruto parcial de un proyecto mayor abocado al estudio de los límites entre la autobiografía y la ficción en la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González, propone estudiar las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes reflexionando en torno a los mecanismos de articulación de la subjetividad en el discurso poético, a partir de la inscripción del nombre propio, específicamente de una clase particular, el *nombre de autor*. La aparición del nombre propio como en el universo textual del poema plantea cuestiones fundamentales en torno a la delimitación de esa figura, que oscila entre la referencialidad autobiográfica y los cauces ficcionales en que lo inscribe su pertinencia a la esfera poética.

Palabras clave: Poesía española contemporánea - Gloria Fuertes - *Obras incompletas* - nombre propio de autor - autoficción

*...Sí a mí me aburren las memorias de los demás, por qué
no le van a aburrir a los demás las mías.
-No lo escriba en plan de libro de memorias.
-Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me
ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos*

Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*

El diálogo elegido para iniciar nuestras páginas, extraído de la novela de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás*, es interesante porque introduce diversas matrices discursivas que permiten proyectarnos hacia la obra poética de la madrileña Gloria Fuertes, nuestro objeto de interés. En primer término, la referencia a las memorias, a una búsqueda nueva, original, heterodoxa de “enhebrar los recuerdos”, que parece remitir desde la ficción a la gran proliferación de memorias y autobiografías en la España posfranquista, como una apertura y expresión del yo, tras el largo silencio de la opresora posguerra. Luego, la presentación de una identidad femenina en plan de escritura memorialista, como una subjetividad que reclama y reafirma su turno de palabra, en el marco de un género que, tradicionalmente, ha concernido más bien al relato en primera persona masculino. En tercer lugar, en sentido amplio, la renombrada novela de Martín Gaité se emplaza en un lugar de gran originalidad en la narrativa española de las últimas décadas, en especial, por un carácter enunciativo que oscila entre la autobiografía y la ficción, merced a abundantes estrategias escriturarias que conectan la novela con los lineamientos actuales de la autoficción.

Estas tres vertientes nos proyectan hacia una esfera de problemáticas generales que atañen eminentemente a los límites entre la autobiografía y la ficción, primero, y luego a la

escritura femenina en la España de posguerra. Como la protagonista de la novela de Gaité, la poesía de Fuertes da cuenta de una búsqueda que tiene que ver con la renovación del paradigma clásico de la autobiografía: en este caso, a través de la insistente veta “yoista” o “glorista” de su producción, que tiñe sus múltiples poemarios con datos y guiños de la biografía de la autora que se enuncian desde la ficcionalidad de la palabra poética. Entre ellos, sobresale especialmente la obsesiva inclusión del nombre propio de la autora en cuantiosos poemas, estrategia que acentúa la atmósfera autobiográfica que atraviesa su obra y que la poeta abona desde el espacio ensayístico de su obra.¹

Así, la poesía de Fuertes oscila entre el estatuto autobiográfico y el carácter ficticio de la palabra poética, en una zona indefinida y difusa que permite evocar los actuales postulados teóricos en torno de la autoficción. Este polémico concepto, debatido de modo profuso en la actualidad, remite esencialmente a un género atado en sus orígenes a la narrativa, como una forma “posmoderna” de autobiografía que responde a la difuminación, fragmentación o problematización del yo. Una modalidad ambigua, tensada entre la vida y la ficción, como un juego propuesto por un autor en busca de un lector que se deleite en un constante vaivén entre lo real y lo inventado. Más allá de las disidencias, de los puntos de vista variados o los disímiles lugares de enunciación teórica, los diversos asedios a la autoficción convergen en un rasgo característico: la inscripción inequívoca del nombre propio del autor en el texto. Un nombre que, como señala Alberca, es uno de los pilares más importantes de la autoficción (2007: 17). Un nombre, por su parte, que como ha advertido Bourdieu opera como unificación del yo, un “punto fijo”, un “designador rígido” en distintos y movibles espacios y campos (1997: 78-79). Un nombre que, a la vez, de acuerdo con el conocido artículo de Foucault, funciona para caracterizar un modo de ser del discurso, imprimiendo una “función-autor” que hace que determinada obra sea leída de determinado modo en un momento dado (1985: 19). Un nombre, por último, que otorga a “todo lo que toca un aura de verdad”, como señala la voz autorizada de Lejeune, y que trasciende pues la palabra literaria para proyectarse, como correlato, hacia la vida del autor.

La inclusión del nombre propio como categoría poemática, entonces, que nomina una subjetividad multifacética a lo largo de los libros fuertianos, constituye un eje original en la poesía de posguerra, visitado asimismo por otros poetas coetáneos o próximos –Blas de Otero, Hierro, Ángel González, Gil de Biedma...– que se bifurca en el doble gesto de la

¹ En el “Prólogo” a las *Obras incompletas*, titulado “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”, se incluye un primer apartado denominado “Con toda sinceridad”, en el que la autora explica: “Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba “autobiografías” o que, sin titularse así, informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc. Se ha visto a través de los siglos que toda obra literaria es en parte autobiográfica, sobre todo si el autor es poeta. Mi obra en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy “yoista”, que soy muy “glorista” (1977: 22).

apuesta generacional por la humanización del poeta, por un lado, coexistiendo con la reafirmación de una escena poética que, sobre todo en el “medio siglo”, enfatiza su estatuto ficticio. Poeta y ficción, pues, “ficción autobiográfica” o, mejor, *autoficción*, concebida como una modalidad que supera los estrechos límites genéricos para constituirse como una operatoria que recorre diversos textos y estéticas en los que, en el marco de la literatura, asoman datos biográficos y, especialmente, el nombre propio del autor, que coincide en su utilización textual, como correlato, con su imagen civil.

La incorporación del nombre propio en la poesía de Gloria Fuertes, ya desde el primer poema que inaugura sus *Obras incompletas*, compilación de 1975 que reúne poemarios publicados entre 1954 y 1973,² permite advertir distintos posicionamientos y desplazamientos a través de una utilización onomástica que oscila entre distintas figuraciones identitarias, que permiten problematizar la identificación ingenua –de cuño romántico– entre sujeto y poeta, aún con la inscripción del nombre propio de la autora. Entre ellos, sobresalen como veremos –extrayendo algunos ejemplos elocuentes de los múltiples textos nominados– el juego polisémico que atañe tanto al nombre propio como al nombre común, los corrimientos enunciativos de la primera hacia la segunda o tercera persona singular o, asimismo, la intervención de nuevos personajes o voces que acompañan su itinerario, incluso con nombre propio, y también piden la palabra en estas *Obras incompletas*.

El poema que abre su obra, “Nota biográfica”, es interesante porque pone en escena, desde el inicio, algunas cuestiones llamativas y recurrentes en torno de su poética:

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.
(Fuertes, 1977: 41)

En primer término, la presencia inaugural del nombre propio, emplazado en un escenario urbano puntualizado, nos sitúa en el énfasis de la configuración de un rostro histórico que, a través de una marcada carga biográfica, enunciada en tercera persona –acorde con el título del poema– se proyecta desde la poesía hacia lo extraliterario. Sin embargo, los versos siguientes truecan y desautomatizan la presentación inicial, “en un juego conceptista al estilo clásico” (Benson, 2000: 7). Por un lado, con la ruptura de una

² Las *Obras incompletas* compiladas por la propia Fuertes contienen los siguientes poemarios: *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1966), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973).

temporalidad lógica y previsible y, por otro, con el desdoblamiento enunciativo en el que coexisten un “ella” y un “yo” que implica, simultáneamente, el desplazamiento, a través de los deícticos, desde la impersonalidad biográfica hacia una enunciación “autobiográfica” en primera persona. Este juego pronominal insinúa pues ya desde este poema inicial la constitución de un sujeto que funciona, a la vez, como un personaje poético.

El antropónimo irrumpe luego en el poema “Mi vecino”, que culmina el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), en la voz distanciadora de un nuevo hablante. En él se describe una escena urbana mínima, una estampa casi fotográfica que recorta uno de los tipos sociales que acompañan de modo reiterado la poesía de Fuertes:

El albañil llegó de su jornada
con su jornal enclenque y con sus puntos.
Bajaron a la tienda a por harina,
hicieron unas gachas con tocino,
pusieronlo a enfriar en la ventana,
la cazuela se cayó al patio.
(Fuertes, 1977: 116)

En este cuadro costumbrista, extraído de la veta doméstica de los sectores sociales más humildes, el sujeto que, a partir del título, se posicionaba como testigo u observador, cobra protagonismo en los versos finales en la mención del propio actante del poema:

El obrero tosió:
-Como Gloria se entere,
esta noche cenamos Poesía.
(Fuertes, 1977: 116)

La introducción de esta voz que se apropia de la enunciación poética es interesante porque incorpora el nombre propio de la autora, enfatizando una vinculación con el ejercicio poético que, esta vez, se equipara con las viandas de la mesa obrera.

El nombre propio se hace presente posteriormente en uno de los primeros poemas del poemario *Todo asusta* (1958), un texto que prosigue el énfasis autoficcional, esta vez, en una línea genealógica: “Carta de mi padre a mi abuelo”. La enunciación en primera persona está a cargo de este nuevo hablante poético, “el padre”, y “Gloria” será enunciada, en este poema, desde una tercera persona que la objetiva como poeta: “Los chicos han crecido y quieren ser actores./ María se ha casado y Gloria escribe versos” (120). En esta sucinta caracterización se manifiesta el rostro histórico y familiar del personaje “Gloria” que, a la vez,

parece contraponerse, en la contigüidad enunciativa, al modelo esperable en el mundo femenino de la posguerra representado por María, el de la mujer casada.

En continuidad genérica, “Carta a mí misma” del libro *Poeta de guardia* (1968), se desdobra en la dicción que tiene, esta vez, al sujeto nominado como emisor y destinatario del sujeto. El hipocorístico resume una versión objetivada y distanciada del yo, que funciona entonces, a la vez, como un *tú* familiar y próximo:

Querida Glorita:

Hace mucho tiempo que no me gusta como estás (...) Sé que tienes miedo,
un miedo solo,
un tierno miedo.

(Fuentes, 1968: 189)

Luego, “Quien se salva es quien es quien” representa un ingenioso poema que renueva la retórica paremiológica que, de modos diversos, recorre la poesía de Fuentes. Aquí, los versos iniciales introducen un artificio en el que se incorpora un supuesto refrán novedoso, inédito, que sigue los esquemas sintácticos del caudal del refranero español (García Page 48-49). Sin embargo, la intromisión aclaratoria de la autoría de este refrán apócrifo desvela este artilugio escriturario, separándolo del anonimato del acervo popular. Se produce pues un desdoblamiento a partir del antropónimo, que funciona para aludir a esta “nueva poeta” cuyos versos, en un juego recursivo, se incluyen en el propio poema. Se destaca en este sentido la escisión entre el hablante poético como la voz predominante del texto y la mentada poeta nominada a la cual, en una novedosa práctica intertextual (¿o intratextual?), se cita: “Quien construye/ se destruye/ (ya lo dijo Gloria Fuentes)” (276).

El último poemario que se compila en estas *Obras incompletas*, titulado *Sola en la sala* de 1973, presenta por su lado diversos poemas en los que se incluye el nombre propio de la autora, bajo modalidades múltiples que delinean distintas formulaciones subjetivas. Entre ellos, el texto que inicia el libro comienza con un título elocuente: “Carta explicatoria de Gloria”. El género epistolar diseña un destinatario concreto, explicitado en el encabezado del poema: “Queridos lectores”. Este primer verso y el paratexto establecen las coordenadas escriturarias de este mensaje, en donde el emisor remite a través del nombre propio a la figura de poeta, difuminando al máximo el pacto ficcional y las máscaras enunciativas. El poema se bifurca entre su pertenencia genérica epistolar y el *ars poética*, ya que esta “carta a los lectores” explicita las características de su escritura y de su propia imagen de poeta a través de las seis estrofas que constituyen, en la veta autorreferencial de la poesía, una verdadera “autopoética”, al decir de Arturo Casas (2000).

Por su parte, “Un buen día”, un poema breve que acuerda con la concisión poemática que tiñe todo este último poemario, camufla también entre sus versos el nombre propio de la autora. Sin embargo, su utilización, a diferencia de otros textos, no es sólo onomástica: se juega con la bivalencia del nombre de pila que funciona, aquí, tanto como antropónimo como desde su valor semántico en referencia a la fama o reputación de una persona:

Me hice una sopa de ajo
con mendrugo y perejil
me puse vaso de vino/ y blusita de organdí
miréme fija al espejo
y la gloria huyó de allí.
(Fuertes, 1977: 297-298)

La utilización semántica del sustantivo “gloria”, que se refuerza por la ausencia de mayúscula, surgiría por el cuadro cotidiano que dibuja una imagen de la subjetividad trivial, hasta vulgar: sin “gloria” alguna. No obstante, esta idea es utilizada también de modo literal, al permitir una dilogía que remite, en este caso, a un desdoblamiento enunciativo a través del cual el personaje, en tercera persona, desaparece a través del espejo, como una nueva versión actualizada y desdibujada del revisitado “tema del doble”.

El nombre propio aparece, pues, en cuantiosos poemas compilados en los diversos poemarios de estas *Obras incompletas*. Sin duda, su incorporación otorga en primer término cierta carga de “veracidad” a la escritura poética, en la coincidencia que, como lectores, advertimos entre este hablante o personaje nominado y la firma de la portada del libro. Sin embargo, como hemos visto, su irrupción en el universo poético en gran medida atenúa o torna difusa esta identificación, por reiterados procedimientos y juegos de ocultamientos, desplazamientos, objetivaciones que se realizan a partir del antropónimo, como vimos a través de los ejemplos elegidos. Estos juegos consisten especialmente en la oscilación bivalente entre su carácter designativo y su carga semántica, por un lado, o en el abandono de la primera persona y el consecuente corrimiento hacia la segunda o tercera que la objetiva como una presencia evocada o citada y, asimismo, a partir de la incorporación de nuevos hablantes poéticos que acaparan el protagonismo enunciativo.

En *Poeta de guardia*, por ejemplo, diversas presencias se aglomeran de modo insistente como un teatro de voces marginales que se emplazan también en el ejercicio poético: “El sacamuelas”, la prostituta “Ramona” en el poema “Yo”, “El guía de la abadía”, el mendigo en “El mendigo de papel” o, incluso, un Dios profundamente humanizado en “Dios llama al fontanero”. En esta misma línea, ya en textos anteriores, incluidos *Antología* y

poemas del suburbio, de 1954, la enunciación se desplazaba para otorgar la palabra a “José García” en el poema “Pobre de nacimiento” o a un mendigo estereotipado en “El mendigo de los ojos”. La poesía de Fuertes, entonces, permite la muestra en primera persona de un repertorio social variopinto que se emplaza en el pronombre *yo* para desacralizar el ejercicio poético y problematizar la lectura biografista que conjugaría, a un tiempo, sujeto poético y poeta. El sujeto no es sólo mediador o funciona como testimonio y muestra de estas voces solapadas sino que, en una apuesta más polémica, permite su ingreso protagónico a una escena lírica que se vuelve, así, polifónica y pluralista.

Pensar los poemas con nombre propio y su proximidad con la biografía de la autora desde una óptica “autoficcional” permite eludir, por último, la lectura biografista de poemas que, como vimos, se empeñan en problematizar y jugar con los universos complejos de la verdad y la ficción, reivindicando no obstante una cierta referencialidad, que enfatiza la autora desde sus prosas ensayísticas y que nos involucra como lectores en el juego pendular del “ser y no ser” a la vez. Ser creador y ser creación coexisten en la conjugación paradójica de un doble verbal que, con nombre propio, acecha bajo la forma de la propia vida. Como dice la poeta: “Tu nombre me persigue/ inquilino en mi sombra;/ desapareceré,/ y él estará a mi lado”.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Prólogo de Justo Navarro). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Benson, Douglas (2000). “La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana”. *Hispania*, 83, N° 2: 210-221.
- Browne, Peter (1997). *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Pliegos.
- Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama: 74-83.
- Cano, José Luis (1969). “La poesía de Gloria Fuertes”. *Ínsula* 269: 8-9.
- Casas Valés, Arturo (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid: Visor: 209-218.
- Combe, Dominique (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en Cabo, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros: 127-153.
- Foucault, Michel (1985)[1969]. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Fuertes, Gloria (1977)[1975] *Obras incompletas*, Ed. Gloria Fuertes. Madrid: Cátedra.

Volver al índice

- (2004) [1980]. *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*, Ed. González Rodas. Madrid: Cátedra.
- García-Page, Mario (1993). "Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)". *Paremia*, 1: 45-53.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Mignolo, Walter (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Ed. Melusina.
- (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Yndurain, Domingo (1970). "Prólogo" a *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1969*. Barcelona: Plaza & Janés.

Datos de la autora

Verónica Leuci (Mar del Plata, Argentina, 1982) es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como Ayudante docente en la cátedra Literatura y cultura españolas II (contemporánea). Es integrante desde el año 2005 del Grupo de investigación dirigido por la Dra. Laura Scarano "Semiótica del discurso", de la UNMdP. Ha obtenido sucesivas Becas de Investigación de la UNMdP (2006, 2007, 2008), con proyectos abocados al estudio de la poesía española contemporánea. En la actualidad, se desempeña como becaria doctoral con una Beca de Posgrado Tipo 1 de CONICET, dirigida por la Dra. Laura Scarano e inscripta en el Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades, UNMdP.

Comunicaciones

Francisco Brines: una *paideia* necesaria

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La ponencia tiene como objetivo reconstruir el ideario autopoético elaborado por Francisco Brines (Oliva, 1932) y la intervención de su figura de escritor en el campo intelectual, en dos operatorias discursivas interrelacionadas: 1. la operatoria autorreferencial, elaborada sesgadamente en su obra hasta el momento publicada, desde *Las brasas* (1960) hasta *La última costa* (1995), un largo trayecto que dispone las variaciones de su concepción de la palabra poética en consonancia con los interrogantes comunes a otros poetas del medio siglo; 2. la operatoria crítica y autopoética, delineada en sus ensayos, prólogos y entrevistas, donde el poeta-lector (de sí mismo y de los otros) elabora un mapa de inclusiones y exclusiones e interpreta tensiones entre actores del campo (precedentes y coetáneos). De este modo, rubrica la conformación de su ideario en complementación y/o distancia con su propia producción poética desde un rol doxológico privilegiado: el de “maestro” de poetas, en tanto autor consagrado del grupo del 50, varias veces premiado y miembro emérito de la RAE.

Palabras clave: Francisco Brines - magisterio - autorreferencia - autopoéticas - figura de escritor

La obra completa de Francisco Brines, desde *Las brasas* (1960) hasta *La última costa* (1995) nos lleva al reconocimiento de tres registros simultáneos y cómplices: las grandes preguntas del alto Romanticismo (sobre las que nos advirtiera Abrams), la fascinación sensual del simbolismo y la coloratura de la mejor tradición clásica y áurea, incluyendo en este último perfil los “desvíos” angustiados del Barroco. Entre todos ellos, el imaginario clásico es quizá el más decisivo, en mi opinión, para orientar no sólo un registro, un léxico y un tono sino, concurrentemente, una toma de posición en la escritura brineana, un lugar específico de funcionamiento en el campo intelectual de su tiempo y una responsabilidad indelegable ante los que vienen detrás del escritor de Oliva. Esta construcción autoral excede el trazado de aquellos poemas donde el sesgo didáctico –en torno al *ars amandi*, al *ars vivendi* y, sobre todo, al *ars moriendi*– imprime su orientación dominante. Mejor, desborda en la retórica completa de su obra y en el ejercicio público de un magisterio que, buscado o no, ha legitimado a Francisco Brines como uno de los *grandes poetas vivos en lengua española*, una lexía que, formulada de este modo o de otros parecidos, circula activamente dentro de los variados discursos sociales referidos al autor.

La suya fue, indudablemente, una promoción de poetas en la que casi todos se convirtieron, con consentimiento o sin él, en maestros. José Ángel Valente enhebró su discipulado desde el lugar de la polémica, a la que nunca abandonó, embanderando la inmensa fuerza de sus acciones y de sus palabras en favor de una poesía crítica y de una crítica para la poesía de su tiempo. Frente a la “experiencia”, las *insulas extrañas* de una “diferencia”, que, desde la periferia del sistema, reclamó y reclama para sí una intervención

revolucionaria otra por fuera del mandato de la *normalización*. Jaime Gil, el *dandy* aristocrático y sensual, conjugó con el contrato social de los poetas de posguerra el contrato hedonista (Bernabé), haciendo de su figura de escritor un mito que aún pervive y que dio lugar, entre otros motivos, a la *boutade* de los “ciento y un hijos de Gil de Biedma”. Pero no haríamos justicia al poeta catalán si nos ciñéramos sólo a esto. Su correspondencia con García Montero y las reuniones con el grupo de la “otra sentimentalidad” granadina (un ejemplo entre muchos) sellan un aprendizaje crucial en torno a la modernidad poética española, que, para algunos de esos jóvenes –hoy no tan jóvenes– aún pervive en sus ensayos y en su poesía. El magisterio de Ángel González constituye otra referencia ineludible también para éste y otros grupos de poetas actuales. Un magisterio, el de González, no buscado, en el que la lección de la mejor poesía española sigue resonando desde el liderazgo casi invisible, humilde y siempre conciliador del asturiano, ese entrañable y noctámbulo poeta-profesor que nunca aprendió a hablar el inglés de sus alumnos de la Universidad de Nuevo México.

La *humilitas* que diseña poderosamente la figura de maestro en González –y por supuesto no las de Biedma y Valente, aunque por distintas razones– se constituye en el eje ético y estético del magisterio brineano. Leer a Brines es entrar en un mundo poético cuya visibilidad se encuentra, en primera instancia, asegurada. No es la suya una poética experimental, aun cuando *Insistencias en Luzbel* (1977), por ejemplo, incurra en un calculado conceptismo que sume en la perplejidad al lector. Pero la mayor parte de sus poemarios dejan las puertas abiertas a la comprensión y a la sintonía confidencial con un sujeto que se dirige a nosotros en voz baja, al oído. No quiero decir que la suya sea una poética fácil, ni acomodaticia, pero sí amigable. Hay detrás de cada verso un imponente archivo que recoge muchos ecos (los clásicos griegos y latinos, los autores del Siglo de Oro español, los románticos ingleses y alemanes, Cernuda, Cavafis, Eliot, Gil-Albert, Juan Ramón, Leopardi, Aleixandre, el Machado de *Soledades* y el de *Cancionero apócrifo*, Borges, Vallejo) cuyas variaciones Brines resuelve en una sola línea sinfónica: con elegante pudor naturaliza el artificio, y lo vuelve un hueso invisible en el cuerpo de su escritura. De este modo, la voz de quien nos habla nos toma pacientemente de la mano y nos lleva por los caminos de un aprendizaje –muchas veces conjunto– en donde la belleza y la ética se unen en una *lectio* de la cual obtenemos un provecho: *prodesse et delectare*, decía Horacio. Brines toma este lugar civil de *maestro*, que el mismo Horacio fue, aunque sin la vehemencia correctiva del venusino ni sus célebres denuestos. Por supuesto que no es tampoco aquel *maldito* de fin de siglo XIX, ni el *torremarfilista*, ni el *iluminado* social, ni mucho menos el *enfant terrible* de las vanguardias. No quiere ignorarnos, tampoco convencernos ni escandalizarnos, sino ayudarnos a meditar. Y a descubrir, en la prodigiosa cosmogonía de su materia poética, la belleza pura y dura de las palabras.

La doble *lección* de Brines se resuelve en su poesía de muchas maneras. De la reflexión elegíaca (Gómez Toré) al vitalismo trágico (Andújar Almansa), de la mirada crepuscular (Cañas) y la ontología del sufrimiento (Martín) al goce de los cuerpos y de la naturaleza, sus textos condensan una voz saturada de preguntas enormes y, a cambio, escasas respuestas. No ociosamente nos recuerda el maestro Brines a ese otro maestro suyo, el gimnasta y retórico Juan de Mairena, con sus ejemplares (por verdaderas) *almas en borrador*. Los jirones de la vida y sus derrotas ocupan privilegiadamente el escenario de la obra brineana, en la que el tiempo, la ausencia del dios, el olvido y el engaño aparecen como los personajes fundamentales. En este drama hay contrapuntos, sin embargo: los *ojos deseados* pero también vividos con intensidad agónica, y esa cuna insobornable que es la naturaleza mediterránea de la finca natal: Elca. Y, por supuesto, la *lección de formas*, un intenso y paciente trabajo sobre el lenguaje, detrás del cual la ostentación del artificio cede paso a una "naturalidad", restallante, sin embargo, en insinuaciones y promesas: la fiesta de las palabras y la iluminación de un *ejercicio espiritual* que nos revela un doble saber, estético y moral."Emocionada y emocionante lucidez", ha señalado a propósito de esta poética Jaime Siles en un ensayo imprescindible.

Para enseñar, un maestro debe, primero, aprender, y aprender de sus propios *tachones, vacilaciones y arrepentimientos*, como decía Mairena. Por eso, detrás de la escritura poética de Brines está operando, como bastidor y espejo, una coherente y esmerada meditación sobre la poesía, ya sea en sus textos metapoéticos como en sus ensayos críticos y en las autopoéticas explícitas o sesgadamente dispersas a lo largo de sus intervenciones públicas, homenajes y entrevistas. Este trabajo de indagación y (auto)evaluación constituye el ejemplo más acabado de lo que venimos diciendo: su *obra en marcha* (para traer aquí a otra voz preferencial de su biblioteca) es una tarea de interrogación permanente, que expone con insistencia y resistencia las preguntas que el maestro ya no sólo hace a sus discípulos sino a sí mismo: quien enseña, parece decirnos Brines, debe saber que el verdadero aprendizaje siempre va por más. Este ideario poético sella los contornos de una figura de escritor de referencia imprescindible, ya sea en solitario (pensemos en la notable visibilidad pública conferida por su ingreso en la Real Academia, el otorgamiento de premios importantísimos –Crítica, Nacional de Literatura, García Lorca, Reina Sofía– y otras distinciones), ya en relación con el grupo del 50.

En principio, como muchos de sus compañeros de promoción, Brines acuerda en un primer punto: la poesía es "conocimiento", un "conocimiento", además, "desvelador", revelador. No obstante, ante la posible reiteración de una figura de poeta magnificado por la tradición romántico-simbolista, Brines interpone, con sencillez, una limitación: "A los artistas se les llama creadores, siempre que rebajemos el término al nivel que le corresponde; es ridículo pretender simular una "divinización", como a veces ha ocurrido, ya que el hombre

puede crear desde lo ya creado" (monográfico de *Cuervo*, 1980, citado en Provencio, 1996: pp. 150). Pero, en rigor de verdad, y a diferencia de posiciones del todo desmitificadoras como la de Barral, o las de Jaime Gil y Ángel González, que reemplazan socarronamente a la musa de la Inspiración por la cotidiana "ocurrencia" o la neutralísima "carta comercial", para el valenciano sigue siendo la poesía una experiencia "imprevisible, rebelde y misteriosa": "Yo no soy poeta que ponga en verso determinados temas porque posee oficio y voluntad de escribir" (en Hernández: 321). Sin embargo, cuando Brines dice "la poesía es un desvelamiento" no nos está hablando de un "don" venido desde fuera sino de una *experiencia de lenguaje*. El "conocimiento" se sostiene en la conciencia de que es el propio poema, con sus leyes específicas, y no los temas previos, el que la informa. El lenguaje es entonces no un reflejo, no un espejo, sino una experiencia nueva que modeliza, de manera completamente personal, un sujeto "otro" y un mundo. En sintonía con Valente, el acto de escribir nos lleva a un "conocimiento haciéndose", a caballo siempre entre la "ambigüedad" y la "lucidez" o, como también lo pensó Jaime Gil, el "pensamiento" y la "emoción" (fecunda tensión por la que caminan sus versos) y que bosqueja, por ambas vías, la paradójica "rosa" de nuestro vivir. "Rosas" de vida intensa pero fugaz son también las palabras, espectros, sucedáneos fallidos de la experiencia: "Crees que me percibes en estas manchas negras del papel,/ en ese territorio ya no mío, de la desolación" ("Al lector", *Insistencias en Luzbel*, en Brines, 1999: 323). Su función no deja, sin embargo, de ser heroica porque sus textos son el decir de la pérdida, y esa constatación los justifica, aunque los deje a la intemperie. Como a sus lectores. La conciencia de la intemperie, lacerante e inevitable verdad humana, es una de las enseñanzas más auténticas de este maestro, según vemos, en nada complaciente

La dimensión intimista y metafísica de esta poética, opción privilegiada y casi excluyente en la obra brineana, lo acerca tanto como lo aleja de otros compañeros de ruta. En el encuentro grupal celebrado en Oviedo en 1987, Brines veía como factor coagulante la "idea de recuperación generacional de lo íntimo y representación desde un punto de vista personal de lo público" (42), un giro radical en el que tuvo mucho que ver –en Brines, en Gil de Biedma y en Valente– la figura modélica del tardío Luis Cernuda, en quien el poeta valenciano también encontró, como nosotros en su poesía, una voz que "parecía que me hacía confidencias" (en entrevista de Juan Cruz). Salvo algunos pocos –y magníficos– ejemplos, lo "público", lo "político", lo "real" en el autor valenciano se construyen lateralmente, como categorías expandidas y de efectos mediatos, y, quizá, también, más hondamente permanentes. Al margen de su confesada retracción política, Brines se aparta de la poesía "social" para elegir, en cambio, una poesía "humana" y de alcance universal, en un "movimiento de solidaridad con el hombre que ha existido y existirá" por fuera de "tantas miserias cotidianas e históricas" (Alvarado Tenorio, 2007). Es también esta

sustracción productiva la que posiciona a Brines como un “clásico”: apartado de los conflictos coyunturales, indaga en los temas que sobrevuelan las épocas y las geografías. Sustracción engañosa, en rigor de verdad, porque, como bien pensó Bajtín, el discurso es siempre histórico y conlleva por su misma naturaleza “evaluaciones sociales”.

En esta búsqueda “comunicación” con el lector (afirmación que muestra, como también lo hizo Valente, la falacia de esa conocida polémica intergeneracional) se justifica la utilidad de la poesía, cuyo valor pedagógico arraiga en la propia experiencia lectora de Brines. Su entrega juvenil y maravillada a Juan Ramón Jiménez, en su opinión la pluma fundamental de la modernidad española, constituye la raíz de su *paideia* estética: “Puse en sus manos, con la reincidente lectura de la *Segunda Antología poética*, la educación de mi sensibilidad” (Brines, 2006). De este modo, en diversos lugares afirmará que la función didáctica y moral de la poesía consiste en “profundizar [en el lector] su conocimiento de la existencia, educar su sensibilidad, alcanzar un placer estético y también un conocimiento ético del mundo.” (entrevista de Alvarado Tenorio).

Ahora bien, esta pedagogía sigue la andadura vacilante del maestro, quien hace de la duda el único aprendizaje, crucial y posible, de su trayectoria poética. Como Mairena, Brines desafía una y otra vez la palabra congelada de los dogmas y las verdades conclusivas, en un proceso de autoexamen del que debe dar cuenta el propio oficio de escritor: “El poema no suele crecer en el estéril territorio de la certeza” (Brines, 1995: 15).

Finalmente, la conciencia de su propio “personaje”, el “otro” diseñado por sus versos, propone a Brines, como le ha dicho el poeta a Alvarado Tenorio, una “biografía potenciada, y a veces, sajada” en la que “quien escribe no es el hombre, es el poeta”. Reconocerse “otro” permite al poeta y también a su lector –en su “otredad” asimismo re-conocida– “asentir al que tú no eres” (en entrevista en Mallorca) y, como consecuencia, ejercitar una moral que con *insistencia* ha formulado Brines a lo largo de toda su vida: la moral de la tolerancia, gesto profundamente político, que reivindica las diferencias y los disensos allí donde los haya, en lo sexual, lo religioso y, sobre todo, lo artístico: “Las guerras estéticas no deben hacerse frente a los demás, que a la postre nada impiden, sino frente a uno mismo” (Brines, 1995: 33).

En el año 2003, Francisco Brines fue invitado a hablar frente a cuatrocientos estudiantes de institutos valencianos en el marco de una campaña de animación a la lectura. Allí, uno de esos adolescentes interrogó: “-¿Vive usted así, sigue el *carpe diem*?-“. La réplica de Brines, buen maestro, fue, naturalmente, otra pregunta: “-¿Y usted no opina lo mismo, que hay que vivir intensamente?”. Y luego, simplemente, añadió: “Sea usted intenso”. Si la vida, como ha dicho, constituye “un paréntesis entre una nada y otra nada”, la intensidad con que ha vivido y ha escrito la suya propia Brines es, quizá, su lección más inquieta e inquietante. Y con esa enseñanza paradójicamente vitalista quiero terminar,

trayendo aquí el final de uno de los poemas más *intensos* de sus *Palabras a la oscuridad* (1966):

Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo
y era apenas rescoldo de calor,
también casi ceniza.
Y he sentido después que mi figura se borraba.

Mirad con cuánto gozo os digo
que es hermoso vivir.

(1999: 134)

Bibliografía

Brines, Francisco (1999). *Poesía Completa. Ensayo de una despedida (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets.

---- (1995), "La certidumbre de la poesía", en *Selección Propia*. Madrid: Cátedra.

---- (2004), "Actualidad de Juan Ramón Jiménez", en *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9482>.

Abrams, Meyer (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.

Andújar Almansa, José (2003). *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*. Madrid: Alianza.

Cañas, Dionisio (1984), "La mirada crepuscular: Francisco Brines", en *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*. Madrid: Hiperión.

Gómez Toré, José Luis (2002). *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*. Valencia: Pre-Textos.

Hernández, Antonio (1991). *La poética del 50. Una promoción desheredada*. Madrid: Endimión.

Martín, Francisco José (1998). *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. Alicante: Aitana.

Provencio, Pedro (1996). *Poéticas españolas contemporáneas. La Generación del 50*. Madrid: Hiperión.

Volver al índice

Romano, Marcela (2010), "Francisco Brines: la intimidad de una ardiente despedida", en Laura Scarano (coord.). *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española*. Mar del Plata: Eudem,

Siles, Jaime (2002), "Francisco Brines. Un clásico viviente", *Nueva revista de Política, Cultura y Arte*, 80. Versión digital.

Entrevistas y reportajes

Alvarado Tenorio, Harold (2007), "Francisco Brines" (entrevista). En *Arquitrave. Revista Colombiana de poesía*, 24 de septiembre. Versión digital.

Bono, Ferrán (2003), "Sea usted intenso" (reportaje). En *El país*, 17 de enero. Versión digital.

Cruz, Juan (2006), "En la Academia creo que jugaré de *linier*". Entrevista a Francisco Brines, Diario *El País*, 22 de mayo. Versión digital.

Vallés, Ma. Elena (2009), "1959, de Collioure a Formentor". Entrevista a Francisco Brines. Diario de Mallorca, 29 de febrero. Versión digital.

Marcela Romano es Magíster en Letras Hispánicas (UNMDP) y Doctora en Letras (UNLP) y trabaja como profesora de Literatura y Cultura Españolas II y seminarios de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Sus temas de investigación, de los cuales se desprenden numerosas publicaciones en importantes revistas nacionales e internacionales y participaciones en encuentros científicos, seminarios y conferencias, han girado sobre dos áreas centrales: el grupo del 50 (con trabajos sobre Valente, González, Gil de Biedma, Brines), y las poéticas de la oralidad, específicamente la canción "de autor" española (cuestiones teóricas, vinculaciones con la poesía tradicional, relaciones con el canon literario, autores específicos como Serrat, Sabina, Amancio Prada, etc.). Entre su producción pueden destacarse sus libros *Imaginarios re (des)encontrados. Poéticas de José Angel Valente (2002)* y *Almas en borrador (sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma) (2003)*, *Revoluciones diminutas. La "otra sentimentalidad en Álvaro Salvador y Javier Egea (2009)*, y la edición del volumen colectivo *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición (2009)*.

Comunicaciones

La tradición clásica en *Los devaneos de Erato* de Ana Rossetti

Universidad Nacional de La Plata
Ariadna Pérez Ramírez

Resumen

En *Los devaneos de Erato*, Ana Rossetti retoma motivos, temas e imágenes de la tradición clásica y los reinterpreta. El mundo clásico se transforma así en un medio por el cual Rossetti busca subvertir el imaginario mítico y parodiar el mundo patriarcal, dando lugar a una lectura personal donde el erotismo cobra especial importancia. A partir de un corpus de poemas pertenecientes a dicho libro, rastreamos, por un lado, los modos en los que la poeta hace referencia al mito clásico (como la imitación de la sintaxis, la selección lexical o haciendo referencia directa a las fuentes de la literatura clásica de las que se sirve) y los efectos de sentido a los que llega a través de ellos; por otro lado, veremos cómo Rossetti pretende invertir el orden tradicional hombre-sujeto/mujer-objeto, presentando al hombre como objeto de deseo y no como sujeto que siente y experimenta, frente a la mujer que, en la tradición poética occidental, tiene una posición de pasividad. Es a través del mito que Rossetti configura una nueva identidad femenina y es en este punto en el que nos detendremos, pues consideramos que es el que realiza el aporte más original respecto a la tradición clásica.

Palabras clave: mitología clásica - poesía española contemporánea - sexualidad femenina - Ana Rossetti - erotismo

Introducción

En 1980, Ana Rossetti publica *Los devaneos de Erato*, el primer poemario de su carrera literaria, que la ubica como una de las poetas españolas más importantes de la actualidad. En dicho libro, la poeta española muestra una nueva visión respecto al espacio de la mujer en la poesía: la coloca en un lugar totalmente novedoso en relación a aquel que le otorga la tradición poética petrarquista. La utilización del erotismo como motivo recurrente es uno de los mecanismos que utiliza Rossetti para incorporar su perspectiva acerca del mundo femenino e invertir la posición de la mujer en relación a la del hombre.

Tradicionalmente, la mujer ha ocupado un lugar de pasividad dentro de la poesía occidental. La lírica amorosa provenzal nace, justamente, como un juego entre amantes en el que la mujer no hace más que recibir el cortejo del hombre y aceptar o no su amor. Paradójicamente, la mujer es considerada, por un lado, como un ser sujeto a los caprichos de su cuerpo; pero, por otro lado, la tradición poética se ha encargado de acentuar la ausencia de placer del cuerpo femenino, caracterizado como pasivo en oposición al masculino.

La creación poética de la que el hombre se sirve para conquistar a la mujer no es una disciplina en la que ella pueda incursionar; por el contrario, ella sólo decide acceder o no al contacto físico (en el que, claro está, no actúa ni goza). Según esta forma de pensar a

la mujer, ésta carecería de atributos intelectuales que le permitiesen no sólo participar de forma activa en el amor, sino también en las letras, pues, como afirma Keefe Ugalde:

...si los lectores con el poder de influir la difusión y la canonización de la literatura —los editores, los críticos, los académicos— son hombres, se imponen paradigmas de lectura que ven el mundo desde la perspectiva del género masculino y fácilmente los textos que representan otras perspectivas se quedan al margen por “poco interesantes”. (2006: 651)

Es necesario destacar que la década de los '80 es para España la década de la llamada “transición democrática”, período gracias al cual la brecha de libros a los que puede acceder el lector medio se amplía considerablemente. El hecho de que Ana Rossetti comience su carrera literaria con un poemario en el que el erotismo es uno de los temas principales, habla del compromiso de la poeta para con el lector, ya que le muestra un nuevo plano de realidad, donde el placer femenino es primordial.

El siglo XX es el momento en el que la mujer logra no sólo intervenir con éxito en las artes en las que hasta entonces era ignorada, sino que además, aunque el proceso aún continúa, es durante siglo XX que la mujer comienza a autorrepresentarse a través del amor y el deseo. En este contexto, la figura de Ana Rossetti emerge como la de una de las poetas más destacadas de la lírica española contemporánea y la maestría de su escritura es elogiada por los críticos literarios que ven en su poética una manera de provocar y llamar la atención sobre las nuevas preocupaciones de las poetas españolas actuales.

Poesía, cuerpo y deseo

La poesía de Rossetti explora los límites del cuerpo femenino, aquellos límites que habían sido impuestos por la sociedad patriarcal en la que surge la lírica amorosa tradicional. En este sentido, “la liberación del cuerpo femenino del discurso patriarcal no sólo significa el fin del falso pudor sino la posibilidad de imaginar una relación amorosa desjerarquizada” (Keefe Ugalde, 2006: 652). Rossetti, entonces, describe la relación con el cuerpo masculino invirtiendo los roles socialmente aceptados. La articulación con el mundo grecolatino se da a partir de esta desjerarquización: partiendo de las imágenes con la que se representan a los dioses griegos, Rossetti hace hincapié en otros atributos en los que la imaginería clásica no se había detenido:

Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha

y en la ojiva, el pubis, manojito de tu vientre,
la dovela.

Crece en tu entorno el gladiolo,

llave anal, violador perenne.

(“Paris”, *Los devaneos de Erato*)

Este fragmento pertenece al poema que abre el libro *Los devaneos de Erato*. Como podemos observar, la poeta resalta la belleza de Paris, pero no la belleza de su rostro, como estamos acostumbrados a leer en los textos clásicos, sino la belleza de su cuerpo y específicamente de sus piernas y sus genitales. Paris es bello, entonces, por su cuerpo desnudo y porque despierta el deseo sexual en las mujeres: “y tres diosas/ quieren morder contigo la manzana” (Rossetti, 2004: 49). La poeta hace referencia al mito griego según el cual Paris debió elegir quién era la más hermosa de las diosas del Olimpo, luego de que la Discordia arrojara una manzana imponiéndole esa tarea. Las tres diosas, en el poema de Rossetti, no compiten por ganarse la simpatía de Paris y de esa manera ser elegida como la más bella, sino que, por el contrario, comparten su deseo y quieren “morder la manzana” juntas. De esta manera, observamos una alusión bíblica, ya que, según el Génesis, la manzana mordida por Eva es la causa de la caída del hombre y de su consecuente expulsión del Paraíso. “Morder la manzana” es sinónimo aquí de pecado, en este caso, de lujuria.

Estas alusiones mitológicas que se combinan con referencias de la moral judeo-cristiana es otra de las marcas personales de Rossetti. Debemos recordar que la escritura de esta poeta se desarrolla como respuesta a los cánones masculinos, por lo cual tener en cuenta la mirada escrutinadora, masculina y regida por los principios católicos de pudor y “buen comportamiento”, es un elemento central para comprender sus poemas y poder apreciar lo novedoso de su labor poética. El placer, entonces, está siempre ligado a la posibilidad de que otro, masculino, la observe y la juzgue.

“De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal”, incluido también en *Los devaneos de Erato*, es un poema en el que el yo poético se dirige a su compañera de cuarto explicándole por qué la rechaza:

Pero si yo no atiendo al reclamo apremiante
de tu voraz cutícula, y no escancio el remedio
que me es solicitado, oh Lesbica, y no te finjo
amorosos juguetes para cada sentido
ni hago por ti ofrenda a Eros,
es porque mis vigías me impiden avivarte en tu hoguera.

(Rossetti, 2004: 68)

“De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” hace clara alusión al Carmen V de Catulo, en el que también la mirada del otro (de quien supuestamente tiene más autoridad) es importante, porque si bien al comienzo del poema el poeta afirma: “Vivamos y amemos, Lesbia mía,/ y que nos importen un comino/ los rumores de los severos ancianos” (versos 1-3),¹ hacia el final del mismo dice: “si seguimos dándonos tantos besos, podríamos atraer la desgracia hacia nosotros” (versos 12-13).² Asimismo, el poema de la escritora española, explica porqué no quiere mantener relaciones con otra mujer confesando que es porque “mis vigías me impiden avivarte en tu hoguera”. Es claro el conocimiento por parte de Rossetti de la literatura latina, porque además de la alusión a Lesbia (es el nombre con el cual Catulo se dirigía a su amada en su obra), podemos vincular el significado del verbo “invidere” (en latín, “echar mal de ojo”) con el hecho de que los vigías, los hombres, no permitan que ella mantenga una relación “pecaminosa” con otra mujer. Vemos nuevamente, como en el poema “Paris”, cómo la autora combina el mundo de la literatura clásica con el de la moral judeo-cristiana.

En cuanto al estilo del poema, notamos que la autora imita en algunos versos la sintaxis clásica, cambiando la posición natural en español del verbo principal (“Ternura oficiará tu oreja retenida/ por la jaculatoria común”), o de los adjetivos respecto al sustantivo del cual es atributo (“y fácil te aniquile”). Este poema, al igual que los himnos de la literatura clásica, repite un estribillo al inicio de cada estrofa: “Oh, Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes”, y es partir de su repetición que se da pie a la descripción del acto sexual entre las compañeras de cuarto, aunque no sabemos si realmente ha tenido lugar o no.

La carga trasgresora de este poema radica en la interpretación por parte de Rossetti de la tradición clásica y el valor canónico que conlleva la misma. La referencia ineludible a la poética de Catulo es lo que nos lleva a repensar el modo en el que la poeta española valora y reinterpreta la tradición clásica: no se trata para ella de un modo de legitimar su obra, mediante referencias eruditas ni mucho menos; por el contrario, la tradición clásica es valorizada porque se presta a múltiples lecturas y porque se puede alterar su valor canónico. Así, la referencia al Carmen V de Catulo es una manera de revertir los roles de juegos sexuales y subvertirlos mediante la introducción del elemento lésbico, lo cual da lugar a una interpretación “ginocéntrica” de la tradición grecolatina. La doble alusión a la tradición clásica, a Safo, por un lado, y a Catulo, por el otro, no hace más que reforzar la idea de que la autora española busca reinterpretar el canon literario, pues no se trata de una referencia erudita, que le permitiría ser leída como una autora “clásica”, sino más bien de una alusión

¹ La traducción de los versos latinos citados me pertenece. Versos originales en latín: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque enum severiorum / omnes unius aestimemus assis”.

² “Aut nequis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum”.

que por su contenido lésbico-erótico (y por ser una mujer quien escribe) la ubicaría fuera del canon literario.

La mirada hacia la Lesbia del poema es mediatizada por los “vigías”, que como ya mencionamos son la representación de la mirada escrutinadora del canon masculino, pero, en el interior del relato, de aquello que puede llegar a pasar; quien mira y goza es la mujer. La descripción del cuerpo femenino, hecha por otra mujer, se detiene en lugares diferentes a los de la tradición poética típicamente masculina: ya no se trata del rostro de la amada, ni de su cabello, ni de sus manos calificadas como en el retrato de estilo petrarquista; por el contrario la voz poética del texto de Rossetti se detiene en zonas sexualmente atractivas, como el ombligo y la ingle, o atribuye adjetivos relacionados con el acto sexual a partes del rostro, como los “bulbosos labios” (sintagma en el cual es innegable la relación sonora con “vulva”), las mejillas (que va acompañada del atributo “ácida fresa”), las pestañas (que han de ser ensalivadas). De esta manera, advertimos que la mirada se detiene primero en el rostro, luego baja hacia el ombligo, luego sube otra vez hacia el rostro y desciende después a la ingle para detenerse más tarde en la oreja y en las mejillas. Este movimiento de descenso y ascenso nos hace pensar en la ambivalencia de la voz poética, quien no se decide a acceder a las seducciones de su Lesbia y vacila antes de la negativa final.

Si bien, en la última estrofa, el yo poético rechaza a su compañera, a lo largo del poema se describe un encuentro amoroso en el cual los sentidos cobran especial relevancia. Como afirma Keefe Ugalde: “Las poetas ya no están dispuestas a silenciar la celebración de los placeres corporales ni tampoco el deseo sexual, que no se conforma con el modelo patriarcal de la heterosexualidad” (2006: 653); es por ello que, como si se tratara de un acto sexual, el yo poético describe lo que Lesbia “ya encontrará”; el campo léxico que destaca, por lo tanto, es aquel que tiene que ver con la percepción mediante los sentidos: labios, lengua, oreja, “ácida fresa”. El sentido del tacto y del gusto son los que más “disfrutaría” el sujeto poético si aceptara entablar una relación con su Lesbia, pero son a los que no puede acceder por culpa de “los vigías”, por lo tanto debe conformarse con la mirada, que es la única forma que tiene de percibirla.

Otro poema en el que los sentidos cobran especial importancia es en “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, en el que el cuerpo, los placeres y sensaciones a los que éste puede acceder son el “botín” máspreciado tanto por los hombres como por el nosotros femenino del yo poético. Esta voz poética que representa a esa “cierta secta feminista” canta un himno similar al de las doncellas del Carmen LXII de Catulo, pero con un mensaje totalmente invertido: se trata, pues, de una arenga a las futuras esposas para que sus maridos no encuentren a una mujer virgen y pura, sino, por el contrario a una mujer con amplia experiencia sexual. La voz poética llama a “destruir el botín de nuestros cuerpos”.

El poema resalta, mediante la invitación al placer sexual, la capacidad de la mujer de dar rienda suelta al deseo sin importar lo que pueda decir el futuro esposo. El hombre, entonces, es visto como el enemigo (en los versos 4 y 5 el sujeto poético declara: “al enemigo percibo respirar tras el muro/ la codicia se yergue entre tus piernas”) al que es necesario decepcionar, y así alimentar el deseo y el placer propios:

Y besémonos, bellas vírgenes, bésemonos.
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos
del premio que celaban nuestros muslos.
El faló, presto a traspasarnos
encontrará, donde creyó virtud, burdel. (Rossetti, 2004: 66)

A través del estribillo “Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos”, que se repite al inicio de cada estrofa, se busca despertar los sentidos de las receptoras, de las mujeres que oyeran el himno, pretendiendo incentivarlas a dejar los prejuicios y el pudor de lado para dejarse llevar por el placer del sexo. Deshacerse de los prejuicios de la moral cristiana implica, no sólo tener relaciones sexuales antes del matrimonio, sino también realizar prácticas que, como la masturbación, también son condenadas por la Iglesia:³ en los versos 9 y 10 podemos leer “Que la grieta, en el blanco ariete/ de nuestras manos, pierda su angostura”.

Llama la atención que el hecho de disfrutar de la sexualidad se describa como una práctica que debe realizarse fuera del matrimonio, donde el hombre, además, es señalado como el enemigo. En este sentido, el campo semántico del poema se centra sobre todo en las palabras propias de un enfrentamiento bélico: “destruyendo el botín”, “enemigo (...) tras el muro”, “espada”, “ariete”, “que los floretes nos derriben”, “vencedor de la ciudadela”, entre otros. La imagen tradicional de la ciudad a la que se conquista como si se tratara de una mujer se invierte aquí: el léxico da cuenta de esta inversión, haciendo hincapié en el carácter invasor y ultrajante del hombre (en la cuarta estrofa se indica que el vencedor de la ciudadela profana y saquea “el templo de los tesoros”), ya que no daría lugar al propio goce de la mujer y por eso “es preferible siempre entregarla a las llamas” (verso 20). En este sentido, el epígrafe de Andrea de Nerciat (escritor francés del siglo XIX que explotó el género erótico) refuerza la idea de que la virginidad y la pureza no son más que costumbres y, como tales, pueden ser respetadas o no, pero no tienen por qué ser impuestas. En él se

³ En el poema “Onán”, incluido en el mismo libro, encontramos una descripción de la masturbación realizada por un hombre. Nuevamente, aquí podemos ver la reificación del cuerpo masculino, ya que el punto de vista es el de una mujer que describe lo que está mirando. Asimismo, resulta llamativo el hecho de que dicho poema encontremos un léxico cercano al del éxtasis espiritual que se alcanza a través del trance religioso.

tacha de autómatas a aquel “que cree que el cumplimiento de un cruel deber es un asunto de honor”, de lo que se desprende que “autómata” aquí es aquel que cree que la mujer “debe” ser virgen al momento de casarse, pero también deducimos, lo cual es aún más interesante, que permanecer virgen hasta el casamiento es un “cruel deber”. El epígrafe, no sólo preconiza el contenido del poema, sino que también lo refuerza con el adjetivo “cruel” que despierta la idea de sufrimiento y dolor por parte de la mujer que se ve en la obligación de hacer algo que no quiere, pues, si bien las mujeres de este texto son invitadas a no cumplir con este mandato social, podemos concluir que, en el caso de hacerlo, padecerían ese “deber”.

De la misma manera que en “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” la autora toma el Carmen V de Catulo y lo reinterpreta, en “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” vemos cómo busca romper con las instituciones sociales y derribar ciertos mitos y prejuicios en torno a la sexualidad femenina, como la creencia en que la mujer no se masturba o que la virginidad es sinónimo de pureza. De esta forma, el significado del Carmen LXII de Catulo es invertido totalmente, por lo que, otra vez, Rossetti demuestra su maestría a la hora de servirse de la literatura clásica para recrear los mitos en torno a la figura femenina y a la búsqueda del placer sexual por parte de la mujer.

Conocimiento y búsqueda de identidad

Históricamente, a la mujer le ha sido vedada la posibilidad de acceder al conocimiento de casi todo lo que es pasible de ser aprendido, excepto, claro, aquellos saberes que pudieran serle útiles en su labor como madre o ama de casa. Por lo tanto, la figura de Diótima resulta un misterio para el análisis tanto literario como filosófico. De ella sabemos, a partir de lo *El banquete* de Platón, que fue la sacerdotisa que le enseñó a Sócrates la genealogía del amor y describió lo que comúnmente se conoce como “amor platónico”.

La inclusión de Diótima en *Los devaneos de Erato* no resulta, por lo tanto, inapropiada, ya que se trata de la primera mujer cuya incursión en la filosofía occidental ha sido tan valiosa. Como afirma Amalia González Suárez (2002: 51): “Diótima ejerce de comadrona del alma al ayudar a Sócrates en el conocimiento del amor, amar que es constitutivo de la vida social, y, por tanto le capacita para practicarlo”; la participación de Diótima en *El banquete* es primordial para entender la noción del amor que Sócrates y Platón creen como la mejor para el alma:

El diálogo entre Diótima y Sócrates es paradigma de cómo se debe proceder para alcanzar la sabiduría, según el parecer de Sócrates-Platón en esta época. El camino hacia el saber es un camino privado, en el sentido de que se basa en relaciones directas personales, estando alejada de las contingencias de la política contemporánea y de los vaivenes de poder. (González Suárez, 2002: 46)

Wendy Brown, según la explicación de Amalia González Suárez, da su punto de vista acerca de la presencia de lo femenino en Platón haciendo hincapié en la capacidad de Platón de presentar una noción de aprendizaje, en la que razón y deseo se encuentran en equilibrio:

En los diálogos se combina la dimensión racionalista con el eros que fabrica mitos y alegorías, consecuencia de la visión platónica del aprendizaje como un ejercicio que necesita tanto de la razón como de la experiencia, de los mitos y de las alegorías. Platón partiría del supuesto de que el individuo no sólo es razón, sino también deseo. (González Suárez, 2002: 56)

Si seguimos el razonamiento de Wendy Brown, encontramos que la relación que establece Platón con la sabiduría y el amor no es muy distinta a la que se ve plasmada en el poema "Diótima a su muy aplicado discípulo" de Ana Rossetti, la cual puede resumirse en el epígrafe de Cocó Chanel "El placer es el mejor de los cumplidos". Aquí ya no se trata de una relación amorosa, donde el único objetivo es alcanzar la sabiduría, sino que se intenta establecer un vínculo entre el placer y el conocimiento del propio cuerpo, lo que a su vez llevaría a la búsqueda de la identidad femenina. La seducción de la mujer hacia el sujeto amoroso es lo que, en este poema, podríamos definir como la identidad femenina. Sin embargo no se trata de que la mujer seduzca al hombre sólo para tener sexo, por el contrario, lo que Rossetti intenta destacar es la posibilidad que tiene la mujer de decidir qué es lo que quiere para sí y para alcanzar la satisfacción. Como hemos visto en otros poemas, se puede alcanzar no sólo a través del hombre, también puede ser con otra mujer o, incluso, sola.

En su poesía, Rossetti le da a la mujer la capacidad de decidir no sólo sobre su propio cuerpo, sino también sobre el cuerpo masculino: es la mujer quien maneja su deseo en relación al del hombre y quien, muchas veces, conduce el deseo masculino hacia su cuerpo: en el poema dedicado a la figura de Diótima, la seducción se hace presente a través de construcciones como "asomando mi pie provocativo", "el oscuro embudo de mi escote, ahuecado a propósito" o invitaciones como "apresúrate, ven, recibe estos pétalos de rosas, pétalos como muslos". Diótima es descrita como una maestra en el arte de la seducción,

como quien le enseñará a Sócrates la mejor manera de amar. La importancia de su figura reside en que al instruir a Sócrates, Diótima dejará a través de él una huella imborrable en la filosofía occidental. Al mismo tiempo, también es significativo el hecho de que desde el título se establezca la relación de jerarquía invertida: Sócrates es ahora el discípulo y es también “muy aplicado”, de lo que se puede deducir, entonces, que quiere seducir y conformar a su maestra siendo “aplicado”, como si se tratara de un niño.

De igual importancia es el hecho de que en la poesía de Rossetti encontramos el mito no sólo resignificado, sino también, y lo que es más importante, modernizado. La combinación entre una sintaxis arcaizante y un vocabulario actual hacen que el lector deba hacer el esfuerzo de “ordenar” lo que la poeta ha querido plasmar con una sintaxis próxima a la del latín (o la de las traducciones de los textos en lengua griega o latina), pero, al mismo tiempo, al encontrar palabras o expresiones que normalmente resultarían anacrónicas respecto al latín o al griego, tiene la posibilidad de sentirse más familiarizado con el contenido del poema. Así, por ejemplo, en “Diótima a su muy aplicado discípulo” encontramos una forma verbal que actualmente no se utiliza en el habla cotidiana: “sonrójome”; y al mismo tiempo, distinguimos sintagmas como “mesita de té” o “falda”, los cuales resultan extraños para el ambiente griego que uno esperaría en un poema sobre Diótima y “su discípulo”.

Al mismo tiempo, y más allá de la forma que adopten sus versos, la novedad de la poesía de Rossetti radica en la capacidad de hacer intervenir en un texto actual escenas de la literatura o filosofía clásicas, invirtiendo su significado primigenio, el que aparece en los textos de la Antigüedad, para aplicarlos a la actualidad y de esa manera dar cuenta de las preocupaciones de la poesía española de su época. Por otro lado, es notable la maestría con la que la poeta logra desjerarquizar las relaciones entre hombre y mujer, haciendo intervenir un elemento primordial: la capacidad femenina de elegir su objeto de deseo y de ser un sujeto activo en las todas aquellas relaciones amorosas en las que puede intervenir una mujer. La Antigüedad Clásica le permite a Rossetti, por lo tanto, derribar prejuicios en torno al rol de la mujer en las relaciones amorosas y al mismo tiempo es un elemento primordial en la construcción de la propia identidad femenina actual.

Bibliografía

Escaja, Tina (1995). “Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en *El devocionario* de Ana Rossetti”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 20: 85.100.

----- (1996) “Liturgia del deseo en *Devocionario* de Ana Rossetti”, *Letras Peninsulares*, 8.3: 453-470.

- Ferradans, Carmela (2001). "De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26, 2: 95-113.
- Galmés de Fuente, Álvaro (1996). *El amor cortes en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra.
- García Florindo, Daniel (2006). "El mito clásico como espacio crítico feminista y espacio lírico femenino en la poesía de Ana Rossetti", en Arriaga Flórez, Mercedes (et al.): *Mujeres, espacio y poder*. Madrid: Arcibel Editores.
- González Suárez, Amalia (2002). *Lo femenino en Platón*. Tesis doctoral dirigida por Celia Amorós Puente. Universidad Complutense de Madrid (1992). En: <http://eprints.ucm.es/2290/1/H2011601.pdf> (Consultado por última vez el 8 de agosto de 2011)
- Keefe Ugalde, Sharon (2006). "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas". *Arbor*, 182: 651-659.
- Kruger-Robbins, Hill (1997). "Poetry and film in postmodern Spain: the case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1997, 22: 1-2.
- Laffitte-Houssat, Jacques (1966). *Trovadores y cortes de amor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Luna Borge, José (1986). "Las desobediencias de Ana", *Ínsula*, 470-471: 17.
- Martínez Carbajo, Paloma (2008). "Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la "Lesbia" de Catulo. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 8: 6-20.
- Moreiras, Cristina (1997). "Ana Rossetti y la cultura del espectáculo", *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 107-121.
- Núñez, Antonio (1986). "Encuentro con Ana Rossetti", *Ínsula*, 474: 1-12.
- Ríos-Font, Wada (1998). "To hold and behold: eroticism and canonicity in the Spanish fines de siglo", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 23: 1-2.
- Rossetti, Ana (2004). *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*, edición a cargo de Paul M. Viejo. Sevilla: Vandalia.
- Scarano, Laura (1993). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.

Datos de la autora

Ariadna Pérez Ramírez (Río Gallegos, 1989) es estudiante avanzada de las carreras Profesorado y Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de La Plata y del Profesorado en Francés en la misma universidad. Ha realizado estudios en la Universidad de Picardie Jules Verne, Amiens, Francia. Su especialidad está vinculada con la poesía contemporánea y las literaturas comparadas. En la actualidad se desempeña como profesora en la escuela media.

Comunicaciones

Ana Rossetti y la configuración de su universo poético en los poemas de *La ordenación*

Julieta Haramboure
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Ana Rossetti es una de las representantes más significativas de la poesía española de las décadas de 1980 y 1990. En su obra poética –recopilada en *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*– se observa una amplia gama de tonos y diversas maneras de modificar y subvertir convenciones y textos tradicionales que revelan un deseo de indagar, cuestionar y rehacer todas las facetas de la vida.

Este artículo propone analizar la poesía de Rossetti bajo dos aspectos muy presentes a lo largo de toda su obra: la configuración de un universo poético personal y la subversión de la poesía amorosa tradicional.

Rossetti crea su propio universo mediante tres elementos relacionados entre sí: un intenso proceso de búsqueda o indagación de lo que sucede a su alrededor, la incorporación de la fantasía en la realidad, a partir de la utilización de elementos de todo un universo simbólico; y la consecuente ampliación de los niveles de significación.

Por otra parte, la poesía amorosa tradicional se subvierte a través de la inversión de los roles de la mujer y del hombre, a partir de la construcción de un nuevo sujeto femenino; la elección de objetos eróticos dispares y novedosos, y el uso de la parodia y la ironía a la hora de presentar el mundo sensual.

Palabras clave: Rossetti - poesía posmoderna - universo simbólico - erotismo - subversión

Ana Rossetti es una de las representantes más significativas de la poesía española de las décadas de los ochenta y noventa, años que coinciden con el período postfranquista.

La poesía surgida durante la época de transición a la democracia se relaciona directamente con la posmodernidad, entendida como una dominante cultural que perfila y delimita el espacio discursivo. La escritura posmoderna se concibe como un medio de re-presentación en el que se entrecruzan distintos niveles textuales, disolviéndose las fronteras entre texto e intertexto. El intertexto surge así como un trasunto del pastiche posmoderno, que juega con el lector y que entraña, al mismo tiempo, la nostalgia de una textualidad sin fisuras. La abundancia de citas, alusiones y ecos en la poesía de la década del 80, con diferente valor al que tuvieron en sus orígenes, es un ejemplo de esa intertextualidad que aspira a conquistar un territorio propio, un discurso entretejido de múltiples discursos.

Otra de las características de la poesía de la época es la configuración del sujeto. En la poesía posmoderna desaparece la conciencia del sujeto individual y aparece la expresión a través de otras voces. De esta forma, el sujeto se configura en torno al recurso de la construcción autobiográfica desde lo ficcional.

Algunos críticos, como Juan José Lanz, analizan estas creaciones estrictamente contemporáneas no sólo a través de sus rasgos específicos sino también en la relación establecida con las generaciones precedentes, especialmente con los novísimos, y también con los poetas de mediados de siglo, de quienes se retoma la consumación de un acuerdo entre autor y lector acerca de la presencia del texto como un espacio de ficción compartido. Lanz afirma que “el diálogo con la tradición, tomada como una unidad abstraída del fluir temporal, es el único elemento capaz de otorgar sentido a la creación posmoderna, al dotarla de un estilo que consiste precisamente en la falta de estilo, dada la apropiación de diversos discursos”. (2007: 312).

Ana Rossetti, fiel a esos años de la poesía española, desarrolla en su obra poética no sólo una amplia gama de tonos, sino también una revisión de la tradición que tiene como fin generar diversas maneras de modificar y subvertir convenciones y textos tradicionales. Esta revisión revela un deseo de indagar, cuestionar y rehacer todos los aspectos de la vida, lo cual se relaciona directamente con la formación de una nueva identidad, principal objetivo de la sociedad española que renacía con el advenimiento de la democracia.

Rossetti ha desarrollado una prolifera carrera, donde no sólo ha incursionado en la poesía, sino también en el teatro y en el género narrativo. No obstante, en este trabajo se analizará su obra poética, la cual fue reunida en *La Ordenación*, libro que recopila los poemas publicados entre 1980 y 2004, y donde puede apreciarse una coherencia o continuidad lograda por la autora donde los temas tratados se retoman una y otra vez. No obstante, en ellos se observa una evolución lógica, principalmente en los métodos del lenguaje utilizados. Por ejemplo, se observa una evolución sucesiva del barroquismo o retoricismo de sus primeros libros (*Los devaneos de Erato*, *Dióscuros*, *Devocionario*, publicados en la década del ochenta), a la desnudez que presentan los poemas de, por ejemplo, *Punto umbrío*, de 1995.

A partir de lo dicho anteriormente, este trabajo propone analizar la poesía de Rossetti bajo dos aspectos muy presentes a lo largo de toda su obra: la configuración de un universo poético personal y la revisión y subversión de las tradiciones.

La configuración de un universo poético propio

Ana Rossetti, si bien es una de las escritoras más representativas de toda una época, es difícil de clasificar. Su variedad en los tonos, perspectivas y alusiones ha dado lugar a todo un universo poético singular, que se ha mantenido, pese a las modificaciones inevitables en una extensa carrera, a lo largo de toda su obra.

La creación de este universo propio está ligada a tres aspectos relacionados entre sí, y muy presentes en los poemas de la autora:

- a. Un intenso proceso de búsqueda o indagación de lo que sucede a su alrededor.
- b. La incorporación de la fantasía en la realidad, a partir de la utilización de elementos de todo un universo simbólico/mitológico.
- c. La ampliación de los niveles de significación.

El deseo de búsqueda se expresa en los objetos que Rossetti menciona y en la manera en que ella los presenta. Siempre escribe de aquello que conoce, ya sea porque el acontecimiento es parte de una vivencia personal o porque ha sido testigo de él.

El objeto es presentado mediante un esquema de investigación: oculta el objeto del que se habla, pero ofrece indicios al lector para que éste no se pierda, a través de los títulos y las citas. Además, en algunos casos, la misma autora descubre que le faltan datos, por lo que los incorpora: agrega detalles, y abundantes descripciones a través de imágenes sensoriales que recupera de su memoria. En otros casos, es incluso más interesante el proceso de búsqueda que la solución misma. Por consiguiente, tanto el lector como el autor forman parte de una investigación dentro del poema.

Cito como ejemplo de esto el poema de *Indicios vehementes* (1984), “Invitación al viaje”. En él se trata de entender, indagar, acerca de algo que el yo poético desconoce, pero a su vez le conmueve:

Te desconozco tanto y tanto me conmueves (...)

Y escondes la cabeza entre altivas solapas

y celoso custodias, del fino brazo azul,

bocallaves de un reino resplandeciente y ártico.

(Rossetti, 2004:74).

El objeto aludido aquí es la droga, pero éste no se presenta directamente, sino a través de indicios, ya sea provistos en los versos, como “tu intacto paraíso”, “temor y encanto”, o

“reino resplandeciente”, o en el mismo título del poema, donde se hace referencia a “un viaje”.

Por otra parte, la temática elegida responde a la época en la que el poema fue escrito. La década del ochenta dio lugar a la España del exceso: lo que había estado prohibido y reprimido aparece en escena en todo su esplendor, y la necesidad de abrirse hacia nuevos mundos se hace notar en gran parte de la sociedad.

Otra de las características de este universo poético singular es incluir la fantasía como parte de la realidad. En el universo de Rossetti no es posible una única realidad, por lo que la fantasía se incorpora a la realidad como un todo inseparable. El elemento fantástico se incluye a través de todo un universo simbólico, a la vez dispar y similar, a partir del cual Rossetti intenta penetrar en todos los niveles posibles. No obstante, cabe aclarar que esta variedad y amplio espectro referencial no deja de ser parte de un mismo mecanismo.

Este universo simbólico está íntimamente relacionado con la mitología, pero la novedad radica en la amplitud que presenta su abanico de referencias: mitos clásicos (representados en las figuras de Paris, Cibeles o Artemis), mitos cristianos (aparecen Santa Inés, Santo Tomé, San Esteban) y, lo más novedoso, la inclusión de mitos románticos y decadentistas,¹ lo cual se observa en la referencia a la vida de los poetas, por ejemplo la de Keats, o al mundo del cabaret o del teatro. Estas alusiones se corresponden con una mitología más reciente y cercana tanto al autor como al lector.

Se puede citar como ejemplo de esto poemas como “Paris” y “A la puerta del cabaret” de *Los devaneos de Erato* (1980) o “Pasión y muerte de Santo Tomé” y muchos otros poemas de *Devocionario* (1986).

Detengámonos en el poema “Paris”. Desde el título mismo observamos una figura mitológica clásica. Se hacen referencias a su belleza aclamada, a la manzana de la Discordia, y a las tres diosas. No obstante, no son citas culturalistas, sino un hecho vivido por Rossetti, ya que el Paris del poema es el título de un cuadro contemplado por ella. De esta forma, toma al mismo tiempo la referencia simbólica implícita en la figura elegida, y su propia experiencia personal.

De la conjunción entre simbología tradicional y recuerdo personal evocado, la autora logra ampliar los niveles de significación. Este amplio universo simbólico que presenta Rossetti es armónico en tanto todos sus elementos, con diferentes matices, cumplen la misma función dentro del poema: distanciar el significado del poema de la realidad cercana

¹ La poesía de Rossetti se caracteriza por mantener fuertes lazos con otros lenguajes artísticos, principalmente con la pintura. Por ejemplo, la relación de la autora con la tradición decadentista se plasma en las alusiones a la corriente prerrafaelita, e incluso toma su seudónimo del principal representante de dicha estética, Dante Rossetti.

del lector, con el objetivo de ampliar los niveles de significación, o incluso crear niveles nuevos que parten del propio conocimiento de la autora.

Todos estos elementos tienen la misma procedencia y el mismo destino: parten del mundo cognitivo de la autora para configurar un nuevo universo personal. Rossetti extrae todas esas referencias de su propia experiencia –lectora, educativa, cultural– para transportarlas al lugar del poema, donde todos sus significados, connotaciones y referencias se expanden y agrandan. Un ejemplo de esto es el poema de *Devocionario*, “Santa Inés en agonía”. En él, el yo poético autobiográfico evoca sus años de pubertad e iniciación sexual:

Sabes que son mis manos desvalidas y mansas,
que tengo trece años y que este largo pelo,
enredado vellón que en mi párvulo pecho
apenas se acuchilla, es un endeble escudo.

(Rossetti, 2004: 67)

No obstante, el título del poema alude a Santa Inés, mártir y patrona de los adolescentes que logró mantener su virginidad aun cuando fue obligada a vivir en un prostíbulo, y cuya imagen refleja a una joven de cabellos muy largos.

De esta forma, Rossetti se nutre de su experiencia o recuerdo, el de haber sido educada bajo el ritual católico, para, con esa experiencia, mostrar su universo actual (el del momento de escribir el poema), el cual no puede prescindir de esos símbolos que forman parte de ella tanto como puede formar la anécdota que realmente narra el poema. Por lo tanto, este poema tiene mucho más de la experiencia vital de Rossetti que de la santa citada, por lo que no se debe caer en interpretaciones erróneas que entiendan la referencia al ícono cristiano como un objeto de crítica o burla.

La subversión de la poesía tradicional

Además de la configuración de este singular universo poético, otra de las características primordiales de Ana Rossetti es la revisión de la tradición, principalmente a partir de la subversión de la poesía amorosa tradicional. Esta subversión puede registrarse en:

- a. La inversión de los roles de la mujer y del hombre, a partir de la construcción de un nuevo sujeto femenino.
- b. La elección de objetos eróticos dispares y novedosos.
- c. El uso de la parodia y la ironía a la hora de presentar el mundo sensual.

En sus poemas, Rossetti invierte (y subvierte) los roles tradicionales² del hombre y la mujer. El hombre ya no es el que desea a una mujer, sino que es un sujeto femenino el que adquiere un rol activo: la mujer es la que desea y elige también ser deseada.

El popular poema “Chico Wrangler” (*Indicios vehementes*, 1985) ejemplifica esto ya que aquí no sólo es una mujer la que desea una figura masculina estereotípica, sino que además la subversión queda subrayada por la presencia de elementos contemporáneos: el protagonista no es un pastor idealizado, sino el sujeto de una publicidad de jeans de nuestra época; la hablante no es una doncella en peligro, sino una mujer práctica y hasta vulgar.

De esta forma, el poema nos obliga a repensar nuestra manera de interpretar textos y convenciones literarias.

Este chico Wrangler es uno de los tantos objetos eróticos que, seleccionados de manera novedosa y heterogénea, transitan por el universo simbólico analizado anteriormente. Éstos muchas veces aparecen muy descriptos y, ante la autora, a través de medios visuales, como cuadros, pinturas, avisos publicitarios o simplemente de imágenes provenientes de sus recuerdos. Esto se relaciona con lo que Cristina Moreiras ha analizado como la sociedad del espectáculo en la España postfranquista. Según Moreiras, en la década del ochenta “son los propios españoles los que necesitan renovar su imagen (...) con el objetivo no sólo de venderse a Europa, considerándose en un nivel de inferioridad, sino venderse a sí mismos para cancelar un pasado nefasto” (1997: 111). El mundo del espectáculo se presta perfectamente a esta necesidad de establecer nuevas identidades, al ofrecer una sociedad cuyo fin principal es ser objeto de contemplación. En este sentido, la nueva España posfranquista aspiraba a identificarse con los símbolos de la cultura de masas internacional, de allí que el objeto de deseo en la poesía amorosa de los ochenta sea un modelo publicitario de jeans.

² Se entiende por poesía amorosa tradicional desde la poesía cortesana, la pastoril o los poetas del romanticismo español, como Bécquer.

No obstante, entre estos objetos eróticos, no sólo se observan hombres estereotípicos y contemporáneos como el chico Wrangler, sino también muchachos vírgenes, como en “A Sebastián, virgen”, figuras clásicas (Paris, Artemis, Cibeles) y religiosas (Santo Tomé, San Esteban), y objetos de deseo socialmente prohibidos, como seminaristas (en “Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas”) o personas del mismo sexo, como se plasma en “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal”. En este poema de *Los devaneos de Erato*, el sujeto femenino le habla a otra mujer:

Oh lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes.
Ya encontrarás quien muerda tus tan bulbosos labios
Y arranque de esa lengua su provisión de besos
(Rossetti, 2004: 57).

Aquí la subversión a la tradición se observa en dos planos: por un lado, el deseo no es entre un hombre y una mujer, sino entre dos mujeres; y por el otro, propone la identificación entre una figura de la poesía clásica –Lesbia– y su compañera de la universidad, es decir, un objeto contemporáneo.

Por último, otra característica de la poesía de Ana Rossetti es la presentación sensual del amor erótico, mediante una perspectiva singular en la que ese mundo sensual convive con la ironía y la parodia.

Muchos de sus poemas se caracterizan por un fuerte y explícito contenido erótico, donde son frecuentes las alusiones al coito, las descripciones de los órganos genitales, las sensaciones excitatorias, etc. Sin embargo, la autora hace uso de determinados recursos que logran “suavizar” el contenido sexual, entre ellos: alusiones literarias; imágenes elaboradas, en las cuales se destaca la aparición frecuente de las flores, polisemia, y un vocabulario cuidadosamente seleccionado, que no deja de aludir a las características físicas, pero lo hace de manera estilizada. Un ejemplo de este uso del lenguaje es “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes” (*Los devaneos de Erato*, 1980), un poema que está cargado de imágenes sexuales, pero presentadas a través de un vocabulario estilizado; donde las flores son protagonistas: las características físicas se presentan como “tulipanes”, “tersísimo talle”, “flor tuya erguida”. Además, el objeto erótico elegido aquí es una figura mitológica, lo cual, en una primera lectura, protegería al poema de la vulgaridad.

No obstante, este mundo sensual queda matizado por la ironía y la parodia. Se presenta un mundo ambiguo donde la sensualidad se sitúa en un contexto contemporáneo y

cómico.³ Es en este mismo poema donde más se observa esta convivencia. En él, se presenta una visión mítica de la diosa Cibeles entre flores sensuales, que resulta irónica cuando el lector descubre que el referente no es más que la estatua situada enfrente de la oficina de correos de Madrid.

De esta forma, Rossetti combina las alusiones históricas y religiosas con las imágenes sensuales y sexuales, que le permiten comunicar lo sensorial desde nuevos niveles de significación, muchas veces cargados de ironía. Esto genera en su poesía un mundo ambiguo donde la intensa sensualidad coexiste con la parodia.

A modo de conclusión

La obra poética de Ana Rossetti es singular y a la vez representativa de toda una época. Inserta en una generación de artistas españoles que celebraban el advenimiento de la democracia y la apertura al mundo luego de años de un encierro provocado por el franquismo, Rossetti apela a las tradiciones, coquetea con generaciones precedentes y subvierte convenciones literarias. Hace partícipe de su universo a figuras mitológicas clásicas y religiosas, y se anima también a la incorporación de objetos contemporáneos e incluso provenientes de la cultura de masas.

No teme describir sensorialmente imágenes cargadas de erotismo explícito, porque hace uso de un lenguaje estilizado y cuidadosamente seleccionado que le permite conjugar una mezcla de erotismo, esteticismo y culturalismo. Todo ello conviviendo en un universo poético personal, que desde las profundidades del yo, trasciende y renueva las formas de escribir y leer la poesía española contemporánea.

Bibliografía

Cano, José Luis (1998). *Lírica española de hoy. Antología*. Madrid: Cátedra.

Escaja, Tina (1996). "Liturgia del deseo en *Devocionario* de Ana Rossetti", *Letras Peninsulares*, 8.3 (1995-1996).

³ Esto puede verse, por ejemplo, en los consejos de una abuela sobre sexualidad, subvertidos por las propias imágenes del poema "Advertencias de abuela a Carlota y a Ana"; o en los recuerdos homosexuales del marido de la hablante en "Un señor casi amante de mi marido, creo, se empeña en ser joven", poemas incluidos en *La Ordenación*.

Volver al índice

- Ferradans, Carmela, 2001. "De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), 26:2, pp. 95-113.
- Lanz, Juan José (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir.
- Luna Borge, José (1986). "Las desobediencias de Ana", *Ínsula*, 470-471, en.-feb., p. 17.
- Moreiras, Cristina (1997). "Ana Rossetti y la cultura del espectáculo", *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 107-121.
- Núñez, Antonio (1986). "Encuentro con Ana Rossetti", *Ínsula*, mayo.
- Rossetti, Ana (2004). *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*. Sevilla: Vandalia.
- Scarano, Laura (1993). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Viejo, Paul M. (2004). "Introducción a Ana Rossetti", *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*. Sevilla: Vandalia.

Datos de la autora

Julieta Haramboure es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente está adscripta a la Cátedra de Literatura Española II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Ha trabajado la poesía lírica de Ana Rossetti, sobre la que ha dictado clases en la carrera de Letras en el marco de su adscripción. Desde agosto de 2011 se encuentra cursando la Especialización en Edición en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

Comunicaciones

Los itinerarios vitales y poéticos de Pilar Quirosa-Cheyrouze¹

Susana de los Ángeles Medrano
Universidad Nacional de la Patagonia "San Juan Bosco"

Resumen

Aunque se ha avanzado desde los '80 en el estudio de la mujer, su expresión, su creatividad singular, lo cierto es que todavía hay mucho por hacer para devolverle el lugar que legítimamente le corresponde por la valía de sus aportaciones, en este caso en el campo literario y específicamente en lo que al quehacer lírico se refiere, por cierto el menos tratado por los estudios especializados. Esto es lo que ha orientado nuestro trabajo, centrándonos en la obra literaria de Pilar Quirosa-Cheyrouze, una de las poetas más interesantes de la actual lírica femenina española. Nacida en Tetuán, es una reconocida y laureada escritora, articulista y crítica literaria de Andalucía. Como poeta se inicia tempranamente en 1990 con "Orión", al que siguen, entre otros, "Islas provisionales", "Avenida Madrid", "Pactos con Eleusis", "El lenguaje de la Hidra" o "Et signa erunt"... Por la temática de sus poemarios, que abarca itinerarios de búsqueda y conquista de sí misma, de anhelo amoroso, de superación de soledades, de recuperación de la historia y tradición mediterráneas y, sobre todo, por su irrenunciable celo hacia un decir que la refleje en autenticidad, es referente insoslayable en la cultura y las Letras hispánicas de nuestro tiempo.

Palabras clave: Pilar Quirosa Cheyrouze - poesía - femenina - actual - Andalucía

Es cierto que se ha avanzado desde los '80 en el estudio de la mujer, su expresión y su creatividad singular. No obstante, no es suficiente. Aún resta mucho por hacer para devolverle el lugar que legítimamente le corresponde en el campo de las Letras Hispánicas en general. Lo planteaba ya Ramón Buenaventura, precursor en este aspecto, al afirmar:

"Como antes he apuntado, estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres. El fenómeno merece un estudio profundo...." (1985: 20)

Y lo amerita la valía de las aportaciones de las autoras en todos los géneros y de modo particular en el lírico, debido a su poderosa fuerza, su innovadora originalidad, su valentía en el tratamiento de algunos temas, y a su indudable carga de autenticidad en base a parámetros propios y no prefijados por pares o antecesores masculinos.

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco del PI "Poesía en la frontera sur. La lírica femenina actual en Patagonia y Andalucía", que se desarrolla en la UNPSJB en estos momentos y cuenta con aval institucional.

Esta convicción es la que ha orientado nuestro trabajo investigativo, llevándonos esta vez a centrarnos en la obra literaria de Pilar Quirosa-Cheyrouze, una de las poetas más interesantes de la actual lírica femenina de Andalucía.

Abrir sus libros es adentrarnos en sus itinerarios de vida y poesía, es acompañar nuestros pasos a los suyos, ir hacia sus personales espacios con sus luces y sus sombras, a sus búsquedas, encuentros y desencuentros, a su hondura.

La poeta nació en Tetuán y vive en Almería desde 1969, donde realizó estudios en el nivel medio, para luego licenciarse en Prehistoria e Historia Antigua en la Universidad de Granada. Ejerce la docencia y es ensayista, traductora, poeta, y autora de libros de narrativa para niños y jóvenes.

Entre sus periplos escriturarios rescatamos su presencia habitual en los medios de comunicación. En tal sentido, realiza reseñas y críticas literarias en el suplemento cultural "La Isla" (Diario *Europa Sur* de Algeciras), en el suplemento literario "Papel Literario" (Diario *Málaga-Costa del Sol*) y es asidua articulista del periódico *Ideal*, de Almería, sección "Puerta de Purchena". Asimismo, ha colaborado y colabora en revistas especializadas, como *Foco Sur* (sección cultura), *Alhucema*, *Agora*, *Arboleda*, *Batarro*, *Zurgai*, *Ánfora Nova*, *Faherja*, *Hora de Poesía*, *Anarquía*, *Almanzura*, *Salamandria*, *Almunia*, *Tres Orillas*, *Transparencias*, *Revista de Humanidades del IEA*, *Tierra de nadie*, *El convivio*, *Revista Velezana*, *Calicanto*, *El laberinto de Ariadna...*

De destacada labor en distintos ámbitos en relación con las Letras, ha sido Presidenta del Ateneo de Almería (1999-2003) y desarrolla activa vida cultural no sólo en su ciudad de residencia sino en Andalucía toda y en ámbitos hispánicos en general, dentro y fuera de la península ibérica. Pertenece a la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios (Críticos del Sur, con sede en Jerez de la Frontera), a los Departamentos de Arte y Literatura e Historia del Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial (IEA), a la Asociación de Escritores y Artistas de España y a la Sociedad General de Autores de España, y es miembro fundador del movimiento cultural "Rasül".

Ha dirigido los cuadernos literarios "Papeles de Urs" y "Almedina", además de la revista "Turismo y Cultura. Almería y sus espacios naturales", de la Asociación Cultural Recreativa del Parque Natural del Cabo de Gata-Níjar. En cuanto a su propia obra de creación, textos líricos suyos figuran en antologías nacionales y extranjeras, entre otras "Brisas poéticas" (1991, California - USA), "Tierras de la Alpujarra" (1992), "7x7= 49 Poemas para niños" (1992), "Poesía actual almeriense" (1992), "Homenaje a Miguel Hernández" (1992), etc.

Por su trayectoria profesional y artística ha recibido diversas e importantes distinciones y premios, como el “Meridiana” 2003, el “Victoria Kent” de Poesía 2004, el “Colega Almería” en Cultura 2005, o el “Trueno de Honor” a la labor de difusión 2006 en las IX Jornadas Internacionales del Cómic de Almería.

Pero son sus itinerarios de proyección lírica los que más nos interesan en este momento. Como poeta, Pilar Quirosa-Cheyrouze inició su andadura en 1990 con *Orión*, al que siguieron *Islas provisionales* (1991), *Arenal de silencios* (1992), *Avenida Madrid* (1993), *Pactos con Eleusis* (1994), *Por acuerdo tácito* (1996), *Estampas taurinas* (1997), *Deshabitadas estancias* (1997), *El lenguaje de la Hidra* (1998), *Cuaderno de invierno* (2004) [plaqueta] [VII Premio “Victoria Kent”], *Palabras para Helena (y otros poemas)* (2004) [plaqueta], *Et signa erunt* (2008), para culminar con el reciente *Estela Sur* de 2010.²

En todos ellos puso en juego su pasión de mujer y de poeta, y no reniega de ninguno pues cada poemario representa una ‘escala’ de su viaje vital y creador. Así lo declara en una entrevista que se le hiciera tiempo atrás:

“No, no renunciaría a ninguna de mis obras porque todas tienen esa impronta de vida y rigor, de autoexigencia, que es importante para la construcción literaria.”³

Con Pilar Quirosa se está en presencia de una escritora con clara conciencia de lo que significa el ejercicio de la poesía, de la que afirma su posibilidad de manifestar un sentir personal auténtico:

“Considero que la poesía es constante traducción de los sentimientos, el más fiel reflejo del contacto con la vida... Una forma de entender y encauzar la existencia (...) La poesía debe de transmitir, primordialmente, un mundo de sentimientos. Los mensajes y las ideas han de ir encaminadas a sentir, vivir la poesía y, ante todo, compartir la vida, las sensaciones, las caricias....”

² A los efectos de la citación de fragmentos extraídos de los poemarios se utilizarán las siguientes siglas para identificarlos:

Orión: O, Islas Provisionales: IP, Arenal de silencios: AS, Avenida Madrid: AM, Pactos con Eleusis: PE, Por acuerdo tácito: AT, Deshabitadas estancias: DE, El lenguaje de la Hidra: LH, Et signa erunt: SE, Palabras para Helena: PH y Estela Sur: ES

³ Entrevista realizada a la poeta por la autora de este trabajo en abril de 2010.

Es consciente de que de ningún modo el quehacer lírico supone espontaneísmo autorral. Antes bien, plantea: “Es un proceso de trabajo y de reflexión. Normalmente, es bueno dejar reposar el poema. Más que inspiración es una labor que aúna sensibilidad y esfuerzo.”

Como oficiante lírica, desde su propio proceso ‘sabe’ y en consecuencia testimonia: “El poeta alcanza su voz poética en contacto con lo que siente y vive alrededor. Con la luz que atrapa, con el amor que siente por las personas y por la vida. He sentido que la poesía me acompaña desde siempre.”

Por eso, es la suya una vocación irrenunciable que la involucra totalmente, a punto tal que: “Sentir la vida es vivirla dentro de un poema.”⁴

En idéntica tesitura y más allá de tales elucubraciones, su poesía se nutre del transcurrir y amar, y esto es lo que ella traslada a sus versos en espejo metapoético con toda su carga de experiencia y cauce y desagote interior:

“Regresar con las manos llenas, / resultante del contacto con la vida, / febril travesía hacia el túnel / de los versos inagotados, / oscuridad confundida con los ecos / que nos llegan remotos y presentes, / seráficas voces para un camino / que se torna adolescente en el silencio.” (Quirosa-Cheyrouze, 1991: 149)

“Así la poesía / controlando los latidos, / el suicidio interminable / del papel y de las horas.” (Quirosa-Cheyrouze, 1997: 59)

Más aún, la poeta desde un “yo lírico” enuncia reiteradamente aunque de forma matizada:

“...escribo estas líneas / para justificar mi vida.” (Quirosa-Cheyrouze, 1996: 19)

“Reconozco y espero el lenguaje de las horas / que han de venir, las que mediaron y alentaron / la medida exacta de mis versos.” (Quirosa-Cheyrouze, 1998: 75)

“Escribo, de nuevo, / a golpe de lluvia / y de silencios” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 18)

⁴ Todas las citas sobre la concepción poética de esta creadora andaluza provienen de la entrevista citada.

“Memoria, paraíso, / el fondo de un sueño, / el mar, el abrazo, el pasado. // Este reino de unos pocos, / en azar de navegaciones y azules. // Música y palabras.” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 20)

“Un rescate, una apuesta / en la palabra. Inesperada luz / que quiere apartar la ausencia / de los días.” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 39)

“Cómo escribir un poema / que se deslinde de la nostalgia, / que desconvoque, para siempre, / la plasmación de la herida / y se haga fuerte, y raudo y vital / para la supervivencia. // Cómo gritar a los imperativos / que se desglosen en pretéritos / imperfectos pero humanos, / que no tiemblen ante la mansa caída / de las hojas de castaño, / que sean lava y, al mismo tiempo, / compás de espera, página abierta, / ternura y remanso. // (...) // Cómo escribir un poema / esperando el regreso de la luz, / la única estancia habitada.” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 46-47)

O también dialoga al respecto, predictivamente o en un presente reflexivo o en una voz imperativa, con un ‘tú’ que intuimos es ella misma:

“Y pensando que la poesía permanece / olvidarás las cicatrices de la mirada.” (Quirosa-Cheyrouze, 1993: 37)

“Cuando reciente / es el llanto / apelas a tu voz / -únicamente a tu voz- / y decides habitarla.” (Quirosa-Cheyrouze, 1997: 21)

“ADVIERTETE / en tu oficio de poeta. // Renuncia / a perdidos paraísos, / al raptó / de tu vida interior / y visítate / corazón adentro.” (Quirosa-Cheyrouze, 1997: 47)

“Reniega de simulacros aparentes y sórdidos / que desdibujan el perfil de una mirada. // Y escúchate. Y vívete en lo más profundo / despreciando el tedio de la espera. // Y sé atrevida, e incierta y hasta cierto punto irreverente / a través de la palabra. / Y dedica tus versos proyectados a quien proceda / hasta agotar las existencias.” (Quirosa-Cheyrouze, 1998: 58)

Pilar Quirosa-Cheyrouze sabe desde hace tiempo que no puede ser en plenitud quien es sin la poesía, y entonces la cultiva como autoconocimiento, como refugio, como

proyección. Y de vez en vez sorprende ecos de algo más allá de sí, de la “musa” que la inspira, la abraza y sostiene frente al desamparo:

“Tu mirada es, en esta noche, / el reflejo del lago Copais / -en ella caben todos los ecos / del mundo- / y tú cabes en mí, / único techo frente al desamor, / frente a la ausencia de azules, / donde una y otra vez te reconozco, / musa viajera en el tiempo, / en esta tierra sin límites.” (Quirosa-Cheyrouze, 1994: 51)

Y hasta se desnuda revelándose ante nosotros desde su voz autoconsciente pues es: “... La misma que cree / firmemente en la utopía de la palabra iluminada / y la improbable salvación a través de la poesía.” (Quirosa-Cheyrouze, 1998: 52)

Más aún, tanto cree en su fusión vida-poesía que presiente un único final enlazado: “...hasta que el tiempo / -sin remisión- / me caduque la palabra.” (Quirosa-Cheyrouze, 1998: 66).

Pero hasta ese entonces seguirá escribiendo pues, en afirmación de goce y entrega, expresa confesionalmente:

“No he conocido / más instantes / que el placer de la palabra, / ese puente levadizo / tendido hacia el abrazo.” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 63)

“Volando palabras, / echándolas a rodar / para que nada se destruya. // (...) // Mientras sigo escribiendo, / entre válvulas de soledad, / este habitado tiempo de espigas.” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 65)

Entre las varias estaciones humano-poéticas de su errar lírico el amor es la central. Así, nos lo revela:

“[Mis libros] hablan de amor, quizás siga pensando que es lo único que puede salvar el mundo. Desde el primer poemario, *Orión*, el amor fluye como esa tabla de salvación... El amor en torno al paisaje. El amor a los seres cercanos. El amor como motor y como vida latente generadora de vida.”⁵

⁵ E-mail del 11/09/2011

Rescatamos, entre las múltiples variantes del tema, el amor a las propias raíces genealógicas. Al padre, recuerdo dolorido y esperanzado desde su partida en la primavera europea de 2002, al que dedica estos versos:

“¿Sabes, padre? / No tiemblan las hojas. / Es la piel erizada/ la que recuerda tus manos, (...) // ¿Sabes, padre? / el desierto / se me arrugaba / como aquel trozo de plastilina / con el que jugábamos / un buen día, en algún momento / cuando no se pensaba en el fantasma de la muerte. // Padre, sé que no estás, / pero te presiento, / en cada contraluz, / en el vuelo de los pájaros. // Y sé que vendrás / una noche, para siempre” (Quirosa-Cheyrouze, 42-43).

Amor a su madre tetuaní de la que le viene su sangre africana, tan entrañablemente sentida, la destinataria de estas líneas: “Cantas tu pena mora / junto al alféizar, / la taza de té en tu mano, / con dibujos de camellos, / montañas y palmeras. // (...) // De ti aprendí un viejo sueño: / Los días renacen / para tomar apuntes de ternura.” (Quirosa-Cheyrouze, 1992: 71)

Y de estas otras, de pura hondura: “... // Madre, / tan dentro, tan fuerte, / tan necesaria, madre. // Madre tierra, / Madre aire, / Madre vida. // Tan dentro, madre.” (Quirosa-Cheyrouze, 2004: 23).

También amor a Helena, su sobrina, la mayor alegría de sus días desde su nacimiento, quizás por lo de irradiación maternal no satisfecha en su vientre, a la que dedica su poemario *Palabras para Helena*. Entre tales versos, asentamos por su grácil belleza: “Abre la mano, niña. / Que escape el agua, / libre, clara de luz. / Que escape el agua.” (Quirosa-Cheyrouze, 2004: 12)

Canto a una infancia en la que se vislumbra la propia poeta, niña y mujer mimetizada en la Helena de este diálogo simple y al mismo tiempo tan profundo: “Tenía el pelo rubio. / Una varita y una estrella. // -Pide un deseo, mi niña, le dijo el hada benévola. // -Que luzca el sol para todos. // -Y para ti, qué pides, // qué sueñas? // -Que la vida sea vida, / que podamos mirar las estrellas.” (Quirosa-Cheyrouze, 2004: 6)

Canto con ternura de madre-docente cuando se refiere a sus alumnos: a Estela y a su encantamiento ante los cuentos de infancia, a la pequeña y luminosa Soo-Yin llegada desde Oriente, “la tierra de la seda”, o a Hassan, el niño tetuaní como ella, del que recortamos el siguiente fragmento revelador del espíritu libre y abierto que caracteriza a esta autora tanto en vida como en obra: “De vez en cuando me pregunta / si importa mucho el color / de su piel, su raza árabe. // Me gustaría responderle / ahora mismo, con un abrazo, / y decirle que el Universo / está lleno de colores.” (Quirosa-Cheyrouze, 2004: 19).

Como culminación de estos hitos afectivos no falta el planteo de su amor de mujer, en un largo periplo que atraviesa de hecho toda su producción creativa, desde las búsquedas juveniles del inicial *Orión* a sus plasmaciones maduras, desencantadas, dolorosas pero siempre esperanzadoras de un verdadero 'encuentro' de cuerpos, almas y corazones en el tiempo vital que le ha sido dado. En tal sentido y por su fuerza sugestiva, recogemos, aquí y allá, estos versos:

"...anohecían / los ritmos de un corazón / -O de dos-, / al compás de cada estrella." (Quirosa-Cheyrouze, 1990: 41)

"Cuando se desbaraten los piélagos / de nuestra geografía, y libemos / las flores que nos regalan las caricias, / seremos restos de oasis, / *islas provisionales*." (Quirosa-Cheyrouze, 1991: 29)

"Insólito el amanecer / en tus sabias manos, / descubriendo mis vértices." (Quirosa-Cheyrouze, 1996: 65)

"Quedaban los asombros, sí, / y el recuerdo del instante / para saber lo que perdimos." (Quirosa-Cheyrouze, 48)

"Porque todo llega tan de improviso / y es cuestionable. Como la vida, y el amor / y la finitud de la belleza. // Y quizás por todo ello, y a mi pesar / y como antídoto, necesito más que nunca / -y en aventura crucial- / la prioridad de tu abrazo." (Quirosa-Cheyrouze, 1998: 37-38)

Como derivando de esa escalada del amor, otro mojón en el camino lírico resulta ser su intenso sentir profundamente al 'otro' como fraternidad humana y solidario compromiso personal y social. Es lo que mueve la andadura de sus versos en vibración cordial al par que crítica cuando escribe:

"Ya nos huyen el tiempo y su cortejo, / ya nos huyen, sí, / desde el canto que nos ahoga, / el que secuestra mi voz / cuando pienso en los niños de *Beslán* / y no puedo compartir contigo / mi infinita tristeza." (Quirosa-Cheyrouze, 19)

"Ahí van los *Señores de la Guerra*. / Van bebiendo de sus acres sabores / en chamuscadas derrotas. // Y se lavan el honor y la honra / desde su condición ofídica. // Tienen enjundia venenosa. / Rebajan la sangre a martillazos. // Dicen

que nacieron, como todo el mundo, / de un útero. Y aquí, en la Tierra.”
(Quirosa-Cheyrouze, 27)

“Me duele esta voz / prematuramente quebrada, / el lenguaje poblado / de
sangre y de cipreses. // (...) // Me está doliendo esa paz / arrancada de raíz, tan
lejanas en el espacio / la levedad y la luz de la esperanza. // Me duele este once
de marzo, / nacido desde el temblor de la Historia, / en los andenes de la
cercana primavera.” (Quirosa-Cheyrouze, 28-29)

“El sol se ha ocultado tras la cortina / de humo. // Duele el corazón al acecho /
de las sombras inclementes. Duele / la ausencia de cordura en la piel / de los
hombres. / Duele el recuerdo de ese árbol / imposible, de savia abierta a la luz. //
El lamento, sí, el grito *picassiano* / y el llanto. // Y la sangre derramada. / Y el
coraje, todavía, / de sentirse vivo:” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 32)

Los itinerarios líricos de esta poeta andaluza van hacia adentro de la propia andadura íntima, pero también hacia afuera. Y allí jalonan el camino los recuerdos de su África natal, tan patentes en *Arenal de silencios*, un libro obligado y deseado por la autora para llenar los huecos del ayer, con sus registros del Tetuán de infancia y sus paisajes distintivos. Un poemario con imágenes literarias de intenso lirismo y proyección evocativa como “la bóveda del silencio”, “delta interior”, “nuestro abrazo de arena”, “persiguiendo una sombra de paloma”, “prisionera de tu espejismo”, “arenales de recuerdos”, “la rosa del desierto”, “jazmines de Al-Andalus”, “pena mora”... O con alusiones concretas al río Lucus, al río Martín, a las arenas de Turkana, a Nubia, Marrakesh, el inevitable Sahara o el desierto de Chalbi, el Kilimanjaro, Kenia, el Rift, Tarik, Luksor, zocos, suburbios urbanos, caminos..., todos ellos trayectos que atesora y a los que vuelve espiritual y materialmente cuando le es posible. Y con nombres impregnados, para nosotros, del sabor exótico de los cuentos orientales como Omar, Yasmina, Palmira, Zoraida, Jarir o Zaid... Y asimismo con el despliegue de un léxico que remite a cosas o circunstancias moras como oasis, kaftán, emir, alfanjes, palmeras, mezquita, el Ramadán, el mes de Rajab... Una África de ensoñada memoria a partir de la cual gesta, de un modo u otro, su canto poético:

“Por la media luna que reflejan / las aguas, ante el llanto de los hombres, /
formulo el más vehemente deseo: //Vísteme de blanco, *yaar*, / y cúbreme con el
mismo velo / con el que la noche hospeda a los astros.” (Quirosa-Cheyrouze,
1992: 27)

“Sueñas con los jazmines de *Al-Andalus*, / el agua que se desliza en la alberca / e intentas derrotar a una sombra.” (Quirosa-Cheyrouze, 1992: 31)

“Tomaré tu mano, *Karim*, / cuando liberes sobre mi vientre / las arenas del tiempo. // Esperaré el creciente de la luna / para responder a la luz de tus poemas. // Te llenaré de sonrisas / y volaré sobre el tejado de tus dudas / para recatar tu voz y refugiarla / en un *arenal de silencios*.” (Quirosa-Cheyrouze, 1992: 51)

Antiguo continente el africano que supo también del esplendor de la civilización egipcia, en un entramado poemático donde entretujan sus hilos la Lemuria, el Nilo, la legendaria Eritrea, los míticos Ra y su hija Tefnet, el Fénix o el dios sumerio Oannes, combinándose con propicias expresiones alusivas tales como “irradiaba jeroglíficos en tus ojos”, “nubes momificadas” y otras muchas.

También Grecia y el mundo helénico son hitos de pasaje para el deambular creativo de la poeta quien, motivada por sus estudios y pasión por la Historia Antigua, destina un poemario completo a su homenaje: *Pactos con Eleusis*. En él asistimos, desde las primeras líneas, a los epígrafes que denotan lecturas e inspiraciones suscitadas ya por los antiguos Píndaro, Safo, Homero, Eurípides o ya por los más cercanos autores que cantaran con ‘espíritu’ griego, como Kavafis, Luis Antonio de Villena, Enrique Badosa o Jorge Seferis. También vienen a nuestro encuentro lector los títulos evocadores de espacios que configuran una geografía y una cultura específicas: Idhra, Delos, Camino de Lindos, Llanura de Iolkos, Monte Ida, Hacia Esciras... y de presencias mitológicas: Artemis, Calipso, Eos, Leda o Cronos, entre otros. Saturando textos, aquí y allá, menciones versales que, como en el caso anterior, apuntan a clásicas referencias y ambientaciones discursivas: Rodas, estatua de Hera, Pegaso, Jardín de Adonis, musas, Afrodita, Hestia, Deméter, Calipso, oráculo de Delfos, Jardín de las Hespérides, Eolo, hilo de Ariadna, Olimpia, Caribdis y un largo etcétera.

Ciertamente, hay en esta poeta mediterránea una verdadera y sincera impregnación que la ha llevado a contemplar amorosamente los vestigios artísticos del pasado griego, algo observable en estas líneas que exceden lo descriptivo admirativo de las bellas cariátides: “Siempre la luz / en armonía con el viento. // Siempre tu talle / y el silencio de tu rostro. // Invisible soy / ante el origen de tus días / si tu mirada -la que yo amo- / es tan sólo un legado de piedra.” (Cariátide, PE, p.21)

Su pasión por lo antiguo inclusive la ha impulsado a sentirse ‘dentro’ de la propia piel de figuras emblemáticas de mujeres de la Hélade, sean criaturas literarias o históricas. Lo

percibimos respecto de la homérica Penélope, cuya voz encarna en el poema homónimo dirigiéndose a su hijo:

“Por ti, Telémaco, / tejeré la esperanza / que me sumerja en el deseo / de recobrar su voz. // Destejeré las horas / para que renazcan los besos. / Por ti, hijo de la paz / y de la aurora. /// Y te entregaré todos los vientos / -como hiciera Eolo con su destino- , /excepto la brisa de su única patria, / la que debe hasta mí retornarle.” (Quirosa-Cheyrouze, 1994: 45).

Y también en el caso de la histórica filósofa Hypatia, nacida a mediados del siglo IV en Alejandría (Egipto), tan admirada por Pilar Quirosa-Cheyrouze según sus reiteradas declaraciones al respecto. En un poema que dedica a la misma, fusionada en su humana esencia y confesionalmente, declara con una voz en primera persona que simultáneamente parece revelarlas a ambas:

“(…) He acariciado día y noche / el frágil destello del conocimiento, / he buscado y he esperado, sí, / en los reflejos grises de la duda. // Yo, Hypatia de Alejandría, / amada por los dioses, / entregada para siempre / a los designios del tiempo. // Manejada por los hilos / de un presente que me es ajeno, / conducida hacia presagios del destino. // Aún vive en mí la pulsión / de otros días, cuando el cosmos / era horizonte, cuando amanecía / una esfera de luz sobre las cosas. // Pero he errado, sí, al no encontrar las claves / del pensamiento ignoto, el traducido / por la bondad de los hombres, / porque todo era catarsis de soledad y espejismo...” (Quirosa-Cheyrouze, 2008: 60-61).

Es indudable que ha pesado en el tratamiento de tal temática su formación académica, pero no puede dejarse de lado el destacar, asimismo, que esta veta clásica ha sido muy cultivada desde antiguo en Andalucía y ha resurgido con fuerza en las camadas de poetas de fines del siglo XX⁶ y aún más en ‘las poetas’ actuales,⁷ quienes han recreado revisionistamente los mitos e imágenes de las mujeres en la cultura mediterránea y universal.

Sin embargo, esta creadora andaluza también ha anclado su derrotero poético en lo urbano cercano y vivido, tal vez por la influencia lírica granadina llamada “de la experiencia”, pero en todo caso y sin duda por su propia búsqueda creadora. De modo que la ciudad y

⁶ Así, Fernando de Villena, José Lupiáñez, José Manuel Caballero Bonald, Enrique Morón, Juan José León, Luis Antonio de Villena o Antonio Carvajal, por citar a algunos.

⁷ Entre las poetas andaluzas merecen especial mención, entre otras, Ana Rossetti, Aurora Luque, Rosaura Álvarez, Juana Castro, Ana María Romero Yebra y Mercedes Escolano.

sus imágenes aparecen resueltamente en su obra, en particular en su poemario *Avenida Madrid*, donde se asoma al entorno citadino con versos que describen una realidad muy simple y, no obstante, no exenta de sugestión debido a la elección de la mirada y al justo registro léxico:

“Escucho el quehacer de los obreros / en la calzada. La hormigonera / va rompiendo el silencio de la tarde.” (Quirosa-Cheyrouze, 1993: 9)

“El paso ágil / en esta acera de abrigos, / sombreros y risas nuevas. // El sol y la lluvia / se alternan para dar pinceladas / al paisaje ya olvidado.” (Quirosa-Cheyrouze, 1993: 81)

Una ciudad cuyos fragmentos se deslizan también en algunos otros de sus libros, con rescate puntual de imágenes y situaciones:

“La ciudad es un trazo / de presente, un constante / ofrecimiento. // (...) // ...
Hasta la calle y sus luces / de neón, cobran el impulso / de retornar la vida” (Quirosa-Cheyrouze, 1996: 29)

“Sábado, diez y veinte / de la noche. Llueve y espejea / la calzada. Intransitable esta calle / invadida por los silencios.” (Quirosa-Cheyrouze, 37)

Ciudad-estación de un deambular en el que la poeta recupera del olvido mínimas presencias de personas que la configuran porque allí están, con su presencia ineludiblemente urbana:

“Ella es anónima. Observa, / anónimamente, entre la gente. // Fuma. Probablemente nerviosa, / con un matiz de tristeza / conjugada en tres tiempos. // (...) // Espera a alguien. Al otro lado / del bar, ese alguien le sonrío. / Un casco de motocicleta, / un chándal azul, una urgencia.” (Quirosa-Cheyrouze, 1993: 17)

“Indiferentes, dos transeúntes / caminan por la acera. Visten trajes / recién comprados, del color del otoño. // Las luces de los coches desfilan / ante las múltiples interrogantes / que la noche plantea.” (Quirosa-Cheyrouze, 1996. 15)

“La joven que alisa / su pelo, sus quince / o dieciséis años / envueltos en tibio sudor. // La observas, mientras / detiene sus pasos / en su footing diario. // Mientras respira hondo / y continúa hacia su meta. // Sonríe. Apenas aprecia / el aroma a Eau de Rochas / que se cruza en su camino” (Quirosa-Cheyrouze, 1997: 29)

Asistimos en la poesía de Pilar Quirosa-Cheyrouze, en fin, a través de este somero punteo de sólo algunos nodos temáticos, a la revelación de tiempos, espacios, lazos humanos, efusiones sentimentales, búsquedas, compromisos personales, sociales y creativos... Y vemos que a su servicio se pliega el verbo lírico con la asunción de las libertades de versos sin rima y de estrofas irregulares dominantes, y de un vocabulario y discurso que cambian de piel a cada paso acompañando temáticas y tonalidades líricas, y sobre todo con una voluntad inquebrantable de ‘decir’ y ‘decirse’ frente a miedos y derrumbes inevitables por la fragilidad de lo humano.

Hemos de manifestar que avanzar a través de sus poemarios es ir al encuentro de una permanente renovación, a un desafío creador y paralelamente al desafío del lector. Con valentía y con verdadero celo la autora prepara cada edición de sus obras. A conciencia. Y así lo declara:

“[Los libros] tienen su propio acento. No me gusta que ningún poemario se parezca al anterior. Es por ello que dedico bastante tiempo a realizarlos. Pero es así. Tiene que ser así, desde luego. Los libros tienen que contener esa carga de verdad necesaria.”⁸

Es lo que por nuestra parte percibimos también en un mapeo evolutivo poético, pues si *Orión* representa una indagación en sí misma y en la aventura del amor, y al mismo tiempo un deslumbrado contacto con la inmensidad del Universo y sus espacios abiertos al descubrimiento, *Islas provisionales* implica un ahondamiento en la propuesta pero con mayor énfasis, si cabe, en el buceo humano. En la secuencialidad de su obra lírica *Arenal de silencios*, tan peculiar y exótico, traerá luego el evocador contacto con el continente que la vio nacer y la intensa sugestión de sus imágenes. Sorpresivamente y como resultado de sus maceraciones escriturarias, al año siguiente *Avenida Madrid* marcará un giro en su trayectoria hacia una poesía más próxima a la experiencia, una muestra de su espíritu

⁸ E-mail reciente del 11/09/2011.

explorador capaz de afrontar los desafíos de un hacer lírico sencillo y sin trucos estéticos efectistas al uso. En la misma línea, aunque con entidad propia y avanzando siempre en sus inquisiciones hacia un decir genuino, verían la luz años después sus poemarios *Por acuerdo tácito*, de índole más social, y *Deshabitadas estancias*, de búsqueda intimista. *Pactos con Eleusis* será su canto de amor al mundo clásico, a la Hélade de sus estudios universitarios, conocida no por viajes concretos sino por su mágico deambular ensoñado traducido en versos de cuidada factura, y *Estampas taurinas*, un acople con el sentir tan andaluz de la tauromaquia. Camino adelante, *El Lenguaje de la Hidra*, con su expresar lo cotidiano, la poesía de lo común y lo vivido, con su carga de verdad y entrega en la palabra y la emoción, le valdrá llegar a ser finalista del Premio de la Crítica en Andalucía y con eso a abrirse a nuevas puertas de sensibilidad y reflexión en la labor literaria. Luego de un paréntesis de silencio y abismamiento interior madurativo, se publicarán sus cuadernillos *Cuaderno de invierno*, un manojito de diez poemas con los que obtuvo el Premio Victoria Kent en 2004, y *Palabras para Helena*, impregnados de gracia y ternura, y luego *Et signa erunt* donde, además de los grandes temas de amor y la poesía, aparecerán los motivos de la violencia y el dolor sin límites de las víctimas del desvarío humano contemporáneo. Por fin su último libro, *Estela Sur*, traerá consigo un tono elegíaco acendrado a través del que la poeta desnuda su nostalgia del amor y de un ayer donde eran posibles los sueños y la alegría y el idealismo, su dolor por lo perdido, y aun así también su esperanza filtrándose por los resquicios de su escritura y de algún modo, igualmente, su fe en la palabra poética.

Todo lo expuesto nos devuelve a los itinerarios humanos y poéticos en Pilar Quirosa-Cheyrrouze, fundidos inextricablemente. Itinerarios que son a su vez una invitación a un recorrido, a un viaje con apeaderos, reconocibles o no, pero que ofrecen la demora justa para el paladeo de versos, recursos, palabras, sensaciones, reflexiones...

Por último, este trabajo nuestro, necesariamente breve e introductorio, deviene en una propuesta a asomarnos a su obra en un derrotero con rumbo hacia el 'centro' de esta poeta andaluza o hacia un 'afuera' que, aun si nos fuera conocido, se torna 'otro' por la magia del verbo lírico puesto en juego. En suma, una propuesta a conocer su poesía y a mantener vivo y con sentido pleno los 'diálogos transatlánticos', literarios y críticos, entre ambas orillas.

Bibliografía

Buenaventura, Ramón (1985). *Las Diosas Blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.

Quirosa-Cheyrrouze, Pilar (1990). *Orión*. Almería: Zéjel Editores.

Volver al índice

- (1991). *Islas provisionales*. Almería: Movimiento Cultural Rasül.
- (1992). *Arenal de silencios*. Almería: Movimiento Cultural Rasül
- (1993). *Avenida Madrid*. Almería: Tágilis Ediciones.
- (1994). *Pactos con Eleusis*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- (1996). *Por acuerdo tácito*. Almería: Tágilis Ediciones
- (1997). *Deshabitadas estancias*. Madrid: Juan Pastor, editor.
- (1998). *El lenguaje de la Hidra*. Almería: Tágilis Ediciones.
- (2004). *Palabras para Helena (y otros poemas)*. Almería, Cuadernos de Claridemo n° 22.
- (2008). *Et signa erunt*. Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Área de Cultura.
- (2010). *Estela Sur*. Granada: Port-Royal Ediciones.

Datos de la autora

Susana de los Ángeles Medrano es Profesora en Letras egresada de la Universidad de la Patagonia "San Juan Bosco".

Becada en España, se perfeccionó allí en Literatura Española y Lingüística, y cursó y aprobó los Seminarios Monográficos del Doctorado en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid.

En la actualidad se desempeña como Docente Ordinaria responsable de las cátedras "Literatura Española II" y "Teoría y Práctica Crítica" de la carrera de Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia "San Juan Bosco".

Como Investigadora ha dirigido y desarrollado varios proyectos en el ámbito universitario, y al momento presente trabaja en el PI "Poesía en la frontera sur. La lírica femenina actual en Patagonia y Andalucía".

Es autora de la obra "Voces del Futalaufquen. Historias de vida de los pobladores del Parque Nacional Los Alerces", libro premiado en el 2005 y publicado por el Fondo Editorial Provincial del Chubut, co-autora de "Mujeres en palabras de mujeres", libro también premiado en el 2007 y publicado por dicho Fondo, autora de "Misterios y Leyendas de la Patagonia" (todavía inédito), de poemas publicados en los libros "Letras de la SADE en la Patagonia Central - 1° compilación de inéditos 2001" y "Antología Gente de Letras 2008", y de varios trabajos de su especialidad, en particular de Literatura Española Contemporánea, Literatura Regional y Crítica Literaria, algunos ya editados y otros aún inéditos.

Volver al índice

Comunicaciones

Memorias de la niñez en *Ojos de agua* de Fernando Beltrán¹

Gabriela Sierra
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

A partir de la lectura del poemario *Ojos de agua* de Fernando Beltrán (1984) nos proponemos revisar el eje que denominamos como 'memorias de la niñez', y a partir del cual establecemos relaciones con una 'poética de la afectividad', poniendo en diálogo otros poemas del autor, que se encuentran en *Donde nadie me llama*, *Poesía 1980-2010* (Beltrán, 2011) y en *La amada invencible* (Beltrán, 2006). Finalmente, intentamos reflexionar dichas ideas con relación a ciertos poemas de Roger Wolfe en la Antología *Días sin pan* (Wolfe, 2007), *Arde Babilonia* (Wolfe, 1994) y a otros poemas del español Jorge Riechmann, hablamos de *Tránsitos*, Antología poética 1981-2006 (Riechmann, 2007); españoles que –como Beltrán– desarrollan sus poéticas sin corresponder por completo a la 'poesía de la experiencia' que fue dominante en los años 80' y 90'.

Palabras clave: poéticas - afectividad - niñez - memoria - poesía entrometida

El propósito de este trabajo es reflexionar sobre la configuración de una 'memoria de la niñez' y una 'poética de la afectividad' en un poemario del poeta español Fernando Beltrán (Oviedo, 1956); nos referimos a *Ojos de agua* (Beltrán, 1985).

Como plantea Laura Scarano, "en las últimas décadas se han ido consolidando múltiples voces neo-sociales y urbanas, que se asumen como herederas de las poéticas del compromiso de mediados del siglo XX, y ensayan nuevos registros de la denuncia política, la sátira, la parodia, el humor corrosivo, el antagonismo." (Scarano, 2008: 168). En este sentido, Fernando Beltrán se instala como una de estas nuevas voces de la poesía española que, si bien se encuentra unida a las propuestas estéticas y poéticas de los años 80', se aparta de la 'poesía de la experiencia', confrontando con los paradigmas dominantes y postulando nuevos modos escriturales que se afirman en una poesía 'entrometida', como la llamó el mismo autor en su *Manifiesto fugaz* publicado en el año 1989.

Si bien la poética de Fernando Beltrán se distingue por una fuerte relación entre la intimidad y la dimensión social; en este trabajo nos interesa revisar la constitución del espacio privado para comprender de qué modo se construye una memoria de la niñez y se privilegia la vinculación con lo afectivo.

Ojos de agua (Beltrán, 1985) se abre con el siguiente verso: "Confieso que el recuerdo es obligarse". La idea de la confesión en primera persona plantea necesariamente la presencia de un 'otro' a quien dirigir el discurso.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto CAID "Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género" (Cod: 12/H204) Dir: Germán Prósperi.

Según Michel Foucault (1977), en las sociedades occidentales, la confesión se ha instalado como mecanismo central o como productor de verdad de los discursos de la sexualidad. En este análisis no profundizamos en las relaciones de poder que la confesión conlleva ni en sus lazos con la sexualidad, pero sí nos interesa destacar que la confesión articula:

[...] un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo que torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación. (Foucault, 1983: 78).

En este sentido, el inicio del poemario con una ‘confesión’ propone la construcción de una verdad que no está garantizada como indiscutible sino como una verdad unida al vínculo entre quien habla y aquello de lo que habla. De igual manera y siguiendo a Foucault, entendemos que “la instancia de dominación no está del lado del que habla (pues es él el que está coaccionado) sino del que escucha y se calla; no del lado del que sabe y formula una respuesta, sino del que interroga y no pasa por saber.” (Foucault, 1983: 79). A partir de esta idea, nos pensamos como ‘lectores-escuchas’ que somos interrogados por las palabras del poeta, nos pensamos como los protagonistas a quienes va dirigida la confesión, y de algún modo somos conscientes de que en esta virtual presencia nuestra dominación se sitúa en el propio trabajo crítico, como interventores o juzgadores de una lectura que sostendremos como ‘verdad’ poética confesada por un sujeto.²

En la relación entre quien enuncia y aquello que se enuncia, se funda un vínculo en el que damos cuenta de que la confesión es el disparador de temáticas que se relacionan con la vida, con la experiencia desde el espacio privado. Asimismo, esta idea también nos remite a la reflexión poética que propone años antes Luis García Montero, quien dice que “la poesía es confesión directa de nuestros agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto.” (García Montero, 1983: 11, 13. El subrayado es nuestro).

A partir de lo expuesto podemos hablar sobre la construcción de la niñez, tópico que comienza ligado a la confesión, como leemos en los primeros versos: “Confieso que el

² Para realizar este trabajo consideramos que: “El sujeto no es pues, reflejo directo de un individuo empírico. [...] Es un espacio de cruce de múltiples factores, ambivalente y multifacético, pero que está signado por la pulsión de la figuración, de la corporización, de la voz y la mirada: se construye un sujeto con los restos del sujeto que produce, del sujeto que lee, de los numerosos sujetos que habitan los discursos en su articulación en formaciones socio-lingüísticas.” (Scarano, 2000: 20)

recuerdo es obligarse. / Prender la vista atrás hacia adelante, / encarcelar el olvido / en el terco rescate de los juegos.” (Beltrán, 1985 en 2011: 63). Son los ‘juegos’ los que pueden rescatar el olvido y es a partir de éstos que el enunciador recuerda. Esta idea se refuerza a partir del paratexto al comienzo del poemario: “Los charcos fueron nuestro primer juguete. Campo de San Francisco, Oviedo.” (Beltrán, 1985 en 2011: 62). El paratexto da la pauta de cuál será el paisaje en el que se liberará el recuerdo. Como sabemos, su ciudad natal es Oviedo, o como él mismo responde ante la pregunta por los nombres preferidos que creó: “en lo personal Lloviedo, yo, lluvia y Oviedo, los tres conceptos unidos que suponen mi infancia, mi base, mi territorio mítico” (Experimenta, octubre del 2004). Entendemos que el paisaje húmedo y lluvioso de la niñez del poeta será un elemento fundamental que se presentará como una constante en su obra. Es así como, luego de la confesión, podemos leer: “Me dices que te cuente, y he de hablarte / algunas lluvias previas.” (Beltrán, 1985: 2011: 63). Esa direccionalización del discurso a una segunda persona singular constata la necesidad de un ‘otro’ que escuche lo confesado; así como también se presenta la idea de la lluvia como sustantivo recurrente y primordial del poeta.

Si volvemos a la memoria como punto de partida de este análisis, comprendemos que ésta, como mecanismo discursivo, es altamente productiva para el presente que domina en los poemas; la memoria selecciona y jerarquiza cierto pretérito por la necesidad de un presente. Por esto, los hechos memorados siempre se encuentran organizados y esquematizados culturalmente. De este modo, el poemario que –podríamos agregar– roza lo biográfico,³ contiene una alternancia entre un pasado memorado: *los charcos fueron nuestro primer juguete*, que se inserta en un presente: (yo, hoy) *Confieso que el recuerdo es obligarse*. (Beltrán 1985 en 2011: 62-63. El subrayado es nuestro).

Esta conjunción plantea también ciertas particularidades en el texto de Beltrán. En las primeras líneas, el recuerdo se presenta como una obligación: el sujeto es como una máquina que debe “Prender la vista atrás hacia adelante” (Beltrán, 1985: 2011: 63) pero ya unas líneas más abajo el recuerdo comienza a relacionarse con el tropiezo, es decir, surge como un acontecimiento inesperado, como leemos en el poema llamado *Cárcel del tiempo*: “Asumo que el poema es la balanza. / Rastrearle a un espejismo su pasado / es tropezar el fiel de su presente.” Y luego, en el titulado *Ojos de agua* nos remite: “Estamos porque fuimos, / buscarse ahora es tropezarse hallado.” (Beltrán, 1985: 2011: 63-65. El subrayado es nuestro). Observamos que el sujeto que enuncia siente el atropello del tiempo y desde la mirada del adulto plantea: “Crecer es este álbum de sumar ausencias” y luego agrega “El

³ Como expone Araceli Iravedra en su libro *Poesía de la experiencia* 2007, coincidimos que “El libro intimista de *Ojos de agua* (1985) [que tiene] una mirada elegíaca al paraíso perdido de la niñez, se acomete de hecho con un lenguaje que se avine mejor a la modulación experiencial del relato biográfico, pero la singularidad del poeta todavía se muestra en una escritura que no pierde su audacia imaginística ni elimina ocasionales transgresiones a la gramaticalidad.” (Iravedra, 2007: 273).

corazón crecido, / la piel madura de los tigres, / la domada criatura de mis años” (Beltrán, 1985 en 2011: 65). La idea del recuerdo como algo inminente continúa en *Escalera de caracol*, poema en el que leemos: “Los pies al borde justo de una inmensa caída. / En picado las alas de la mirada adulta” y concluye expresando: “No hay vértigo más hondo / que un mirar sin ser vistos / por el niño que fuimos.” (Beltrán, 1985 en 2011: 67-68). Entendemos que la memoria de su niñez se presenta como una hondonada desde la cual el adulto se siente interrogado y por eso allí vemos el tropiezo, el vértigo, lo abrupto y desconcertante de la implicancia de caer en ese hueco; de caer en la mirada de esa niñez, así como también ese mismo poema sostiene que la “memoria es un chaval con los daños crecidos” (Beltrán, 1985 en 2011: 67). Esta idea del ‘daño’ también funciona como central a la hora de los interrogantes y crea una figura de la niñez llena de dolor, envuelta con un halo de nostalgia que se une a la tristeza de la lluvia y la soledad.

El poema que continúa, *Ángel de la guarda*, comienza preguntando: “Dónde la dulce compañía del ángel”, y agrega unos versos después: “Ni el llanto sirve ya / para secar al aire la tristeza, / la humedad relativa de estos raptos / que nos llueven a veces.” Entendemos que los interrogantes que surgen en el recuerdo de la niñez también dialogan con la muerte, como leemos en ese poema “alguien falta”, “alguien muere” con la reiteración al final de “Dónde la dulce compañía del ángel. / Dónde.” El signo de interrogación falta, pero la pregunta retórica nos interpela como lectores. La respuesta es dada por el mismo sujeto poético, quien expresa: “Desde el cielo de un tiempo que se apaga / caen las gotas de antaño / plenas de agua” (Beltrán, 1985 en 2011: 69-70). La culminación del poema nos confirma la idea de que el desborde se comprende a partir de lo recordado, así como también son esclarecedores los versos anteriores en los que leemos: “Y ahora entienden los lutos del paraguas, / el porqué de la noche en los cristales / y ese frío que hacen las persianas cerrándose.” (Beltrán, 1985 en 2011: 70. El subrayado es nuestro). Es allí donde converge la comprensión de lo que interroga al poeta desde la niñez y el intento de respuestas desde el ‘ahora’, es decir, desde la adultez.

Otra cuestión interesante que se destaca en este poema es el juego intertextual que se propone con un canto de la poesía popular llamado *Al corro de la patata*, que expresa: “Al corro de la patata / comeremos ensalada / lo que comen los señores / naranjitas y limones / ¡Achupé! ¡Achupé! / Sentadita me quedé” y comprendemos la recuperación de éste en el poema de Beltrán desde la selección léxica que no es inocente: ‘corro’, ‘patitas y limones, como comen los señores’, y ‘achupé’. Lo que más impacta en el poema de Beltrán es la unión del canto alegre con la muerte, como leemos en los versos: “Como comen los señores, alguien muere” y “Achupé, achupé / se miran a los ojos, / alguien falta”. (Beltrán, 1985 en 2011: 69) Esto también corrobora la presencia de una mirada desde la niñez a los temas que preocupan al sujeto en la adultez (la muerte, la soledad, el vacío, la falta).

Asimismo esta idea se articula a la poética de la afectividad, es allí donde el poeta pone su mirada y habla, entre la conjunción del niño/adulto, el encuentro con la falta de los afectos que son dichos desde el pasado.⁴

Los binomios pasado/presente y niñez/adulthood unidos a la construcción de la mirada, también son primordiales a la hora de pensar una poética de la afectividad, como leemos en *Tamaño de los patios* “Qué misterio la vista / Sus temores delante, hacia atrás tan osada/ensanchando los mitos con raseros extraños.” (Beltrán, 1985 en 2011: 77). La mirada del sujeto poético cambia, el patio ya no es lo que era en su niñez, la percepción del adulto es diferente. Como agrega en los versos de ese poema “Este patio no puede/ser el mismo de entonces, tan pequeño, tan poco, / tan mentira de todos los engaños del hombre/que creciendo confunde geografías con mapas.” (Beltrán, 1985 en 2011: 77).

Esta diferenciación entre las miradas de la niñez y la adultez, también se remarca con la inocencia de los juegos tan ficticios como realistas, como se formula en los versos de *Lenguaje de los rastros* “Soñábamos ser altos / para asustar a todos los enanos del parque. / Corríamos palomas, regateábamos árboles, / mordíamos las minas para sacar más punta / al tesoro escondido en la entraña del lápiz” (Beltrán, 1985 en 2011: 85) y también en *Mar de mares*: “Uno, dos, infinitos, nuestros charcos / medían de eslora la regata exacta / de un barco de papel, la superficie / para el puntual castigo de las madres / hartas de tanta natación de suelas. / Nuestro mar era un mar hecho a medida, / hasta dábamos pie en el más profundo / abismo de sus peces / nunca ciertos.” (Beltrán, 1985 en 2011: 71). Y luego, leemos en *Canción fantasma* la unión entre esa mirada de niño y la mirada que se ubica en la adultez, cuando expresa: “He mordido los charcos sin rendirme / al capricho de un sol que nunca duda. / Me iluminó la sombra” y culmina: “Soy un barro de suelas que reinciden / en la nube sin gloria de las causas perdidas”. (Beltrán, 1985 en 2011: 87-88). Comprendemos que el sujeto poético se observa a sí mismo como un reincidente a los momentos de la niñez y esta idea es la que también está presente cuando se memora, leemos en *Augurios*: “Uno crece hasta que crece, / después ya todo es volverse” o en *Lenguaje de los rastros*: “Este paso hacia atrás que es seguir adelante / reencarnado de pronto” (Beltrán, 1985 en 2011: 85). Es importante destacar que esa reincidencia se encuentra siempre liada a una necesidad: mirar el pasado es parte del presente y del futuro, aunque se entiende que el hecho de memorar nunca es alcanzado con los objetos antiguos revisados en el presente, como leemos en *Álbum sin foto* “La memoria del agua no se encuentra / al acopio de todos cuantos quieran / secuestrarla de un álbum” y más abajo sostiene “Memoria es esa foto que no se enseña a nadie” (Beltrán, 1985 en 2011: 83). Esta idea nos da la pauta de que existen zonas del espacio privado que rozan lo inefable y que

⁴ Se puede leer una recuperación del análisis de este canto popular en la página web consultada entre junio y julio del 2011: www.hojasparalaspresiondelarealidad.com

memorar es una actividad subjetiva y personal tan propia que no puede encontrarse en una foto, sino que interviene en el sujeto en formas más amplias, mezclada con la confesión de afectos, sensaciones, tactos, paisajes, miradas, recuerdos y olvidos; la memoria se constituye, en este poemario de Fernando Beltrán, a partir de la configuración balanceada de procedimientos metafóricos y procedimientos metonímicos.⁵

La imposibilidad de tener ojos y realidad de niño llevan al poeta a volver a pensar en ello una y otra vez, como él mismo expresa en *Álbum sin foto* “es probarse el ayer y equivocarse las tallas” (Beltrán, 1985 en 2011: 83) así como también leemos en ese poema “Cae el día, la lluvia, la nostalgia, / los relojes que atrasan. Cae el hombre por fin. / En torno a los braseros de su propia historia / vespertina y honda se arrebuja el agua. / Se ocultan las raíces bajo los pies de página. / No busques en el álbum” (Beltrán, 1985 en 2011: 83-84). Reconocemos que el agua que se arrebuja honda es una imagen precisa que se conjuga con lo expuesto en un poema anterior, es el caso de *Augurios* en el que leemos: “Un día decidí morir ahogado, nadaba vida adentro. / Fue mi primer encuentro con el hombre. / Su condición de buceador de paso / que indaga en el inútil misterio de los fondos.” (Beltrán, 1985 en 2011: 73). En estos versos puede entenderse que ese primer encuentro con el ‘hombre’ es también la forma de reconocer todo lo ya dicho en el poemario; el sentido final es el trabajo del poeta que sin dudas es ‘indagar en el inútil misterio de los fondos’. La indagación es el camino de la memoria hacia la niñez y, el fondo, es ese misterio que nunca puede palpase a través de una foto, es el fondo que abruma, que hace tropezar, que desborda y que se convierte en el motor de la escritura. Y en esa complejidad es donde también se trastabilla, como leemos en los versos que continúan “Y a bordo de su idea tropieza la resaca, / el empujón del rumbo / mar adentro” y culmina “Los pájaros emigran, sus soledades quedan / El presagio feroz del agua al cuello. / Será como una soga / de nubes / recibiéndonos” (Beltrán, 1985 en 2011: 73). El miedo y la complejidad se instalan en el presente, lo que queda de lo recordado es la base desde donde se piensa el futuro. El canto del poeta unido a la complejidad de ser sujeto sujetado⁶ a una historia, a una identidad que lo determina, también se patentiza a través de la angustia o la nostalgia, como expresa en *Otoño* “Y uno duele la infancia que se aleja. / Aunque la veas marchar, nunca lo creas. / Tienen los charcos vocación de espejo, / frustrada vocación de calendarios / que cambian de postura” (Beltrán, 1985 en 2011: 91). Volver al propio pasado siempre es posible, hallar

⁵ Creemos que la utilización de ciertos procedimientos metonímicos en *Ojos de agua* (1985) de Fernando Beltrán funcionan como uno de los componentes más creativos y estéticos, logrando a partir de su uso, una renovación semántica del léxico.

⁶ Pensamos en un sujeto escindido, comprendiendo a lo que se refiere Jaime Lopez: “no se trata de un Sujeto de conocimiento, sino de un sujeto de deseo, sujetado al deseo. Es en este orden del deseo donde los otros, ese sistema de relaciones familiares que se organiza en lo que llamamos discurso, tendrá un papel fundamental y fundante en la constitución del Sujeto; el que ya no es centro, sino que está determinado por ese orden simbólico que está más allá de él y lo determina.” (Lopez: 1988: 8).

en el espejo al que uno fue, como luego expresa en ese mismo poema “Los paisajes del alma. / Sus gomas de borrar con el andar no sirven. / El pasado se escribe, el futuro está escrito”, a partir de esto entendemos que las experiencias vividas se resignifican o se reescriben a medida que el tiempo pasa, a medida que el presente, siempre cambiante, nos interroga. Como metaforiza Beltrán, no hay goma que borre el pasado, sin embargo éste no es algo fijo, siempre reaparece en la inminencia, en el tropiezo del andar. La fragilidad de la identidad humana también se lee en uno de los últimos poemas denominado *Humanos de seda* en el que recupera un recuerdo cotidiano de la niñez, la espera de ver cómo el gusano que crece en las moreras se convierte en mariposa, esta metamorfosis, pensada desde el presente del sujeto que enuncia, remarca la relación con el tiempo, leemos: “Mientras no se ovillen los gusanos / era imposible conciliar el sueño. / Y ahora al recordarlos arrastrando perezas / comprendo aquellas tardes mordiéndonos las uñas, / esperando el milagro. / La vida es un incesto entre el hombre y el tiempo, / humedades del agua con humedades dentro. / Esta llave de gestos oxidados / que a la cita de hallarse ponen fecha” (Beltrán, 1985 en 2011: 95). La metamorfosis del gusano convertido en mariposa, también puede pensarse como la metamorfosis del niño al adulto, los cambios en la identidad, la espera de ser otro, aunque en el final de ese poema, comprendemos que “Acudir al amor para buscar / en su clima de dioses diminutos / nuestra miga de calma y de moreras. / Comprar a la salida del colegio seis sueños / y aguardar nuevamente. / El mundo es una inmensa cajita de zapatos / con agujeros de tacto por donde abraza el aire. / La alcoba es una fiesta sin que nos demos cuenta. / La mariposa estalla / cuando la espera duerme” (Beltrán, 1985 en 2011: 95-96). Como observamos la derrota siempre está en el centro unida a la inocencia de la niñez, el buscar en los detalles de la experiencia el consuelo o la calma, particulariza a esta voz herida que mira desde el presente de la enunciación una derrota de la niñez, una derrota que se resignifica al ser recuperada, al ser narrada.

Notamos un juego continuo en este poemario, en el que los versos se balancean entre el ayer y el hoy pero nunca desde una distancia, siempre el pasado que aparece como un tropiezo o como un descuido, termina realmente unido y es inseparable de la mirada del adulto, desde allí se crean las palabras. Observamos en el poema que se titula *Vamos a decir mentiras* la recuperación de hechos de la niñez: “Y aún no sabíamos qué nos gustaba más, / si las chokolatinas o su papel de plata. / Dormíamos bajo almohadas de leche, / soñábamos con hadas y princesas, / escribíamos cartas a camellos / que reinaban orientes.” Y luego reflexiona, “Quizá fuera la vida el coco que anunciaban, aquel saco fantasma donde cabía el miedo. / Por eso ahora también / el ritmo curasana que lo vendaba todo. / Las uñas resucitan sus sarpullidos blancos, / mi nariz se prolonga hasta inventar un sueño” (Beltrán, 1985 en 2011: 97). El uso de los tiempos verbales en pasado con los deícticos que señalan el presente nos muestra esa conjunción inseparable entre el ayer y el hoy, el uso del ‘ahora

también’ con ‘el ritmo curasana que lo vendaba todo’. El poema culmina con los siguientes versos que postulan “La infancia es la verdad. / Se paran, pero dejan señalado un tiempo, / no es inútil la hora de los relojes quietos. / El mundo era redondo, / como jugar canicas al salir del colegio.” (Beltrán, 1985 en 2011: 98). En este sentido, también vemos la conjunción de la infancia como verdad del presente y la mirada del mundo con la inocencia de los juegos de ese entonces, pese a esto, es importante destacar el título del poema *Vamos a decir mentiras*, esto convalida la idea de que la infancia nunca fue una simplicidad, nunca fue la verdad ni tampoco el mundo algo sencillo donde jugar, sino que esos detalles son los que evaden otras verdades, el sujeto que enuncia decide no finalizar con los contactos más terribles o tristes de la niñez, sólo nos deja esbozado en el título que esa no es la visión verdadera.

Para concluir este trabajo, nos retiramos pensando en la experiencia que se instaura a partir de la confesión del poeta, entre el ayer y el hoy los interrogantes que siempre vuelven, el juego que siempre implica la escritura. Como hemos expuesto al comienzo, quien enuncia una confesión libera y salva su discurso, genera un vínculo indiscutible entre él y aquello de lo que habla. Encontramos en esta confesión poética un recorrido en el que se ubica como eje central a la niñez y a la memoria, y estas recurrencias desembocan en lo que consideramos que Beltrán construye: una ‘poética de la afectividad’.

El acto poético en el que se privilegia la vinculación con los otros o con uno mismo, visto desde diversos ángulos, recorre miradas subjetivas y se adentra a la configuración de un espacio personal, quizá sea lo que el mismo poeta ha dicho en una entrevista: “Un verso no es una opinión, es la expresión de un estado de ánimo.” (18 de mayo de 2006, *La nueva España V, Cultura.*) y como también responde ante la pregunta “¿En qué corriente le han situado dentro de la poesía española contemporánea?” expresa: “[...] personalmente, me gusta más hablar de «poesía desde la experiencia» que es un matiz importante, puesto que la experiencia siempre es el punto de partida de un poema y nunca el punto de llegada. [...] (Entrevista en Domingo Dominical, 7 de agosto del 2005).

Finalmente, dejamos abierta la posibilidad de pensar relaciones entre este poemario y otros del autor, así como también con poemas de otros autores contemporáneos a Beltrán, como Roger Wolfe y Jorge Riechmann quienes desarrollan sus poéticas sin corresponder por completo a la ‘poesía de la experiencia’ pero que también realizan un tratamiento muy interesante desde la afectividad, la memoria y la niñez.

Bibliografía y corpus citado

Beltrán, Fernando (1984) [1985]. *Ojos de agua*. Madrid: El observatorio.

Volver al índice

----- (2011). *Donde nadie me llama*. (Poesía 1980-2010). Madrid: Hiperión.

Foucault, Michel (1983) [1977]. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.

García Montero, Luis y otros (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.

Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros.

López, Jaime (1988) "El sujeto en el campo del psicoanálisis" en *Cuadernos de Psicología y Psicoanálisis* (Dirigida por Dr. Raúl Ageno). Rosario: Publicaciones UNR.

Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina (Col. Letras Críticas).

----- (2008). "Ciudad – Pánico: Poéticas urbanas en el Nuevo Milenio" en *Por añadidura: Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. (Coord. Graciela Ferrero) Córdoba: Ediciones del Copista.

www.hojasparalaspresiondelarealidad.com (Página consultada en mayo y junio de 2011)

Revista *Experimenta* Octubre 2004 en <http://www.elnombredelascosas.com/> (página consultada entre junio y agosto de 2011)

Entrevista Domingo Dominical. Agosto 2005 en www.elnombredelascosas.com/ (página consultada entre junio y agosto de 2011)

La nueva España V, Cultura. Mayo 2006 en <http://www.elnombredelascosas.com/> (página consultada entre junio y agosto de 2011)

Datos de la autora:

Gabriela Sierra es Profesora de Letras egresada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral en el año 2009. En la actualidad se desempeña como profesora titular en dos escuelas de enseñanza media de la ciudad de Santa fe. A poco tiempo de terminar su Licenciatura, se dedica a la investigación de la literatura española contemporánea y forma parte del Proyecto de Investigación CAI+D llamado "Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género", que dirige el Dr. Germán Prósperi, en la Fhuc, UNL, Santa Fe. Ha recibido el reconocimiento de los mejores promedios de la Provincia de Santa Fe Promoción 2009 otorgado por la Revista "Cuadro de Honor" y el Primer Premio en el rubro poesía 2010, otorgado por la Bial de Arte Joven, organizada por la UNL y la Federación Universitaria del Litoral.

Comunicaciones

La dialéctica sujeto/mundo en *Anima mía*, de Carlos Marzal

Marta Beatriz Ferrari
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Carlos Marzal (Valencia, 1961) es uno de los poetas españoles de mayor renombre en estas dos últimas décadas. El propósito de esta ponencia es acercarnos a su último poemario *Ánima mía* publicado en el año 2009. Como veremos en este trabajo la escritura poética de Marzal adhiere a una vasta genealogía que arranca en el siglo XVII, con la elección de un tono de voz próximo a la contención y la reducción que caracterizaran al barroco tanto hispánico como sajón. Más que de lecturas o influencias, Marzal prefiere hablar de la voluntad de “unir ciertos nombres al suyo propio”. Así, desde la publicación de *Metales pesados*, libro bisagra en su trayectoria escritural, hay que mencionar los nombres de San Juan de la Cruz y Heráclito, Hiedegger y Tertuliano, Emily Dickinson y George Santayana, Manrique y Juan Ramón Jiménez, Bécquer y Miguel Hernández, José Hierro, John Keats y Horacio. Como veremos a lo largo de este trabajo, *Anima mía* es un libro de síntesis, de madurez y aprendizaje, de amoroso entendimiento con el mundo; un libro que se orienta hacia el tono celebratorio, el del canto de alabanza y la cadencia hímica de visos claramente neorrománticos.

Palabras clave: España - poesía - pensamiento - celebración

*“Podría ser la muerte
-bien podría-
no volver a ordenar el mundo amado.
Tal vez la única muerte verdadera”*

Carlos Marzal

El propósito de esta lectura es acercarnos al último poemario de uno de los poetas españoles de mayor renombre en estas dos últimas décadas, Carlos Marzal (Valencia, 1961); me refiero a *Ánima mía*, libro publicado en el año 2009.¹

“¿Por qué no podrían las cosas ser enormemente absurdas, fútiles y transitorias? Lo son, como nosotros; y a ellas y a nosotros nos va muy bien juntos”. Ésta sería aproximadamente la traducción del epígrafe del filósofo George Santayana que Carlos Marzal elige para abrir este libro. Frente a la eterna dialéctica entre sujeto y mundo, entre “ánima mía” y “anima mundi”, la vocación de este libro es la de la síntesis: defender la convicción de que no existe entre ambos órdenes confrontación ni enfrentamiento alguno, no hay lucha ni tensión sino armonía, conformidad y, sobre todo, amoroso entendimiento. Esta reformulación de la siempre conflictiva relación entre el yo y la realidad no supone una aceptación acrítica del mundo, por el contrario, desde las palabras de Santayana se nos alerta del carácter insignificante y contrario a la razón y a la permanencia de las cosas del

¹ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Marzal, Carlos (2009), Barcelona: Tusquets.

mundo; y es precisamente el entendimiento amoroso de todo ello –porque para el autor conocimiento y amor son dos palabras sinónimas (De la Fuente, s/n)– el que invita a que sujeto y mundo puedan –y deban– llevarse bien juntos; puedan y deban entenderse.

Desde los mismos márgenes del texto, en la dedicatoria del libro –“*Para Ángeles, Ángela y Carlos: animae dimidium meae*”– el autor repone parte del verso de la Oda I, 3,8 de Horacio en la que se ruega a la nave que lleva a Atenas a su amigo Virgilio: “Oh nave que me debes/ a Virgilio, confiado a ti, suplico/ que me lo traigas incólume de la tierra ática/ y protejas al que es *la mitad de mi alma*” (24, las cursivas son mías), expresión que revela ese grado máximo de intimidad implícito en el amor y en la amistad, en el amor de la amistad.

La esencia inmaterial que define al “ánima” queda semánticamente saturada por la reiteración de adjetivos, expresiones e imágenes que aluden a ella, así leemos del carácter “leve” o “sutil” del mundo y del sujeto que lo habita, de la sensación de estar “a merced”, de estar “en vilo” o “pendiendo de un hilo”. Dominio de la levedad y de la fragilidad que contrasta paradójicamente, con el deseo de anclaje en una férrea adhesión vitalista: “Puede que esté prendido en alfileres, pero he cristalizado en lo que vivo:/ el diamante infrangible de lo humano” (28).

Los poemas avanzan desde el tono de la oración o la plegaria hasta el exaltado canto de celebración afirmativa hacia la vida –“Hoy tengo la apetencia repentina/ de asentir a este mundo,/ sin reservas” (101)– emprendiendo la búsqueda de la sencillez en la que el milagro de la existencia se revela; camino que el sujeto reconoce como un des(aprendizaje): “Quiero aprender a deselaborarme” (102). Este encendido canto a la libertad que supone, a la vez, un salir de nosotros mismos lo lleva a indagar en formulaciones contragramaticales que incluyen la transgresión de la lógica discursiva: “Descamisemos/ a nuestro más vestido;/ descorbatémoslo de tanto nudo/ como lo tiene ahogado, con el aire/ que todo lo enrarece en la garganta” (144).

Pero esta realidad que celebra el sujeto marzaliano y a la que adhiere con “una devoción sin condiciones” (41) es una realidad atravesada, como querían los románticos, por lo sagrado. Lo advierte muy bien Enrique García-Máiquez al afirmar que “los cincuenta y nueve poemas de *Ánima mía* se visten de un aura casi sacra y un exuberante léxico litúrgico” (s/n). Será entonces el “sol de extremaunción”, el que “unge de claridad cuanto rozaba,/ a mayor gloria, en paz, de su belleza” (26), “el fuego, un ángel más” (77), el mar, “la carne inmemorial que unge la carne” (78), la pereza es sagrada (78), vivir es “nuestro estado de gracia” (87) y el encuentro sexual se reviste de un carácter sacramental. Asimismo, la escena bíblica reaparece en uno de los poemas más intensos de todo el libro, “La paloma y el charco”, en el que se fusiona “Lo liviano y lo plúmbeo./ El diluvio y el mensajero humilde” (48), el episodio crasamente real y la dimensión especulativa que lleva al sujeto a

pronunciarse en un verso de enunciación negativa pero de rotunda afirmación semántica: “No me defrauda nada de la vida.”

Al igual que en la estética barroca, el claroscuro domina la construcción de este libro; junto a los tonos de exaltación celebratoria hallamos poemas de un exacerbado tono amargo como el titulado “Uña de muerto” en el que el manifiesto sinsentido de la existencia no cancela, sin embargo, la experiencia del aprendizaje: “aprender mi lección en el espanto./ La uña del muerto es nuestra fuerza absurda./ Se abre paso la vida/ hacia la vida” (138). El autor encuentra siempre un contrapunto que, o bien equilibra el fiel de la balanza, o bien lo inclina decididamente hacia el lado de la vida:

Me siento muy identificado con el realismo trágico y vitalista. Y no por comprobar que el mundo es terrible lo dejo de amar. La lucidez no está reñida con la insensatez del amor. Mi poesía, a pesar de los pesares, siempre termina glorificando el mundo y la vida. Soy un firme seguidor del optimismo radical de Nietzsche”, afirmaba su autor. (Ojeda, Alberto, s/n)

Si en ocasiones se nos propone el camino místico del desasimiento y la purificación –“A veces nos conviene desasirnos,/ (...) desalojarnos,/ deshauciarlos de casa por un fuego/ que limpie de impurezas nuestra casa” (55)–, o la búsqueda de la ataraxia estoica –“La templanza/ de estar entre las cosas sin anhelo”–, este ascetismo no niega nunca la vida mundana, por el contrario, se trata de una mística carnal, de un momentáneo entrenamiento para luego gozar más plenamente de la vida con todas las apetencias: “Y regresar al mundo, voraces,/ con más ansias” (56).²

Pero ¿por qué hablamos a propósito de este libro titulado *Ánima mía* de la expresión latina atribuida a Cicerón, “Anima mundi”? En principio, porque Marzal parece adherir sin ningún afán sistemático al planteamiento que Platón desarrolla en el *Timeo* respecto del universo; allí leemos: “Así, pues, al final del razonamiento verosímil, hay que decir que el mundo es realmente un ser vivo, provisto de un alma y de un entendimiento, y que ha sido

² Claude Le Bigot reconoce en la poesía escrita en Francia un retorno al lirismo que bien valdría para caracterizar la escritura del propio Marzal: “A la altura de los años 80, asistimos al surgimiento de un nuevo lirismo, fruto de la ‘poesía de pensamiento’ y de una crítica del textualismo que había menoscabado la experiencia humana que latía detrás de la escenificación de la escritura” (7). Con anterioridad el crítico francés hacía referencia a una concepción del texto poético como “un modo de pensar”, “sometido a una experiencia ontológica”. Y añade una nota más a este nuevo lirismo: “Una forma de sacralidad sin trascendencia (...) un lirismo despojado de la utopía y de lo sublime, y que obliga al poeta a jugar con la precariedad. Trátase de mantener a flote el canto desde el desencanto, o el sentimiento de lo maravilloso frente a la ausencia de maravillas. Entre perorata y sorna, el lirismo hoy en día expresa una sumisión al inacabamiento, lastrada por una disposición no ejercida hacia lo sublime.” (8)

hecho así por la providencia del dios” (28c/30c, 1134). Como el alma individual anima al ser humano, el alma del mundo -el *nous*- sería ese puro espíritu etéreo que anima a toda la naturaleza, entidad única y tangible que contiene, a su vez, a todos los seres vivientes del universo; se trataría, entonces, de la intuición romántica de la vida de las cosas. Efectivamente, en este poemario son varios los símbolos que el poeta emplea para referirse a esa energía vital para el hombre y el mundo. Una de las presencias constantes en el libro es la de la luz, plasmada reiteradamente en la luz del sol y en la del fuego como leemos en el poema “Tea”, auténtica invitación a morir consumiéndose en la encendida incandescencia de la vida (103). También el agua, la que pule la realidad tras la tormenta (117), lluvia que purifica del dolor del mundo, es la música primigenia del universo. Pero más allá de estas fuerzas elementales de la naturaleza, el autor reconoce como auténticos motores del universo a ciertas pasiones o sentimientos humanos, el amor y la alegría. En la línea de la Oda de Schiller, “Alacridad” se titula uno de estos poemas y en él ese grado mayor de la alegría es una fuerza -“Es pura alacridad/ lo que hoy me empuja” (67), una disposición del ánimo: “En el alba/ del alma,/ completa alacridad de estar viviendo” (68) que no halla expresión sino en la experimentación y el desborde léxico. Simultáneamente, el impulso amoroso, causa primera, fundamento de todo cuanto existe supone también la huida del solipsismo, la apertura al otro y al mundo: “En mi mundo no cabe / tanto amor mío a todo/ como tengo” (41).

Efectivamente, en el pensamiento poético de Marzal, entre sujeto y mundo, entre “ánima mía” y “anima mundi” no existe confrontación alguna sino recíproca participación del uno en el otro. Hombre y universo comparten una común naturaleza incierta; desconocidos por igual, ambos conjeturales e hipotéticos, este saber lleva al sujeto a exclamar irónicamente: “De manera que soy/ universal al ciento por ciento de mi ser”. (95) Esta poética repone un auténtico romance, una bodas místicas al estilo del *Cantar de los Cantares*, entre el sujeto y el mundo: “Ha acudido a su cita el mundo amante,/ para el amado fiel, entre las sábanas” (90). En entrevista con Alberto Ojeda, el autor declaraba:

Nuestra relación con el mundo no tiene un sentido único. Se establece a partir de roces, caricias, tropezones, encontronazos... Yo soy un huésped bastante agradecido de este mundo. Me considero un privilegiado. La tarea de vivir debe consistir en procurar ser felices, en sobreponerse a todas las conspiraciones que tratan de impedirlo. Y la literatura debe tener como función sagrada hacernos la vida más agradable, más intensa y, en definitiva, más feliz. (s/n)

“Yo suscribo todas las teorías del alma, como ese calor, ese alimento que es vital para el hombre; pero como escritor, para mí, el alma es la escritura, el lenguaje en funcionamiento, eso es el alma” (Tapia, J.L. s/n), afirma Carlos Marzal en una reciente entrevista. Efectivamente, este es, sin lugar a dudas, el libro más autorreferencial de cuantos ha escrito. Quizá el arranque del siguiente poema cifre la clausura tautológica de la autorreflexión: “¿Qué me levanta en medio de la noche,/ mientras que me desvelo en duermevela,/ y me hace transcribir, como un poseso,/ el jeroglífico en donde me pregunto/ qué me levanta en medio de la noche?” (65). Aquí la palabra poética es el *logos* del mundo; el Verbo, su “ánima”. Palabra que da nacimiento al mundo, que lo revela al expresarlo, desde la mirada siempre asombrada de un sujeto dispuesto al descubrimiento: Si sé lo que escribir,/ jamás escribo./ Si escribo es por saber lo que sabré,/aquello que aparece/ al descubierto,/mientras uno lo escribe,/ y se desnuda/ sólo para nosotros,/ y no aparece más en lo desnudo”.

El oficio de escribir, como en libros anteriores, adquiere un valor terapéutico, balsámico, como lo expone en el poema “Sanación” donde la palabra poética se transforma en sagrado sortilegio verbal: “Cuando llegan las nubes, me repito:/ no han llegado las nubes. Y no llegan.” (51), porque se trata de la palabra que “adviene”, anunciada por “el ángel de un poema”. Sin embargo, la perplejidad se adueña del sujeto que, en ocasiones, se reconoce reducido a ser un *medium*, un transcriptor, un escriba –“¿Quién me dicta/ lo que escribo al dictado de unos ecos/ que utilizan mi voz para decirse?” (65)– o “el calígrafo de nadie” (66); tendencia contra la que el sujeto se rebela –“No quiero ser el escriba de mí mismo” afirmaba el autor en entrevista con Alberto Ojeda (s/n)- porque para él la poesía sólo puede ser incertezta, asombro y descubrimiento.

Una de las obsesiones del sujeto marzaliano que se extreman en este libro es la búsqueda y la indagación en el sentido de las palabras que es, en última instancia, indagación en el sentido de la realidad, “Pasar al otro lado del sentido,/ para poder ponerme en salvaguarda.” (63). Así asistimos a la indagación en el proceso que va del pensamiento a la escritura como se expone en “Sintaxis”, ese ordenamiento de las palabras que es, a la vez, un modo de ordenar el mundo a través de un lenguaje, el poético, que otorga un plus de realidad a lo real: “La alegría, si no escribo alegría, no es perfecta,/ y cuando ya lo he escrito, se me brinda/ la realidad, alegre, para el brindis” (51). El sujeto busca como en la poética juanramoniana, que lo por él nombrado se eleve hasta su nombre –“Yo levanto/ el tallo de la flor en esta urdimbre/ en que se alza la flor a sus palabras:/ huele más en su nombre la camelia/ que la camelia misma” (70).

Si el auténtico significado del “ánima” es para el autor la palabra o el lenguaje poético en funcionamiento, este lenguaje se vuelve equiparable al “logos” –en el sentido evangélico del Verbo–, palabra y acto creador por excelencia, principio universal que anima y gobierna

el mundo. La palabra poética se propone, entonces, como un nombrar primordial guiada siempre por la experiencia del extrañamiento. La mirada virgen del yo se proyecta sobre las cosas dispuesta al asombro de quien ve la realidad por vez primera: “A punto de estrenarme,/ de nacer,/ recién lavado y tierno para el mundo” (110). El desborde léxico al que se apela sistemáticamente en este libro resulta así un modo más de intentar tensar hasta el extremo las capacidades expresivas del lenguaje poético. El tono de este poemario abandona la contención y la sobriedad verbal de libros anteriores y se sumerge decididamente en la exploración de las potencialidades de un lenguaje metafórico que se apropia de todos los recursos de la alta retórica: desde el trabajo conceptista para el tramado semántico del verso hasta los juegos aliterativos y el gusto exacerbado por las formas esdrújulas, pasando por los retruécanos, la desarticulación de frases hechas, la acuñación de neologismos o la tematización de arcaísmos.

En ocasiones el conceptismo marzaliano desbarata o deconstruye minuciosamente lo enunciado en un verso: “Este saber de perro no es de perro,/ ni tampoco de hombre:/ no es saber./ Es el haber sabido desde siempre:/ nada importa,/ y lo importante es eso”. (107) Y el autor es plenamente consciente del significado y la funcionalidad de este tipo de procedimientos:

Tiendo a lo paradójico y tiendo a la contradicción verbal. Muchas veces, una vez enunciada una idea, me da la impresión de que no es para tanto, de que no hay que afirmarla con tanto ímpetu, que en el fondo todo puede verse por el envés, que se le puede dar la vuelta. (...) Tiendo al conceptismo por gusto lector y por temperamento. (...) Por otro lado, el conceptismo es un sistema corrosivo. Se crea un objeto verbal pero, como sucede muchas veces, detrás de lo barroco hay una fantasmagoría, hay humo. (...) Lo barroco y lo conceptista son métodos que disuelven, que corroen, pero también es así la vida y es así el mundo. (Eire, 2005: 255-256)

El autor se propone agotar las capacidades expresivas de cada palabra, multiplicar su semántica, tensar hasta el extremo la gramática pero sin llegar nunca al estallido del sentido porque en esta poética la legibilidad y la inteligibilidad siguen siendo, con todo, una prioridad. En esta misma línea encontramos la acuñación léxica, un cierto preciosismo en la selección semántica guiada, quizá, por los valores fonéticos de los términos –serpiginoso, infrangible, trasminar, perfusión, sólito, alacridad, septembral, tósigo, atabal– y el gusto por los arcaísmos.

Libro escrito con cuidadoso esmero en el que ya no resultan tan reconocibles las huellas de las lecturas de su autor porque él mismo ha procedido desbrozando tradiciones,

materiales y retóricas, enunciado desde una voz depurada, decantada y de tono equilibrado, fiel siempre a la pauta rítmica de la musicalidad, *Ánima mía* es un libro de síntesis, madurez y aprendizaje.

Bibliografía

De la Fuente, Manuel (2009). "El poeta es un ciudadano del lenguaje, un huésped de las palabras".

<http://lavozenlamemoria.blogspot.com/2009/04/ciudadano-del-lenguaje-huesped-de-las.html>

Eire, Ana (2005). *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento.

García-Máiquez, Enrique, "We go very well together". <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica>

Horacio (1973). *Odas- Epodos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Le Bigot, Claude (2005). "La poesía francesa en la encrucijada: entre herencias y tanteos". *Zurgai* Nro: 12 (diciembre).

Marzal, Carlos (2009). *Ánima mía*. Barcelona: Tusquets.

Ojeda, Alberto (2009). "Carlos Marzal: no quiero ser un escriba de mí mismo". [www: El Cultural.es](http://www.ElCultural.es) 23/02/2009

Platón (1979). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

Tapia, J. L. (2009) "Suscribo todas las teorías del alma". Granada: *Ideal Digital*, 2 de junio de 2009.

Datos de la autora

Marta B. Ferrari (Argentina, 1960) es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente e investigadora en la cátedra Literatura y Cultura Española II (UNMDP). Ha dictado seminarios de Posgrado para el Doctorado y la Maestría en Letras.

Es autora de los libros: *La coartada metapoética*. José Hierro, Angel González y Guillermo Camero (2001), *Jon Juaristi o la inocencia fingida* (2004), *Poesía española del 90. Una antología de antologías*. (2008), *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal* (2010) y editora del volumen *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones filmicas*. (2007). Es autora de varios capítulos de libro y de más de cincuenta artículos publicados en revistas especializadas del país y del exterior, entre ellas, *Hispanic Journal* de Indiana University of Pennsylvania, *Iberoamericana* de la Universidad de Heidelberg, la revista española *Insula*, *Voz y Letra*, *Tropelías*.

Ha participado como expositora en más de 40 Congresos Nacionales e Internacionales y ha sido invitada como especialista expositora en 4 de ellos.

Volver al índice

Ha dirigido Becarios de Investigación, dirigido y co-dirigido proyectos de Investigación. Ha sido Evaluadora de Concursos Docentes así como en convocatorias a Becas de Investigación; es miembro de Tribunales examinadores de tesis de Grado y de Posgrado.

VOLUMEN IVb

ENSEÑANZA DE ESPAÑOL Y PRESENCIA DE LA LITERATURA EN ESPAÑOL EN EL AULA

MARIELA SÁNCHEZ

La publicación de estas ponencias –muy pocas en relación con el resto del volumen y de los demás ejes convocantes, pero que merecen un apartado autónomo– es tanto una oportunidad para dar cuenta de un estado actual de la cuestión de la enseñanza del español y de la literatura en español, como un disparador para la discusión sobre la práctica en el aula, la presencia de la literatura española en los programas y la selección y/o elaboración de materiales, aspectos que tuvieron una primera fase de tratamiento durante la realización del Congreso, pero que seguramente aún conllevan numerosos factores para el intercambio de puntos de vista diversos y hasta, en algún punto, opuestos entre sí. En este sentido, creemos que la publicación de estos trabajos enviados por los autores para su difusión –que da la oportunidad de una expresión más detenida y una fundamentación más documentada que lo que se puede exhibir en el tiempo de una exposición durante el desarrollo de una reunión científica– es en este eje muy necesaria.

A pesar de que solamente uno de los trabajos publicados tiene específica relación con la enseñanza de español como lengua extranjera –algo comprensible puesto que, por lo general, las hipótesis en torno a esta disciplina suelen plantearse en jornadas y congresos especialmente abocados a ello–, dedicaré algunos párrafos a una línea tendiente a ocupar nuevos espacios en reuniones sobre literatura y cultura españolas.

Es pertinente partir del hecho de que el campo de la Enseñanza de Español como Lengua Segunda y Extranjera (ELSE) o del Español como Lengua Extranjera (ELE) es en cierto modo reciente y hay desde la base discusiones que aún deben profundizarse, con la particularidad de que, a la vez, deben resolverse en la situación concreta del contexto del aula o de los diversos ámbitos de enseñanza, que en más de una ocasión exceden el espacio habitual del intercambio docente-alumno (como por ejemplo, en la extendida práctica de la enseñanza en empresas).

Si bien las diferentes líneas teóricas que sustentan una metodología de trabajo con los alumnos han ido desarrollándose a nivel internacional a lo largo de varias décadas, se da la particularidad de que en principio se trata de una incorporación que sigue cargando con el peso de lo foráneo, debido a unos orígenes amparados en formulaciones metodológicas ya perimidas, como el método de gramática-traducción y

el método audio-oral, no pensados en su origen para el español, lo cual hace que una aplicación mecánica ignore especificidades relevantes.

A su vez, está la dificultad de que la enseñanza profesional del español no es tan generalizada como sería deseable, ya que aún en ocasiones sigue habiendo una falta de conciencia sobre el aporte esencial de que los docentes estén formados en esa especialidad. Se subestiman de ese modo las herramientas específicas adquiridas y muchas veces, desde un sentido común que socava con persistencia el desempeño en esta área, se llega al extremo de pensar que cualquier hablante nativo que domine una segunda lengua tendrá las estrategias metodológicas suficientes.

Es cierto que se han hecho notorios avances en la reflexión crítica sobre, no ya la aplicación de un método, sino el planteo más abierto de enfoques tendientes a un aprendizaje significativo; pero hay aún resabios deudores de un campo de trabajo pensado en términos más o menos laxos, sin consideración acerca de la complejidad que las diferentes situaciones de aprendizaje requieren.

Teniendo en cuenta este panorama, que no aspira a una descripción profunda del estado de la cuestión, sino a un acotado punteo de algunos aspectos que se han desarrollado con bastante más fuerza que antes durante las últimas dos décadas, es interesante asomarse a los trabajos contemplados para esta sección, pues aquí se incluye tanto una mirada que remarca las condiciones posibilitadoras de la literatura en el aula de español –con la ejemplificación que permite el detenimiento en la funcionalidad de algún texto literario en particular–, como un posicionamiento desde el que, a partir de un contexto específico de aprendizaje en situación de inmersión, surge la pregunta acerca de la pertinencia de la incorporación de lo que se llama en ELE material auténtico, es decir, material no adaptado ni editado para la situación de enseñanza-aprendizaje concreta de la que se trata. Asimismo, este aspecto, el referido a la edición para la enseñanza de español, ha tenido a lo largo del II Congreso de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas otros aportes en lo tocante a la difusión de proyectos con un importante grado de avance.

Como se puede advertir, en esta breve sección final del volumen existe un entramado que permite vislumbrar un asomo de puesta en diálogo y, en algunos puntos, de una probablemente encendida discusión sobre un área que crece, no sólo de manera cuantitativa sino, en esencia, a partir de un intercambio de puntos de vista que aspiran a dar cuenta de los diversos matices y requerimientos metodológicos que surgen en la práctica.

Por otra parte, esta sección incluye propuestas que tienen que ver con el análisis de diferentes modalidades de implementación de la enseñanza de literatura en español, en cuanto a diferentes períodos de una currícula institucional y también en cuanto a recursos didácticos que trascienden el formato libro para poner el texto literario en diálogo con, por ejemplo, el cine y el *podcast*, a los efectos de diversificar propuestas pedagógicas, especialmente en lo que hace al nivel medio. En esta dirección se toman, entre otras obras, la novela *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas, y la película *Los girasoles ciegos*, dirigida por José Luis Cuerda y realizada sobre la base del libro homónimo de Alberto Méndez. Esto nos demuestra, por cierto, que algunas cuestiones inherentes a ponencias incluidas en este apartado pueden cotejarse –complementaria o contrastivamente– con el tratamiento dado desde otros encuadres a los textos que aquí mencionamos, pues figuran también en otras propuestas difundidas en los días del Congreso y presentes en esta publicación, lo cual nos muestra no sólo una insoslayable cohesión, pese al encuadre en diferentes ejes temáticos, sino sobre todo una variedad de intereses y acercamientos en torno a una misma textualidad.

Comunicaciones

¿Para qué sirve la literatura en una clase de español?

Mariana Elisa Castro y María de los Ángeles Contreras
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo pretende problematizar, a partir de experiencias de enseñanza y aprendizaje del español en inmersión, el papel de la literatura en la clase de español como segunda lengua. La literatura abre un abanico cultural sumamente interesante para los alumnos; sin embargo su función como herramienta de aprendizaje de la lengua propiamente dicha dista mucho del imaginario con que los profesores inexpertos suelen abordar sus clases. A partir de una serie de casos, pretendemos analizar cuál es el aporte (si es que lo hay) de la literatura en el aprendizaje concreto del español. Nuestro análisis estará organizado de la siguiente manera: en primera instancia, intentaremos abordar la compleja definición de literatura en relación a culturas diferentes y dentro de la clase (con alumnos lectores no necesariamente expertos). En segundo lugar presentaremos los estudios de caso propiamente dichos, para finalizar con una reflexión que blanquee la función de la literatura en las prácticas docentes de la enseñanza del español.

Palabras claves: español - aprendizaje - literatura - enseñanza - ELSE

*“El verbo leer no tolera el imperativo. Es una aversión que comparte con algunos otros verbos: amar...soñar.... Claro que se puede intentar. Se podría decir por ejemplo: ¡Ámame!; Sueña!; Lee! ¡Lee! Pero lee pues, buena vida, ¡te ordeno leer! -¡Sube a tu cuarto y lee! ¿Resultado? Ninguno.”
Daniel Pennac, Como una novela (2006)*

En el presente trabajo queremos reflexionar en torno a lo que nosotras pensamos es una sobrevaloración del aporte cultural que ofrecería la literatura en las clases de español para extranjeros. En este sentido pretendemos problematizar, a partir de experiencias de enseñanza y aprendizaje del español en inmersión, el papel de la literatura en las clases de ELSE. En nuestro análisis, de carácter etnográfico,¹ intentaremos analizar la recepción de la literatura que hacen nuestros alumnos estadounidenses que en su mayoría no son lectores literarios expertos; conjuntamente presentaremos algunos ejemplos de nuestras experiencias en clase, con la finalidad de comprender cuál es la función de la literatura en las prácticas docentes de la enseñanza del español.

Antes de comenzar debemos especificar cuales son las características de los cursos. Los mismos se dictan en un programa de intercambio universitario, del que participan

¹ Entendemos por etnografía el método de investigación que observa las prácticas de los grupos humanos y participa en ellas para poder contrastar lo que la gente dice y lo que hace. La investigación etnográfica analiza críticamente los significados que sustentan las acciones e interacciones que forman la realidad social del grupo estudiado; esto se consigue mediante la participación directa del investigador que asume un papel activo en sus actividades cotidianas, observando lo que ocurre y pidiendo explicaciones e interpretaciones sobre las decisiones, acciones y comportamientos.

estudiantes estadounidenses de entre 20 y 21 años –estos asisten al College y por lo tanto su formación académica es distinta a la formación de los argentinos—² que vienen a realizar un semestre en universidades porteñas. Para este análisis hemos tomado experiencias del dictado de clases en dos niveles a lo largo de 3 años: uno inicial A1, según el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas, al que llamamos 100, y uno intermedio B2, al que llamamos 300. Esto nos permite tener un panorama amplio y variado de las prácticas tanto de enseñanza como de aprendizaje. El nivel 100 tiene clases cuatro veces por semana, un total de 6 horas semanales; el nivel 300, en cambio tiene cuatro horas repartidas en dos encuentros semanales. Vale aclarar en este punto que en nuestras clases enseñamos el español variedad rioplatense.³

Widdowson, probablemente el más acreditado defensor actual del uso de la literatura en la enseñanza de lenguas, incluida la L2, señala que

los lingüistas, en general, no son estudiosos de la literatura. Es increíble la cantidad de filisteísmo que existe entre los lingüistas. Es bastante sorprendente que la gente que trata con el lenguaje en estos días no tenga ningún interés o conocimiento sobre la literatura (Widdowson, 1983: 34).

Por este motivo queremos aclarar que somos profesoras en Letras y nos desempeñamos en el ámbito de la enseñanza de la literatura desde nuestros primeros años de experiencia laboral, nuestra formación como profesoras de español comenzó posteriormente. Razón por la cual estamos en contacto con la enseñanza de la literatura así como también del español como lengua extranjera, lo que nos permite tener una mirada crítica sobre la funcionalidad de la literatura en este último ámbito.

Comenzamos nuestro análisis señalando que en general se afirma que el uso de la literatura en la enseñanza de ELSE tiene cuatro rasgos positivos: su condición de texto auténtico, las amplias posibilidades didácticas, sus variadas posibilidades de interpretación, y su capacidad de hacer reflexionar al lector. Sin negar que estos son los rasgos más importantes de la literatura, aquí revisaremos como estas características pueden ser conflictivas en una clase de español como segunda lengua. A continuación vamos a desarrollar una serie de tópicos en torno a los cuales pensamos nuestra hipótesis de trabajo.

² La formación de los College difiere sustancialmente de la argentina. En los College los estudiantes tienen una preparación variada y por esta razón mucho más superficial que la nuestra. Es una especie de formación integral que no les otorga un título de grado ni los prepara para un trabajo específico. Por ejemplo: tenemos alumnos que estudian simultáneamente economía, antropología y español. Pero al finalizar el College no serán ni antropólogos, ni economistas ni profesores de español.

³ En el programa se opta por esta variedad porque el anclaje cultural de los cursos es Argentina.

Una de las cuestiones fundamentales que se nos presenta a la hora de pensar si incluir la literatura o no en nuestras clases de español es el nivel de los estudiantes. Aunque existe bibliografía que sostiene que éste no importa a la hora de seleccionar los textos para enseñar, nosotras hemos observado que muchas veces la lectura de textos literarios puede ser contraproducente debido a que los estudiantes sienten frustración ante la imposibilidad de comprender en su totalidad los textos porque saben que la riqueza de la literatura está en poder “desmenuzar” los sentidos subyacentes. Por otra parte muchas veces se sostiene la brevedad como sinónimo de sencillez –por ejemplo: microcuentos, haikus y poesía en general–, entonces se eligen textos breves en los que habitualmente lo no dicho complejiza de manera excesiva el texto para un hablante no nativo, cuestión que profundiza el sentimiento de frustración. A lo largo de estos tres años hemos observado que la mayoría de nuestros estudiantes buscan siempre un sentido ulterior (al modo de una moraleja) en la literatura que leemos en los cursos y, muchas veces, les parece un sin sentido la lectura de una obra que no lo presenta de una manera evidente. A continuación expondremos tres experiencias de nuestras clases:

- Trabajamos en el nivel 300 con algunos cuentos de Julio Cortázar,⁴ la reacción habitual de los estudiantes es la ofuscación ante la imposibilidad de encontrar un sentido lógico y evidente. Esto se vincula sin dudas con la particularidad discursiva de algunos cuentos del autor ya que como los alumnos desconocen conceptos específicos de literatura los textos se les vuelven excesivamente incoherentes porque los leen a través del tamiz de la razón. En estos casos nosotras debemos explicar los géneros absurdo y fantástico, lo cual es engorroso porque la clase se transforma en una exposición teórica perdiendo así el objetivo principal de la actividad de lectura.
- Otra experiencia con el mismo nivel que nos parece pertinente comentar es el trabajo con *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. Esta novela presentó dificultades insalvables para los alumnos por su complejidad discursiva y temporal; el resultado para muchos de ellos fue decepcionante; nuestro trabajo en las clases se redujo a la descripción argumental del relato, y a salvar las elipsis que los alumnos encontraban en él.
- Como último ejemplo se nos viene a la memoria el trabajo con “Esa mujer” de Rodolfo Walsh. Si bien la complejidad de este texto a nivel discursivo y genérico es menor a la de los textos mencionados anteriormente, también presenta dificultades debido al conocimiento parcial de la historia argentina que tienen los alumnos, esto empobrece y, en algunos casos, anula las posibles interpretaciones. De nuevo

⁴ Los cuentos de Julio Cortázar que figuran en el syllabus del nivel 300 son “Maravillosas ocupaciones”, “Posibilidades de abstracción” y “Trabajos de oficina”.

nuestra tarea como profesoras fue reponer contenidos, guiar y explicitar interpretaciones.

En las tres experiencias narradas, el acervo cultural que traen consigo los textos quedó minimizado frente a la complejidad que implicó la lectura. En relación a esto nos preguntamos si es válido y fructífero para el aprendizaje del alumno que el profesor explique y explicita las interpretaciones posibles cuando es claro que al estudiante no le interesa profundizar en el análisis literario. En este mismo sentido nos cuestionamos si es nuestra función formar lectores de literatura en las clases de ELSE.

En relación con la complejidad de los textos, creemos que las lecturas graduadas –que no son considerada literatura genuina– benefician el aprendizaje en los niveles más bajos porque favorecen la confianza de los estudiantes en sus capacidades lingüísticas. Con este tipo de textos los estudiantes de nivel A1 pueden acceder a una práctica autónoma casi desde el inicio de su aprendizaje, lo que no sucede cuando se propone una lectura de textos literarios legítimos. En nuestra experiencia hemos dado en el nivel 100 el texto graduado *Lola Lago, Poderoso Caballero*⁵ de Lourdes Miguel y Neus Sans y la lectura ha sido exitosa no sólo porque ha contribuido a la confianza de los estudiantes en sus capacidades sino porque también nos ha permitido trabajar las cuatro macro habilidades y cuestiones gramaticales y funcionales específicas de la lengua.

Otra particularidad es el tema del gusto por la literatura. Nos parece importante tener presente que al alumno que estudia español no necesariamente le interesa ni le gusta la literatura, lo que es totalmente respetable porque no se acerca a la clase a aprender literatura sino un idioma. Marta Sanz Pastor afirma que

A veces, cuando un alumno manifiesta que algo «no le gusta», lo que ocurre es que le da miedo —y no estoy hablando sólo de niños, sino también y sobre todo de adultos— y que, más allá de cualquier tipo de condescendencia demagógica, no está precisamente dispuesto a exorcizar sus fantasmas, sino que prefiere ahorrarse sus esfuerzos titánicos para la realización de otras actividades y la superación de otras pruebas. (Marta Sanz Pastor, 2006: 349)

Recurrimos a nuestras experiencias personales como estudiantes de una lengua extranjera para cuestionar esta idea, ya que siendo ambas profesoras de literatura y sin sentir temor alguno hacia la misma, nuestro acercamiento a ella en las clases de idiomas, específicamente de inglés, difiere de la lectura que realizamos en lo cotidiano y en lo laboral.

⁵ Este texto pertenece a una serie de libros pensados específicamente para la enseñanza de español como lengua extranjera para jóvenes adultos. Elegimos este texto justamente por esta razón ya que muchas veces se les da a los estudiantes de nivel inicial literatura infantil porque se la considera más sencilla tanto temática como gramaticalmente aunque esto no sea siempre así.

Y lo mismo les sucede a nuestros alumnos ya que el objetivo principal en una clase usual de ELSE es la mera comprensión argumental del texto –debido a que, como ya señalamos, no son estudiantes de literatura– mientras que la lectura en una clase con hablantes nativos supera ampliamente ese objetivo.

Para finalizar, debemos afirmar que entendemos y acordamos con que el aspecto cultural es una parte fundamental de las clases de español como lengua extranjera. Sabemos que, en un sentido amplio, es más que un adorno en la enseñanza y en el aprendizaje de un idioma, porque

La cultura es el contexto en el que se producen, descodifican e interpretan los mensajes; la cultura es el destino y el origen de los enunciados de una lengua no nativa indescifrable para aquellos que no posean un conocimiento suficiente de las claves culturales de esa lengua que se pretende utilizar para comprar billetes de tren, para leer una novela o para resolver un conflicto entre individuos provenientes de ámbitos geográficos, políticos, religiosos y económicos, antitéticos y, a veces, incluso antagónicos (Marta Sanz Pastor, 2006: 350).

Por esto mismo no negamos la importancia de la cultura en la enseñanza de español como segunda lengua pero sí creemos que se sobrestima la importancia de la literatura como texto portador de la misma porque no consideramos que sea ni el único lugar ni el privilegiado para transmitir lo cultural. Las canciones, los artículos periodísticos, las películas, entre otros textos, también son portadores de un acervo cultural sumamente rico y muchas veces tienen la ventaja de ser más accesibles que el discurso literario.

Bibliografía

- Albaladejo García, María Dolores (2007). “Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica” en *Marco ELE. Revista de didáctica ELE*, núm. 5.
- Martínez Sallés, Matilde (2004). “Libro, déjame libre. Acercarse a la literatura con todos los sentidos” en *Red ELE. Revista electrónica didáctica/español lengua extranjera*, Número 0.
- Menouer Fouatih, Wahiba (2009). “La literatura como recursos didáctico en el aula de E/LE” en *Actas del I Taller Literaturas Hispánicas y E/LE, 29-31 de marzo*.
- Sanz Pastor, Marta (2006). “El lugar de la literatura en la enseñanza del español: perspectivas y propuestas” en *Anuario Cervantes 05. La enseñanza de español como lengua extranjera*.

Volver al índice

Sitman, Rosalie y Lerner, Ivonne (1994) "Literatura hispanoamericana: herramienta de acercamiento cultural en la enseñanza del español como lengua extranjera" en *E.I.A.L, Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Volumen 5, Nro. 2 Julio-Diciembre.

Toro Escudero, Juan Ignacio (2009). "El haiku y la enseñanza del español como lengua extranjera" en *Revista electrónica ELENET 4*, 4to. trimestre.

Datos de las autoras

Mariana Elisa Castro es Profesora en Letras (UNLP) y está terminando la Especialización en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (UNLP). Se desempeña como profesora de Lengua y Literatura en secundarias de la provincia de Buenos Aires y como profesora de ELSE en IES Abroad desde hace varios años.

María de los Ángeles Contreras es Profesora en Letras (UNLP) y Especialista en ELSE (UNLP). Se dedica a la enseñanza de la Lengua y la Literatura en escuelas secundarias y de español ELSE en IES Abroad. Ha participado en congresos y publicado artículos sobre literatura española.

Comunicaciones

El relato breve o minificción, como estrategia para el análisis de los elementos narrativos en la competencia literaria de los estudiantes

José Antonio Moreno González
Universidad Nacional Autónoma de México, MADEMS Español

Resumen

El cuento es una herramienta básica de la literatura, es representante por excelencia de la expresión humana, los relatos han sido el medio de preservación de la identidad cultural de los pueblos, así como un medio para comprender contextos y visiones del mundo muy diversas.

La presente ponencia busca indagar en la historia del cuento, y más específicamente, ahondar en el estudio del relato breve o minificción. El relato de minificción ha ganado terreno en lo que respecta a su producción, calidad y análisis en el ámbito literario hispanoamericano, por lo tanto se pretende mostrar una visión general de este tipo de relato.

Esta ponencia retoma elementos que buscan favorecer la práctica educativa, más específicamente haciendo una descripción general de las características del cuento de minificción, con miras a establecer elementos para su análisis en el ejercicio docente.

De tal forma se establece una búsqueda para establecer definiciones y conceptos de la estructura narrativa de este tipo de texto, con la intención de facilitar la comprensión, apreciación y análisis de esta expresión literaria mediante la construcción de secuencias didácticas que faciliten al estudiante la comprensión de textos, y a su vez favorezcan el ejercicio docente mediante su aplicación.

Palabras clave: minificción - narratología - educación - análisis - docencia

El relato breve ha existido desde siempre en la tradición literaria española, sin embargo su producción y consumo como texto literario, ha tomado fuerza, por múltiples motivos, entre los países americanos en las últimas décadas. Quizá sea la manera vertiginosa de la vida moderna, la adaptación a distintas pantallas que norman nuestra vida como elementos de ocio o comunicación, la fragmentación de la realidad a causa de los medios electrónicos o bien la concisión que propone la cotidianidad en un mundo que no se detiene un solo momento; cualquiera de los motivos anteriores resulta válido para explicar la producción de relatos breves, y a su vez la lectura de ellos, sin embargo, para fines de este trabajo, es importante preguntarse si este tipo de relatos pueden ser útiles para utilizarse como herramientas al interior del aula para lograr una educación literaria y un incremento en la comprensión lectora de los estudiantes.

Los denominados relatos de “minificción” son un tipo de texto independiente en lo que se refiere a su clasificación. Si bien es cierto que el relato corto comparte su origen y su estructura con el cuento tradicional, existen diferencias fundamentales entre ambos textos, ocurre lo que sucedió en algún momento cuando se pensó en las diferencias fundamentales entre el cuento y la novela, cuya diferencia evidente de extensión no resulta ser la principal diferencia entre ambas formas literarias, sino solo el inicio de una serie de características

que diferencian muy claramente la constitución de cada una de ellas.

En el presente trabajo pretendo hacer un recorrido básico por las características fundamentales que el relato breve ha adoptado durante su génesis y conformación como lo que hoy es reconocido como “minificción”, y que guarda características que le otorgan una distancia significativa ante el cuento considerado tradicional (por su estructura, no por su temática).

Pero lo anterior no es el objetivo final de este trabajo, no se trata aquí de ahondar en un compendio o selección de este tipo de relatos, sino de señalar e identificar las características estructurales de este tipo de relatos con el fin de incorporar su lectura a la educación de los estudiantes brindándoles herramientas de análisis, en este caso desde la narratología, que les permita identificar elementos como el narrador, perspectiva desde la que se narra y las relaciones espaciotemporales al interior de estas narraciones, estableciendo mediante ello una manera analítica de abordar los textos literarios frente a los estudiantes, un método que privilegie el análisis de los textos seleccionados, antes que la lectura exhaustiva de textos muy extensos, o bien la memorización de datos cronológicos o bien curiosidades históricas que no hacen más que prefigurar una imagen parcial de las obras literarias a partir de su particular contexto de producción.

Se propone en este trabajo una manera de abordar el análisis literario de textos, utilizando los relatos breves como obras que exigen del lector un conocimiento general que llene los vacíos generados por la brevedad de estas historias, estos huecos de información, omisiones, sobreentendidos y demás figuras del lenguaje exigen del lector quizá una mayor abstracción, que le permita explicarse las lagunas del texto mediante su propia conformación del sentido de la obra a partir del mundo conocido por él, lo que redundaría en un ejercicio que exige al estudiante recurrir a su propio contexto en la reflexión de la estructura del cuento.

A lo largo de la historia de la educación literaria se han propuesto caminos que se han caminado en diversas direcciones en múltiples ocasiones; por ejemplo encontramos el interés por el autor y su contexto como una manera de abordar la interpretación de una obra, o bien poner especial atención en el contexto social e histórico de los que han surgido los textos, posteriormente encontramos al estructuralismo, que propuso centrar el interés en el análisis interno de la obra, en la estructura que le da vida, y finalmente lo que ha dado por llamarse postestructuralismo, que ha puesto en la mirada de la enseñanza al lector como receptor del texto, y por lo tanto como parte fundamental del fenómeno literario, lo cual abre un camino que propone una multiplicidad infinita de interpretaciones, dependiendo del contexto de recepción del lector, de sus experiencias, de sus lecturas anteriores, de su capacidad de relacionar el texto con su propia existencia, etc., es decir un abanico enorme de posibilidades para acercarse al texto literario.

Esta nueva manera de abordar la literatura en el aula pone en juego el entorno social y cultural del estudiante, así como aspectos geográficos que brindan a cada lector una visión particular del texto abordado, lo cual transforma a la obra literaria en un fenómeno multicultural e interdiscursivo, atravesado por distintas formas de mirar el mundo, que es a fin de cuentas lo deseable en un estudiante y en un lector, hacer funcionar sus capacidades para comprender, analizar e interpretar el entramado de una obra literaria, y, lo más difícil, jugar a favor de la creación de un hábito lector y el gusto por la literatura.

Es así que en la experiencia literaria de los estudiantes se contraponen las maneras de abordar los textos; por una parte encontramos que la tradición ha dictado que la educación literaria se convierta en una exposición de corrientes literarias, nombres de autores, obras representativas de corrientes o movimientos literarios, o bien una cronología de los datos importantes para la producción literaria. Sin embargo esta visión de la enseñanza de la literatura se ha preocupado poco, y cada vez en menor medida, de ofrecer a los estudiantes modelos o herramientas de análisis que les permitan abordar el texto en sí, y no la gruesa capa de datos que pesan sobre ellos, es decir que en la educación actual se ha dejado al análisis, en sus distintas maneras de abordarse, de lado frente a la acumulación histórica de datos. Esta diferencia fundamental de abordar los textos proviene del enfoque educativo que se ha venido aplicando en los jóvenes estudiantes, y que entre otras consecuencias se puede señalar que ha alejado aún más a los jóvenes del gusto por la lectura, persistiendo una mirada de desdén, de rigidez o de aburrimiento ante la lectura de obras pertenecientes al canon de la literatura universal.

Abordar los textos literarios desde el análisis propone a su vez un cambio de paradigma en lo que al enfoque comunicativo se refiere, pues como es sabido en la actualidad se abordan los textos desde un interés en el que al estudiante se le ofrece desarrollar aspectos generales del lenguaje, que engloba cuestiones muy generales en un mismo apartado, tales como la comunicación oral, la morfosintaxis, la escritura y el lenguaje literario, pero que, sin embargo, no propone un interés particular para enseñar al estudiante a abordar un texto literario, sino que engloba todos los tipos de textos en una lectura homogénea de ellos.

Otra cuestión que resulta de especial interés en la educación literaria es la del campo de la intertextualidad, se trata de una suerte de entrecruzamientos de distintos discursos que atraviesan el texto literario y que proponen una visión donde la palabra del otro juega un papel importante, es decir la conformación del mundo desde una visión plural, que los estudiantes deben observar en las obras mediante la convergencia de distintas discursividades sociales, culturales e históricas, lo que impregna a la obra literaria de un sinfín de significados distintos a partir de la interpretación que realiza el lector. Lo anterior coloca al joven estudiante como un constructor de significados a partir de su experiencia y

conocimiento del mundo, y por lo tanto toma el papel fundamental en la interpretación de la obra literaria.

Por lo tanto, este trabajo propone que la enseñanza de la literatura no se centre en el aspecto tradicional de la enseñanza, sino que retome una intención analítica de los textos, que brinde a los estudiantes herramientas para enfrentarse a textos literarios y apreciarlos desde su aspecto estructural, desentrañando los mensajes e informaciones profundos que los textos breves tienen en su interior. Lo anterior puede producir una experiencia literaria distinta que replantee la relación del estudiante frente al texto, y a su vez lo ponga frente a frente con su construcción del mundo, atendiendo así a su competencia literaria en el aula.

El cuento breve, hibridación narrativa

El relato corto ha encontrado gran producción en las últimas décadas, y en específico a través de los medios electrónicos, de tal manera el relato de minificción ha influido de una u otra manera en el lector contemporáneo; esto ha sucedido con tal frecuencia que hay quien ha nombrado a este tipo de textos como un concepto de “posmodernidad” de la literatura.

De tal manera la temática que ha abordado al relato breve encuentra recursos discursivos muy diversos que conforman su carácter polifacético, Lauro Zavala señala, refiriéndose al relato corto, que:

[...] las formas de ironía que encontramos en estos relatos incluyen parodia, sarcasmo, sobreentendido, metaficción y juegos de lenguaje [...] ejemplos de humor intratextual en forma de diversas parodias genéricas, simulacros textuales, referencias implícitas, pastiches deliberados y juegos metaficcionales. En todos estos textos literarios se alude a otros textos y a diversos géneros de la escritura, produciendo hibridación con formas narrativas y ensayísticas, ficcionales y testimoniales (2001:10).

Entendemos así que la literatura, hispanoamericana y mexicana, encontró a través del relato de minificción una escritura posmoderna susceptible de abarcar muy diversos temas, expresiones de la cultura y formas escritas de gran riqueza. Su historia se remonta a mediados del siglo XX, por lo que no podemos hablar de un género nuevo en el ámbito literario, sino de un género que ha tomado fuerza, gusto e interés entre los lectores con el paso del tiempo. Luis Leal señala en su *Breve historia del cuento mexicano* a los principales cultivadores del cuento muy breve en México: “Carlos Díaz Dufoo II, Julio Torri, Alfonso

Reyes, Mariano Silva y Aceves, Genaro Estrada, Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Rulfo, entre otros, cuya tradición continúa hasta hoy” (Zavala, 1996: 176). Es esta etapa la que propone realmente una distancia entre el cuento clásico y el relato moderno, “Es a partir de *Confabulario* de Juan José Arreola, *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, cuando se inicia una tradición propiamente moderna en el cuento mexicano” (Zavala, 1999: 51).

Podemos señalar que con lo anterior se comienza con un deslinde entre el cuento de extensión tradicional y el relato corto, en primer lugar en lo que respecta a su extensión o economía del lenguaje; Zavala propone que existe acuerdo “entre escritores y críticos al señalar que la extensión de un cuento tradicional oscila entre las 2000 y las 30.000 palabras” (Zavala, 1996: 166), mientras que para textos menores a las 2000 palabras el mismo Zavala propone su clasificación en tres diversos tipos: “cuento corto, muy corto y ultracorto” (1996a: 166).

Quizá el reto mayor que propone el relato de minificción sea la participación del lector, el reto que se le propone de poner en juego su conocimiento del mundo, sus experiencias, su imaginación y sus lecturas previas, para la construcción del significado de un relato que pareciera incompleto, pero que en su economía guarda significados profundos, en donde cada uno de sus elementos juega un papel fundamental, un mecanismo sutil que busca generar un efecto único y violento. “La fuerza de evocación que tienen los *minitextos* está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la *ambigüedad* semántica y la *intertextualidad* literaria o extraliteraria” (Zavala, 1996a: 171). Estos elementos dan cuenta de las incipientes características que proponen una distancia entre el cuento y el relato breve.

El estudiante al enfrentarse al texto de minificción pone en juego su conocimiento del mundo, y por ello se propone trabajar en el aula con este tipo de relatos, buscando favorecer el interés del estudiante por textos literarios que despierten su capacidad de relacionar el mundo con lo que leen, con lo que se apoya también la comprensión lectora del joven.

De esta manera nos hacemos conscientes del paso del cuento clásico o tradicional al relato breve, que no se explica sin el recorrido histórico que desde la antigüedad se fue dotando de sus características en proceso de evolución, recordemos los relatos mitológicos, las leyendas, las fábulas, el cuento fantástico, entre una serie inagotable de relatos orales que dieron forma a este tipo de literatura, “Es así como el cuento actual ha perdido sus rasgos naturales —su índole colectiva, tradicional, popular, folclórica— y se ha trasladado a una instancia de preponderancia estética relacionada con la conciencia de la escritura” (Rodríguez, 2007: 36). Estas circunstancias son las que se propone se tomen en cuenta en los estudiantes, haciéndolos conscientes de que la evolución de la literatura se da a la par que los cambios vertiginosos de nuestras sociedades, y que por tanto deben ser abordados

desde una lectura interdiscursiva, que englobe los conocimientos adquiridos y las experiencias personales de cada lector, siendo que esta visión se complementa mediante el análisis de las obras al interior del aula.

De esta manera el lector empieza a tener mucha importancia participando de la narración en la medida en que es responsabilidad de él comprender el significado implícito en las líneas del relato, juegan en ello las condiciones de recepción de la obra literaria, y con ello la contemporaneidad de los temas propuestos. “El cuento contemporáneo, como expresión cultural de una clase social que lo produce, fenómeno altamente intelectualizado por demás, exige de un receptor con igual nivel intelectual, capaz de aprehender los artificios con los cuales está construido el relato, de lo contrario se creará una ruptura” (Rodríguez, 2007:36). Por tanto, el cuento breve se hace más complejo, y exige del lector una capacidad más especializada para su comprensión. De ahí que para el estudio y análisis de este tipo de textos, la brevedad es un asunto importante que propone nuevos retos de los que ya había propuesto la novela o el cuento tradicional.

El relato breve viene a revolucionar la manera de narrar un suceso, las estructuras complejas, la multiplicidad de personajes, la narración exhaustiva de ambientes y las descripciones de lugares, dejan de ser lo preponderante para dar paso a una especie de fotografía de un momento específico. A propósito de las nuevas formas narrativas Mónica Lavín apunta, acerca de su experiencia personal, “Los cuentos que llevo tatuados en la piel, son por imágenes brutales [...] o de suave dulzura [...] o de imperiosa tristeza. Es como si todas ellas formaran un álbum desgarrador y balsámico por su poder de edificar una estética” (Lavín, 2000: 158).

A este respecto habría que preguntarse por qué resulta tan significativo para los jóvenes otros medios audiovisuales como internet, la televisión o las redes sociales, en donde la importancia de la imagen es mayúscula, convirtiéndose en una forma de comunicación inmediata, la fuerza de la imagen se ha convertido en un pilar fundamental de la relación de las personas con su contexto, basta pensar en la publicidad, que ha creado necesidades en los consumidores a partir de imágenes sugerentes.

La estética a la que se remite la escritora es la capacidad de crear mundos ficcionales a partir de la imagen que impacta, de su fuerza simbólica que es cruzada por innumerables sentidos discursivos y posibilidades expresivas, es por ello que el relato de minificción encuentra su fuerza en la interpretación múltiple que el lector infiere del texto. Lavín señala también que:

“El cuento no puede ser un género de obviedad. [...] su capacidad de sugerencia, la manera en que involucra al lector, es su atributo más notable. El cuento apela a la complicidad de aquel a quien ha tomado de la mano, y yo más

bien diría del cuello de la camisa (o similar), y no lo suelta hasta que llegue a la par que el escritor, satisfecho y perturbado, hasta el final” (Lavín, 2000: 159).

Esa fuerza vital es lo que brinda al relato de minificción la capacidad de sorprender, exigiendo la implicación del lector, quien pone en juego sus conocimientos y experiencia en el mundo para desentrañar el significado que el texto guarda en su estructura.

Una de las características fundamentales del minicuento es su carácter “epifánico”, es decir, el retrato de una imagen que pone en juego un contexto narrativo único, congelado en el tiempo de la narración, que no por su brevedad le impide ser representante de un referente enorme que constituye la visión del mundo del lector. Una definición de epifanía es aportada por Juan Carlos Botero:

“una ficción corta, en prosa, cuyo objetivo no es relatar una historia, sino arrestar un hecho, un suceso, una acción o un instante que, por una u otra razón, el autor estima profundamente revelador, especialmente significativo, capaz de mostrar gracias a una inesperada fusión de detalles y a pesar de su fugacidad, rasgos sobresalientes de la vida o de la condición humana y que difícilmente se podría detectar, con claridad comparable, en periodos más largos de tiempo” (Rodríguez, 2007:40).

Se debe tener en cuenta bajo esta concepción que la construcción de los relatos breves se determinan desde el contexto social en el que se desarrollan; por ejemplo hablando acerca de los personajes se observa la abismal distancia que separa al héroe épico con lo que hoy consideramos como el personaje fundamental de los relatos contemporáneos, es decir el *antihéroe*; “los héroes de nuestra época se han convertido en antihéroes, personajes anónimos comprimidos en el tiempo y en el espacio no solo urbano, sino existencial y, por supuesto, narrativo” (Rodríguez, 2007:59).

Por lo tanto todos los elementos narrativos que componen este tipo de relatos se ven determinados, y evidentemente influenciados, por la sociedad contemporánea, el tiempo, el espacio, el narrador, la perspectiva, los personajes, y en sí, las temáticas abordadas, se trastocan de acuerdo a las necesidades epifánicas que el relato breve requiere. Es decir que se vislumbran una serie de innovaciones narrativas que se contraponen con las características que el cuento tradicional había conservado. “La rebeldía contra el esquema tradicional del cuento, con las descripciones extensas, el desarrollo de los personajes, ha abierto las puertas al minicuento, como una forma de relato que caracteriza a la sociedad posmoderna” (Rodríguez, 2007:59); esa sociedad fragmentaria que caracteriza a la época actual, baste señalar la gran influencia que la tecnología ha brindado a ámbitos tan extensos

como la educación o la información globalizada, caracterizada por la multiplicidad y flexibilidad del hipertexto, cuya veta fragmentaria es algo cotidiano para los usuarios de las Tecnologías de la Información y Comunicación; la fragmentación en diversidad de pantallas (como el celular, computadora, televisión, etc.), las horas frente a la computadora, las relaciones sociales virtuales, entre otros factores, brindan una visión general de esta fragmentación característica de la minificción.

Lauro Zavala propone una serie de características generales que el relato de minificción tiene en su desarrollo: “*brevedad*, *diversidad* (naturaleza híbrida), *complicidad* (entre el lector y el texto, carácter proteico), *fractalidad* (epifanía), *fugacidad* y *virtualidad* (descentramiento de la escritura textual)” (Rodríguez, 2007: 78).

Cortázar señalaba ya algunos de estos rasgos, señala que:

[...] el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante” (Zavala, 1996b: 109).

Si bien se entiende al relato de breve extensión como un tipo de texto en general, existen matices en cuanto su clasificación, el mismo Zavala aclara el punto mediante la explicación del término: “minificción se utiliza para referirse lo mismo a *minicuentos* (de naturaleza literal, convencional, clásica) que a *microrrelatos* (de naturaleza alegórica, experimental y moderna), así como las *minificciones posmodernas* donde coexisten ambas tradiciones de manera paradójica (gracias al empleo de la ironía y la hibridación de tradiciones genéricas)” (Zavala, 2003: 7).

Un punto importante para comprender este tipo de relato es la técnica narrativa, es decir la posición del narrador y lo narrado, y aún más, se debe hablar de competencia literaria para comprender el fenómeno de recepción que sucede al leer un relato breve: “La competencia narrativa es la capacidad que tiene un individuo para entender y construir un texto” (Rodríguez, 2007:126), Nana Rodríguez completa esta idea al señalar que “Una alta competencia narrativa implica para el escritor un bagaje, una experiencia y un conocimiento profundo sobre las técnicas, artificios, estructuras que den al relato un carácter simbólico” (2007: 126). Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, se requiere de un lector hábil, que guarde relaciones semejantes de competencia narrativa, que sea capaz de lograr una transcodificación del texto en su calidad simbólica, leyendo entre líneas para atrapar el sentido o sentidos que el texto propone. La autora señala también que “mientras más breve sea el texto en su literalidad, más complejo y extenso será el sentido implicado: más alta la

competencia del emisor y del receptor [...] la competencia está en la construcción del tejido narrativo y la carga simbólica que proporcionan la unidad del relato” (2007: 127). Por lo anterior, lograr la competencia literaria de los estudiantes exige también docentes capaces de guiar este proceso interdiscursivo y simbólico hacia el análisis del relato breve.

La intertextualidad es también un rasgo que define a la minificción, la referencia de textos diversos al interior del texto, de personajes recurrentes, temáticas, épocas, parodias, etc., sin olvidar que los lectores actuales construyen el sentido de lo que leen también desde los lenguajes visuales y auditivos de las nuevas tecnologías, nos dan una idea de lo importante que resulta la transversalidad de lecturas de la realidad. A este respecto el Consejo Académico de Bachillerato UNAM señala que:

[...] la llegada de la era de la comunicación y la instauración de lo que se ha denominado la sociedad de la información, así como la pretendida sociedad del conocimiento, generan fenómenos no tan nuevos pero aún poco analizados y asimilados que requieren encontrar instrumentos cada vez más novedosos y adecuados a nuestros tiempos. La velocidad con que circula y se vuelve obsoleta la información, los *textos* que aparecen y desaparecen de la red, la cantidad exorbitante de documentos a los que se puede tener acceso o que hay que localizar, escoger o seleccionar, leer y, sobre todo, *procesar* y *comprender*, exigen el aprendizaje y el desarrollo de conocimientos y habilidades muy diferentes a los de hace algunas décadas. Los diversos soportes presentes en nuestra época: libros, enciclopedias, periódicos, revistas virtuales o no, correos electrónicos, *blogs*, mensajes cortos, así como todo el universo icónico verbal o simplemente icónico [...] (Sule, 2008).

Entendemos así que estos recursos tecnológicos no deben ser una barrera sino una oportunidad para incorporar herramientas a la educación, en el caso de los relatos breves se pueden trabajar muy diversas estrategias en este sentido. Esta intervención busca por lo tanto atrapar la atención de los estudiantes, invitándolos a comprender un texto literario desde su propio lenguaje cotidiano representado por los recursos tecnológicos. Podemos atrevernos a afirmar que un joven lee mucho más de lo que pensamos, lo hace en muy diversas formas y formatos, como computadoras, teléfonos, videojuegos, pantallas de televisión o cine, mercadotecnia, etc., sin embargo no es el caso indagar acerca de este fenómeno sino aprovecharse de él y traspasar la frontera de este lenguaje con el objetivo de acercar el conocimiento de las herramientas literarias a los jóvenes desde medios atractivos a ellos.

Con esta intención de adentrar al joven en el análisis de textos literarios y sus

elementos constitutivos, se propone entonces el modelo de análisis narratológico, como herramienta que ayude al docente a determinar los aspectos que se desea que el estudiante aborde para la comprensión del texto. Se propone que el análisis se delimite en los elementos que corresponden al narrador (focalización) y las relaciones espacio temporales presentes en el texto; a estos elementos del análisis se añade el contexto propio del estudiante, incorporando sus conocimientos previos y el análisis de las afinidades y diferencias con la propia obra a abordar, esto con la intención de reflexionar en torno a su mundo interior y exterior y las similitudes circunstanciales que el texto propone.

Acotando aún más en lo que se refiere al relato breve, que es el tipo de texto que ayudará a la consecución de esta propuesta, se puede señalar que “en todos los ámbitos culturales ha habido narraciones extensas y narraciones breves, y como un caso particular de estas últimas, narraciones brevísimas. Normalmente la extensión ha estado determinada por la cantidad de incidentes que se propone transmitir la voz narrativa: de ahí que la forma conocida como *caso*, que refiere un solo incidente, es invariablemente breve.” (Lagmenovich, 2006: 15). En el caso particular de esta estrategia didáctica es útil, ya que se busca que el estudiante practique la identificación del narrador como agente creador de la narración, por lo que se considera que la brevedad puede simplificar la comprensión del mismo, sin que esto signifique que el hecho de que se trate de una narración breve facilite el trabajo *per se*, ya que puede existir igual o mayor complejidad que en un cuento de mayor extensión o una novela.

El cuento breve presenta una estructura simplificada, ciñéndose a un solo asunto, sin embargo con una complejidad y diversidad de situaciones que entran en juego a partir de un solo asunto narrativo; observemos el siguiente ejemplo:

Cuando llegué al sanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras:

—Pero mamá, tú estás muerta.

—Tú también, mi niño.

—Y nos abrazamos desconsolados.

(“Ajuar funerario”, Fernando Iwasaki)

Encontramos una situación compleja, que exige del lector completar lo no dicho; se trata de un narrador protagonista, con un grado de omnisciencia mínimo, es decir que sabe lo mismo que el lector durante el desarrollo del asunto narrativo; se narra de igual forma desde una perspectiva interna, en primera persona gramatical, en presente, lo cual es importante pues desde la primera oración del cuento parece imperar la sorpresa, es decir el desconocimiento de la situación acaecida. Sin embargo se establece una focalización externa, ya que el lector desconoce completamente los pensamientos de los personajes. La

sorpresa en este relato corto es el elemento fundamental, por lo que lo no dicho en el relato es la parte más importante, siendo la parte que el lector debe interpretar para completar el efecto de la narración.

Se pretende por tanto que el alumno, a través de narraciones cortas, resuelva situaciones como ésta mediante el análisis y definición del narrador, convirtiéndose en un ejercicio que rete sus capacidades de lectura analítica, y que lo haga reflexionar acerca de la estructura de los relatos que se le presenten.

Conviene aquí mencionar los aspectos que se espera que el alumno identifique y reflexione, como una manera de ofrecer una herramienta de análisis que puede ser aplicable a cualquier texto literario. De tal manera ofrezco a continuación una propuesta de guía de análisis en lo que al narrador se refiere:

Narrador:

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

Sintaxis: Persona y tiempo gramatical

Distancia: Grado de omnisciencia y participación

Perspectiva: Interna o externa a la acción

Focalización: Qué se menciona, qué se omite

Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etcétera.

Se espera que trabajando en una serie de categorías para apoyar como herramientas de análisis, el alumno inicie con ejercicios que le permitan apropiarse de conocimientos acerca de elementos narrativos para la comprensión de textos literarios. La variación de estos elementos narrativos estructura la narración misma, por lo tanto, el entendimiento de ellas determina la comprensión del texto narrativo.

Nos damos cuenta de que la brevedad del relato no es una limitante para que su estructura narrativa, y las relaciones narratológicas de sus elementos, no guarden complejidad en su funcionamiento, por lo que el cuento breve puede ayudar al estudiante a practicar la identificación de estos elementos y ponerlos en práctica posteriormente en diversos textos, y en textos más complejos.

De tal forma podemos establecer ahora una definición de relato breve, o minificción, en lo que se refiere a su estructura fundamental:

[...] el microrrelato [como el cuento] es una entidad autónoma y suficiente, una unidad estructural acabada, cerrada, en lo que se refiere a su dimensión puramente formal, basada en una unidad de impresión en la que colaboran todos los elementos del texto. Pero es una estructura abierta en lo que se refiere

a su interpretación [...] (Roas, 2008: 58).

Es justamente la interpretación del texto lo que nos interesa, generar, mediante la identificación de la voz narrativa, una comprensión más profunda del relato y de los elementos que pone en juego al ser narrado, esperando que sea el alumno quien defina estos aspectos, al mismo tiempo que se invita a la reflexión del sentido final que nos produce el suceso narrado.

Podríamos señalar que el cuento breve se inscribe dentro del cuento moderno, que se ha cultivado con mayor reiteración en las últimas décadas, y por tanto se inscribe como una evolución o subgénero del cuento mismo, y por lo tanto es sujeto de incorporarse a la educación de los jóvenes estudiantes, acercando la educación literaria a un contexto actual.

Según señala Lauro Zavala, el cuento moderno:

[...] tiene una estructura arbórea (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la espacialización del tiempo (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura hipotáctica (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene epifanías implícitas o sucesivas (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es antirrealista (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas) (Álamo, 2010: 90).

Estas características del cuento moderno hablan al mismo tiempo de las nuevas sociedades y de los intereses de los lectores, en un mundo que exige la mayor capacidad para interpretar mensajes codificados, inmersos en una lectura de la imagen mediante las pantallas, conviviendo día a día con el hipertexto y el libro electrónico, y finalmente con la automatización de la vida en casi todos sus aspectos, el cuento moderno es un representante de las nuevas formas de convivencia, y por ende se inscribe como objeto de lectura de interpretaciones infinitas, tantas como lectores existan.

Es precisamente esta riqueza de interpretaciones la que se busca incentivar en el estudiante, para que mediante la reflexión encuentre los significados subyacentes en el texto, completando los espacios, es decir lo no dicho en la narración, que se convierte en parte del suceso mismo. Se espera que el estudiante realice una lectura analítica, que le permita reconstruir el sentido del relato para interpretarlo en diversos ejercicios; de tal forma como se espera propiciar en el estudiante la comprensión del texto a través de sus elementos narrativos.

Consideraciones finales

La intención de este ensayo es, como se mencionó al inicio, establecer bases para entender el relato de minificción como un tipo de texto con características específicas, diferenciables de los alcances de otros tipos de textos como son la novela y el cuento, y en este mismo sentido incorporarlo como una herramienta que permita la identificación, estudio y aplicación de un modelo de análisis narrativo.

Se abordó, con miras a comprender de mejor manera a este tipo de texto, un recorrido muy general a través de los rasgos trascendentes de este género narrativo y su incursión en el ámbito literario.

Posteriormente se centró la atención en el desarrollo del relato de minificción, hasta señalar sus elementos constitutivos y diferenciables con otros tipos de textos, con la intención de mostrar los puntos clave que este tipo de relato puede reforzar en la educación a través del análisis literario de los mismos. Se debe ser claro en este sentido al señalar que la propuesta no es agotar el tema en este sentido, sino aportar una recopilación útil de conceptos, características y rasgos distintivos, con el afán de facilitar la comprensión de este tipo de textos, y subsecuentemente tratar de incorporarlos como herramienta pedagógica en la enseñanza de la literatura. Se entiende por tanto que este estudio es sólo un esfuerzo por abrir el tema en este sentido, y no una pretensión de agotar su estudio a manera de recopilación de datos.

Los estudios en relación con este tipo de relatos son cada vez mayores, además de que México ha sido un lugar propicio para la producción y estudio de estos textos, constando ya de una historia en el tema a través de publicaciones, concursos y congresos que no fueron señalados en este estudio, pero que forman parte también del camino del relato breve en México.

Bibliografía

- Álamo, Francisco (2010). "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas", Universidad de Almería *UNED*. Revista *Signa* 19, p. 90.
- Armijo, Carmen E. (2007). "El cuento". En Adriana de Teresa Ochoa (coord.). *Conocimientos fundamentales de literatura*. México: UNAM / Mc Graw Hill, Vol. II, (Colección Conocimientos Fundamentales).
- Botero, Juan Carlos (2007). *Elementos para una teoría del minicuento*. Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

- Lacarra, Ma. Jesús (1999). *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Lagmenovich, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuatro ediciones.
- Lavín, Mónica (2000). "El cuento es lo que calla", en *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)* Edición, prólogo y notas Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, CONACULTA.
- Pavón, Alfredo (Ed.) (1993). *Cuento contigo (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, CONACULTA.
- (Ed.) (1999). *Cuento y figura (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- (Ed.) (2000). *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, CONACULTA.
- Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva*. México: UNAM - Siglo XXI.
- (2007). "Sobre el relato. Algunas consideraciones", en Emilia Rébora Tognó (Coordinadora general), *Antología de textos literarios en inglés*. Facultad de Filosofía y Letras, D.G.A.P.A., UNAM, México, pp. 15-36. <http://lpimentel.filos.unam.mx/capitulos-libros> (consultado en octubre-noviembre 2011).
- Poot Herrera, Sara (1996). *El cuento mexicano, Homenaje a Luis Leal*. México: UNAM.
- Prince, Gerald (1991). "Observaciones sobre la narratividad", *Criterios*, La Habana, enero – junio 1991, pp. 25-34
http://humanidadaes.freehostia.com/moodle/file.php/9/prince_observaciones_narratividad.pdf (consultado en octubre-noviembre 2011).
- Roas, D., (2008). "El microrrelato y la teoría de los géneros" en Andrés-Suárez, I. y Rivas, A. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuatro Ediciones.
- Rodríguez Romero, Nana (2007). *Elementos para una teoría del minicuento*. Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Sule Fernández, Tatiana (Coord.) (2010). *Conocimientos fundamentales para la enseñanza Media Superior. Una propuesta de la UNAM para su Bachillerato*.
http://www.cab.unam.mx/nucleo_con/con_fun_2008/español.pdf (consultado el 8/8/2011).
- Teorías del cuento III Poéticas de la brevedad*, (2008) Lauro Zavala editor. México: UNAM, serie El estudio.
- Zavala, Lauro (1996a). "El relato ultracorto", en Sara Poot Herrera, *El cuento mexicano, Homenaje a Luis Leal*. México: UNAM.
- (1996b). *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (Ed.) (2001a). *Relatos mexicanos posmodernos*. México: Alfaguara.

Volver al índice

----- (Ed.) (2001b). *Relatos vertiginosos, Antología de cuentos mínimos*. México: Prólogo completo.

Datos del autor

José Antonio Moreno es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor de Literatura en el Nivel medio Superior de educación. Actualmente estudia la Maestría en Docencia para la educación Media Superior (MADEMS), en el área de Español, UNAM.

Ha trabajado como autor y editor de libros de educación en el nivel medio superior, autor de cuento y redactor de contenidos en diversas publicaciones.

Comunicaciones

La enseñanza de la literatura española en el CCH de la UNAM

Miguel Ángel Pulido Martínez

Colegio de Ciencias y Humanidades - Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El Colegio de Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México celebra en 2010 cuarenta años de su creación como proyecto educativo innovador. Las generaciones de estudiantes de sus primeros 25 años –de 1971 a 1996– leyeron a muchísimos autores latinoamericanos y españoles.

De los americanos, se identificaron con las letras de García Márquez, Cortázar, Fuentes, Benedetti y Vargas Llosa; de los peninsulares, acogieron con mucha sensibilidad a León Felipe, Antonio Machado, Pedro Salinas, Miguel Hernández y Federico García Lorca, entre otros. Los primeros aún se leen; los segundos desaparecieron de las actividades educativas.

La literatura española fue imprescindible no sólo para conformar un bagaje literario de primer nivel en los estudiantes de esos años, sino que su lectura acercó la historia española a los jóvenes mexicanos y, con ello, les inculcó una visión solidaria de pensar la vida. A partir de 1996, cambiaron los programas. Mucho se ha ganado desde entonces en el terreno de la redacción y la comprensión lectora, no obstante, al omitir la literatura española, hemos perdido mucho. El año próximo se reformulará el plan de estudios del CCH y habrá otra oportunidad.

Palabras clave: Colegio de Ciencias y Humanidades - Taller de Lectura y Redacción - Enseñanza de la Literatura - Literatura Española - Escritores Españoles

*Érase una vez
un lobito bueno
al que maltrataban
todos los corderos.*

*Y había también
un príncipe malo
una bruja hermosa
y un pirata honrado.*

*Todas estas cosas
había también
cuando yo soñaba
un mundo al revés.*

José Agustín Goytisolo

Introducción

Agradezco a Goytisoló por este breve y bello poema, y especialmente a Paco Ibáñez que lo musicalizó, porque de esa manera se ha difundido por el mundo y por el tiempo hasta llegar como canción infantil, simpática y aparentemente ingenua, a los oídos de una niña llamada Abril, a quien en una semana le festejaré sus primeros cuatro años.

Mi nombre es Miguel Ángel Pulido Martínez y soy profesor de la asignatura Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental; la materia la imparto en el Colegio de Ciencias y Humanidades, uno de los dos subsistemas de bachillerato de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La escuela en la que laboro es relativamente joven. El pasado abril conmemoramos sus primeros 40 años de existencia, lo que me ha motivado a realizar un estudio retrospectivo de su modelo educativo (innovador en sus inicios) y la manera en que hemos enseñado la lectura y la redacción en ese lapso; particularmente, me interesa reflexionar sobre la literatura y los materiales de lectura que como docentes hemos compartido con los estudiantes durante todo este tiempo.

Debo señalar que no estuve en los inicios del Colegio, pero una vez que terminé la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva, a mediados de los años ochenta, me incorporé a su planta docente. Lo hice en una época en que todavía no se llevaban a cabo las modificaciones sustanciales que le hicieron a su primer Plan de Estudios, es decir, me tocó todavía impartir clases con los programas originales tanto del Taller de Lectura como del Taller de Redacción, disciplinas que en esos años se enseñaban de manera independiente.

Lo que hoy deseo compartir es que fue, precisamente, durante su primer cuarto de siglo cuando las aulas del CCH de la Universidad Nacional cobijaron lo mejor de las letras españolas y, de manera significativa, las de la primera mitad del siglo pasado. Hoy es difícil encontrar en los cursos del Taller de Lectura y Redacción alguna obra española, ya sea clásica o contemporánea.

Gran parte de mi vida he estado entre letras, ya sea como estudiante, periodista o profesor, y en este sentido me siento afortunado por esos extraños

accidentes que me han permitido, parafraseando a Jorge Luis Borges, disfrutar la obra de muchísimos poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos españoles.

Por ello, estas líneas hurtan en la literatura escolar de hace unas décadas y que, para mí, tienen el sabor de la nostalgia. Evidentemente, este recuento de la manera en que la literatura española tuvo un lugar privilegiado en mi institución, tiene un contexto.

Romance de la Guardia Española

A Juan Guerrero

Cónsul General de la Poesía

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

Federico García Lorca

El CCH de la UNAM

La creación del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), mi casa por más de veinte años, no puede entenderse al margen del contexto educativo, social y político de mi país en los años sesenta y setenta, así como de determinados proyectos políticos y educativos tanto de esa época, como de algunos que se venían desarrollando desde hacía varios años.

En la década de los setenta la Universidad Nacional incrementó de manera significativa su matrícula, proceso que fue acompañado con la creación de nuevas escuelas como fueron, precisamente, los cinco planteles del Colegio de Ciencias y Humanidades a nivel bachillerato y las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales a nivel superior.

Esta ampliación de espacios en la matrícula respondió a un gradual incremento de la demanda de servicios educativos de estos niveles, producto de, entre muchos factores, el notable crecimiento de la población del país, así como la todavía importante promoción de ascenso social y económico que representaba la educación.¹

Otro factor, insoslayable, fue la resonancia que tuvo el Movimiento Estudiantil de 1968, ya que a quienes demandaban mayores espacios educativos se unieron miles de personas que exigían una mayor democratización en el sistema político de mi país.

Estas últimas exigencias se dieron en un escenario protagonizado por un sistema político autoritario y antidemocrático. Las respuestas que se ofrecieron entonces fueron, por un lado, la acción de las fuerzas policíacas del Estado, que durante el 68 reprimieron duramente a los estudiantes y ocuparon militarmente las sedes de dos de las más importantes instituciones de educación superior: la

¹ La información sobre el contexto histórico en el que se fundó el Colegio de Ciencias y Humanidades está tomada del libro de Valdés Olmedo, Cuauhtémoc (1979). *Consideraciones sobre el crecimiento de población escolar*, México, UNAM-Dirección General de Planeación, pp. 9-17.

Universidad y el Instituto Politécnico Nacional; por otro lado, la salida fue ampliar el espectro de la oferta educativa.

En este contexto, se planeó y posteriormente se aprobó la creación del Colegio de Ciencias y Humanidades, un sistema de bachillerato llamado en su momento *innovador*. Durante el rectorado de Pablo González Casanova fueron construidos y puestos en funcionamiento cinco planteles, nombrados según el rumbo de la ciudad en el que se encontraban. Las tres primeras escuelas en recibir a la primera generación de estudiantes fueron Azcapotzalco, Naucalpan y Vallejo, en 1971; un año más tarde, el Plantel Oriente, en el que yo impartí clases, y el Plantel Sur abrieron sus puertas.

Por cierto, durante el tercer año del Colegio yo ingresé a la escuela secundaria; allí tuve mi primer acercamiento significativo con la literatura española. Mi relación fue lúdica pues otros estudiantes y yo escenificamos fragmentos de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y, frente a los compañeros del grupo, cantamos a coro *Sueño imposible*. Ya saben: “Con fe lo imposible soñar, al mal combatir sin temor”. Sólo lamento no recordar al profesor o profesora que hicieron eso posible. La literatura española trajo a mi vida no sólo las aventuras de un viejo loco sino un punto de vista ético y estético. Sería, sin embargo, hasta la Universidad donde mis lazos con los españoles se estrecharían de manera irreversible.

Regresando a los primeros años del Colegio, los jóvenes profesores intentaban consolidar su modelo educativo que, entre otras características, tenía como objetivos combatir el “enciclopedismo” en el aprendizaje, y proporcionar una formación básica para el estudiante, basada en la concepción de “aprender a aprender”.

Casi veinte años después, los postulados educativos originales del CCH fueron sometidos a la crítica cuando dio inicio un proceso de revisión de su plan de estudios. Esta intervención, en la que participarían innumerables docentes, culminaría en 1996 cuando fueron modificados sustancialmente varios aspectos de su currículo. La enseñanza de la literatura española, que durante poco más de dos décadas estuvo dentro de los programas del Taller de lectura y que gozó de plena aceptación tanto de la planta docente como de los estudiantes, fue seriamente afectada.

Los programas del Taller de Lectura de 1971: los españoles a la escuela

¡Qué lástima
que yo no pueda cantar a la usanza
de este tiempo lo mismo que los poetas que hoy cantan!
¡Qué lástima
que yo no pueda entonar con una voz engolada
esas brillantes romanzas
a las glorias de la patria!
¡Qué lástima
que yo no tenga una patria!
Sé que la historia es la misma, la misma siempre, que pasa
desde una tierra a otra tierra, desde una raza
a otra raza,
como pasan
esas tormentas de estío desde esta a aquella comarca.

Este año de 2011 el ciclo escolar del CCH comenzó en agosto; mi curso de Taller de Lectura lo inicié con el poema *¡Qué lástima!* de León Felipe. Me seducen su sonoridad, su rima, la profundidad de lo que dice y la sencillez de cómo lo dice. Y me gusta que el primer día de clases mis estudiantes participen de ello. Ellos solo escuchan y opinan libremente sobre fondo y forma. No más. No lo analizamos a profundidad. Es solo una manera de darles la bienvenida al curso y a la vida universitaria.

Hace muchos años, en el colegio existía una antología de poetas de la Guerra Civil Española que dábamos a leer a los estudiantes. Entre ellos estaba por supuesto Miguel Hernández:

Menos tu vientre,
todo es confuso.

Menos tu vientre,
todo es futuro

fugaz, pasado
baldío, turbio.

Menos tu vientre,
todo es oculto.
Menos tu vientre,
todo inseguro,
todo postrero,
polvo sin mundo.

Menos tu vientre,
todo es oscuro.
Menos tu vientre
claro y profundo.

La obra de los escritores españoles era muy conocida en los años en que las materias estaban separadas: la lectura por un lado y la enseñanza de la redacción, por otro, en un Plan de estudios de seis semestres.

Los primeros docentes tuvieron que elaborar sus propios materiales sobre literatura ya que, por ser una escuela con libertad de cátedra, sólo se les había proporcionado lo que hoy conocemos como programas indicativos; asimismo, debieron enseñar más de manera intuitiva y emocional, puesto que en su mayoría eran pasantes o estudiantes de los últimos semestres de licenciatura y carecían de una formación docente o esta era insuficiente. No obstante, les había tocado, de alguna manera, la experiencia del 68 y, además, estaban informados sobre el Mayo francés, el Franquismo o la Guerra de Vietnam.

Los textos literarios, a diferencia de otros, como los científicos o periodísticos, tenían cabida en los primeros cuatro semestres de manera sobresaliente. Los estudiantes cursaban en el primer semestre la materia Taller de Lectura de Clásicos Universales; en el segundo, Taller de Lectura de Clásicos Españoles e Hispanoamericanos; posteriormente, Taller de Lectura de Autores Modernos Universales; y finalizaban con el Taller de Lectura de Autores Modernos Españoles e Hispanoamericanos.

Me interesa resaltar la inclusión de los autores españoles de mediados de siglo XX en esos cuatro cursos de lectura, sin embargo, no quiero dejar pasar que durante el segundo semestre revisábamos obras como *La celestina* de Fernando de Rojas, las Coplas de Jorge Manrique, El Lazarillo de Tormes, los poemas de San Juan de la Cruz, e incluso, las Cartas de Relación de Hernán Cortés o la Historia Verdadera de la Conquista de Bernal Díaz del Castillo. Evidentemente, también se leía El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Otro aspecto fundamental a destacar es que la enseñanza de literatura pasaba por el tamiz de la crítica social y el criterio ideológico. Los estudiantes que leían cualquier obra literaria en aquella época debían de analizar el contexto cultural en que se crearon, pero esta situación estaba fuertemente marcada en el caso de las lecturas de los escritores españoles “modernos” o, como también se conocían de acuerdo a los propios señalamientos del programa de aquella época, españoles “de los últimos tiempos” o “contemporáneos”.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
hasta en el polvo, esposa.

Miguel Hernández

De acuerdo al Programa de esos años (1979: 173) se pretendía ver autores “que reflejen en sus escritos la realidad múltiple de culturas vinculadas con el idioma español y que participan en la misma búsqueda de identidad y autonomía”.²

La intención era que el alumno comprendiera “las manifestaciones de la realidad económica, social, política y cultural reflejada en la obra” y para ello, se indicaba que en el taller de lectura “se deberá escoger un mínimo de seis obras que representen cumbres de la producción poética, de la prosa narrativa, del teatro y del ensayo en nuestro tiempo y en nuestro idioma.”. El documento hace énfasis en que además de revisar lo literario en esas obras, el análisis “ha de conducir a la valoración de la situación social que origina esa manifestación literaria”.

Estos programas correspondían al espíritu de la época. El mismo modelo educativo del CCH lo avalaba, como se refleja en la sugerencia que hacía el documento acerca de un tipo específico de análisis: Aunque se reconoce que las obras pueden ser estudiadas desde múltiples puntos de vista (análisis psicológico de personajes, comparativamente o estructuralmente, se recomienda el análisis de tipo sociológico, “quizás la forma de estudio más cercana a los objetivos del CCH que permita al estudiante, a partir de la comprensión de la realidad de la época del autor, la misma comprensión de su propia realidad.”

De esta manera, los estudiantes no sólo disfrutaban de la poesía o ensayo españoles, sino que la intención era que se contagiaron del espíritu crítico y de rebeldía de los autores revisados y de la búsqueda de solidaridad con la causa española que, a final de cuentas, vendría a compartir ideales con las circunstancias mexicanas.

A diferencia de la escuela Preparatoria, el otro subsistema de bachillerato de la Universidad Nacional, donde la literatura siempre se había visto desde un punto de vista histórico, es decir, escuelas, corrientes o movimiento literarios, en un sentido marcadamente enciclopédico, el programa de CCH apenas consideraba este tipo de información, ya que no le asignaba dentro del curso sino sólo cuatro horas y exclusivamente para orientar alguna investigación extra clase.

² De la misma fuente todas las citas referidas a los programas de los primeros años del CCH.

En el contenido temático se encontraba un panorama de la literatura moderna en español que incluía corrientes como el Modernismo y el Neo folklorismo (sic), así como la Novela de la Revolución (Mexicana), Realismo mágico, o la Literatura de protesta y de compromiso. Había que conocer corrientes, características, autores y obras representativas en cuatro horas, divididas en dos por semana.

Aquí cabe resaltar que la lectura de prosa recaía casi exclusivamente en autores latinoamericanos mientras que la poesía, el teatro y el ensayo daban cabida tanto a latinoamericanos como a españoles.

Los autores que se leían

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza

Españolito que vienes
al mundo te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

Antonio Machado

El poema anterior estaba publicado en la *Antología de la Poesía de la Guerra Civil Española* que algunos docentes elaboraron para sus clases (1985: 2).

Recuerdo que junto a la extraordinaria lírica de Nicolás Guillén, Octavio Paz, Gabriela Mistral y Pablo Neruda leíamos los poemas de Rafael Alberti, León Felipe y Antonio Machado. En esos años, la convivencia transatlántica era fabulosa. Por ejemplo, a la par de la narrativa de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo o *Tito* Monterroso, disfrutábamos a Ramón del Valle Inclán y Miguel De Unamuno; en

teatro, algunos docentes dejaban leer las obras de Emilio Carballido, Rodolfo Usigli o Jorge Ibargüengoitia, mientras que otros disfrutábamos con *Yerma* o *Bodas de Sangre* de García Lorca. En ensayo, debatíamos diversos temas culturales con José Vasconcelos, pero también con Pedro Salinas y Américo Castro, español por convicción.

Si la literatura que leí en los años de la preparatoria me hizo resistir amarrado al mástil, junto a Odiseo, los cantos de las sirenas, ya en la universidad lloré –y aún lo hago— de impotencia ante el hambre española de un bebé que se alimenta sólo de cebollas; gracias a las lecturas escogidas de docentes, en los primeros años de la década de los ochenta mis entonces compañeros y yo incrementamos nuestro bagaje literario, pero también aumentamos nuestro léxico con nuevos sustantivos: dictador, gringo, capitalismo, empresario, clero; también, aprendimos otros adjetivos: represivo, imperialista, salvaje, retrógrada, conservador.

Entrar a trabajar al CCH de la UNAM, a fines de esa década, significó inventarme una profesión: la de docente. Mi ingreso a esa institución significó no sólo restituirle a mi vida nuevos objetivos, sino que lo aprendido en la prepa y en la licenciatura, halló nuevas formas.

Esos años me marcaron. Muchos acontecimientos que viví estarían, a su vez, marcados por la literatura española: por ejemplo, asistí a la representación de *Bodas de sangre* que escenificó el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Oxolotán, Tabasco, en un paraje boscoso real con caballos de verdad; asistí a varios conciertos en el que un cantante catalán llevó al mundo la poesía de Hernández, Machado, Alberti, Goytisolo, León Felipe. Por supuesto me refiero a Joan Manuel Serrat que, por cierto, recién la Universidad Nacional de mi país le concedió el Honoris Causa, junto a otros destacados humanistas, en una ceremonia con la que concluyeron los festejos por los cien años de la Universidad Nacional.

Adiós a los españoles

Se equivocó la paloma.

Se equivocaba.

Por ir al Norte, fue al Sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.
Que las estrellas, rocío;
que la calor, la nevada.
Se equivocaba.
Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.
Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama.

Pasados los años ochenta el mundo cambió y yo también. La caída del Muro de Berlín nos tomó desprevenidos y junto con el fin del socialismo en el que creíamos, muchos estuvimos durante un tiempo huérfanos de ideologías.

Precisamente, entre 1989 y 1996, se llevaron a cabo todas las consultas para la revisión del Plan y los Programas de estudio de mi institución, lo que representaba, según documentos oficiales (Serie de..., 1992: 2), “sin duda, el proceso académico de mayor trascendencia para el Colegio, toda vez que toca las bases que sustentan nuestro sistema educativo”.

Evidentemente, ya aprobados en 1996 los nuevos programas y con un plan “actualizado”, el papel de la literatura, junto con otros contenidos educativos, se redefiniría a partir de los nuevos aprendizajes que se deseaban en los estudiantes, a saber, “una competencia comunicativa, resultante de una suma de competencias lingüísticas, discursivas o textuales, estratégicas, sociolingüísticas, literarias e icónico verbales.” (Carmona Zúñiga, 1996: 9). Acordes, por supuesto, a los nuevos tiempos.

El nuevo programa “actualizado” de 1996 se basaba en la necesidad de “descubrir o redescubrir a la literatura desde una mirada constituida sobre la base de las coordenadas de la actualidad y desde la incitación a la apropiación y disfrute de los textos y no como estudio memorístico y pasivo de un catálogo de autoras y autores. Acceso, uso y disfrute son los retos de la educación literaria.” (*Ibid*, 22).

El papel de la literatura, junto con otros contenidos educativos, se redefiniría a partir de los nuevos aprendizajes que se deseaban en los estudiantes y del nuevo enfoque para la enseñanza del español. Cabe mencionar que, según consta en el portal oficial del CCH, el Plan actualizado “conserva las orientaciones y principios pedagógicos esenciales del Plan de Estudios que dieron origen al CCH en 1971”

(2011: Presentación), esto es, aprender a aprender, aprender a ser y aprender a hacer.

No obstante, el enfoque comunicativo funcional se impuso a una disyuntiva en la que la enseñanza de la lengua y la literatura se debatía entre dos posturas: “entre quienes creen que a los estudiantes hay que dar solo, o sobre todo, conocimientos sobre la lengua y, por otro, quienes relacionan los conocimientos lingüísticos y de otras índoles con los usos de la lengua, es decir, en la perspectiva de un paradigma comunicativo en el que la lengua se aprende (y se aprehende), se analiza se trabaja con base en sus distintos usos y no como un sistema abstracto e inamovible”(Carmona Zúñiga, 1995: 7 y 8).

Se establecía así que la enseñanza de la lengua se orientará a la lectura de diversos textos, así como “para la comprensión y apreciación del texto literario como parte de los valores culturales de una comunidad y representación del mundo.”(*Ibid*: 9).

En realidad, fueron muchos años de correcciones ya que los programas del 96 tuvieron que ser sometidos a la crítica prontamente, ya que en la práctica no funcionaron. Finalmente, ya con los “programas ajustados” en los primeros años de este siglo, la inclusión de la literatura quedó prácticamente como géneros y como unidades independientes en cada uno de los cuatro semestres.

Ahora, la cuarta unidad del primer semestre está dedicada a la lectura de relatos y poemas; a la cuarta unidad del segundo semestre se le asignó la lectura de novelas y poemas; el final del tercer semestre está dedicado a la lectura e interpretación del espectáculo teatral y, por último, la primera unidad del cuarto semestre se orienta a la formación de un círculo de lectores de textos literarios.

De esta manera y sin sugerencias acerca de los textos o autores concretos, la literatura española desapareció del Colegio de Ciencias y Humanidades.

Cuando despertó, el dinosaurio leía a Harry Potter

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Va cargado de amargura,
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.
¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura,
en horas de desaliento así te miro pasar!

¡Y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado, hazme un sitio en tu montura
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!

Evidentemente, no ignoro que la inclusión de los escritores españoles, en los programas de Lectura del Colegio, sobre todo, de los reseñados, respondía a una serie de circunstancias ideológicas y pedagógicas que la hicieron posible; además, los cambios resultan lógicos a la luz de las transformaciones sociales y culturales que se han dado en estas cuatro décadas: nuevas perspectivas literarias, reinterpretaciones sobre teorías del aprendizaje, tecnologías al alcance de los estudiantes, movilidad en las políticas editoriales, etcétera.

En esos años, el perfil de los chicos y las chicas estudiantes también se transformó: de los *rockeros* de fines de los años ochenta a los *cholos* de los noventa; de los *darketos* de fin de siglo a los amorosos *emos* de los años recientes. También, durante todos estos años de docencia universitaria, he conocido todos los ánimos posibles: la inocencia de los que a fines de los ochenta no sabían qué hacer en un salón de clases a los jóvenes de hoy que no saben qué hace un salón de clases en sus vidas; de los desamparados ideológicos de 1989 a los apáticos políticos de los últimos años; de los turbados teleadictos de mediados de los noventa a los ensimismados cibernautas de una década después; de los rebeldes que acompañaron al *Subcomandante Marcos* en la rebelión chiapaneca de 1994 a los preocupados ecologistas de los años recientes; de los aburridos *poperos* del siglo pasado a los ultra sociables *facebookeros* de estos días.

Para concluir, reitero que mi intención al escribir este comunicado es únicamente dejar constancia de los vaivenes de la enseñanza de la literatura durante los últimos 40 años en mi institución y de cómo los autores españoles dejaron su lugar a otros, quizás igualmente importantes, que nuevas generaciones de docentes impusieron desde su posición y mirada.

Para finalizar, con todo, sólo resta expresarme al estilo de mi querida UNAM: escritores españoles, por todo lo que me han dado, ¡cómo no los voy a querer!

Fuentes documentales

Antología de la Poesía de la Guerra Civil Española (1985). México: Academia de Talleres, CCH Oriente, UNAM.

Carmona Zúñiga, Cristina y otros (1995). "Los retos de la enseñanza de la lengua en un futuro inmediato" (documento de trabajo), en Orientación y sentido de las áreas. Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación, CCH.

"Serie de documentos sobre la revisión del plan y los programas de estudio" (1992). Suplemento especial, no. 3, CCH, p. 2.

Valdés Olmedo, Cuauhtémoc (1979). *Consideraciones sobre el crecimiento de población escolar*. México: UNAM-Dirección General de Planeación.

Fuentes cibergráficas

Plan de estudios del CCH (s/f). [En línea], Portal del Colegio de Ciencias y Humanidades, disponible en www.cch.unam.mx/plandeestudios, consultado el 25 de agosto de 2011.

Datos del autor

Miguel Ángel Pulido Martínez es egresado de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido corresponsal del diario nacional *La Jornada* así como del periódico *U-2000*, especializado en asuntos de educación. Desde 1987 imparte clases de Lectura y Redacción en el Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM. Ha participado en diversos encuentros y congresos nacionales e internacionales sobre didáctica de la lectura y de la escritura. Fue miembro del Programa de Actualización y Superación Académica para los Profesores de la UNAM (PAAS) en los que participó de cursos tanto en México como en la ciudad de Hull, Canadá. Es egresado de la primera generación de la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior de la UNAM.

Comunicaciones

La enseñanza del español a través de la literatura latinoamericana, elaboración del *podcast*: "Las batallas en el desierto"

Ana Bertha Rubio Hermosillo
Universidad Nacional Autónoma de México
Colegio de Ciencias y Humanidades
Plantel Azcapotzalco

Resumen

El trabajo que se realiza con los adolescentes siempre es arduo, por lo que emprender esta encrucijada no es tarea fácil. Sin embargo, a través de la consistencia de un diseño didáctico, de la selección adecuada de las obras y de los conocimientos pedagógicos del docente, el trabajo que se convierte en placer, siempre rendirá buenos frutos. La literatura es una fuente de lenguaje más elaborado, en donde los alumnos de bachillerato tienen acceso a otras formas de vida y a otras épocas, que les permite descubrir esos aspectos, a la par de disfrutar y reconocer el efecto de sentido estético. Es por eso que considero que, la literatura, es una vertiente de inagotables recursos para abordar la enseñanza del español, mediante el diseño de una estrategia de análisis de la obra del mexicano José Emilio Pacheco, "Las batallas en el desierto". En donde el resultado se apreciará a través de la elaboración de un *podcast*, en tanto que los estudiantes darán cuenta evidente del uso de la lengua materna.

Palabras clave: *podcast* - conceptual - procedimental - cognitivo - pedagogía

El análisis del relato breve

*La literatura es como el fósforo:
brilla más en el instante en que intenta morir.*

Roland Barthes

Así es como enseñamos español en México:

La literatura es un género que incide en la formación de los jóvenes, no sólo en lo relativo a conocimientos de tipo conceptual y procedimental, sino en la consecución de aprendizajes en torno a las actitudes y valores con respecto a los primeros (conceptuales y procedimentales), por lo que se tratará sobre éstos alrededor de herramientas de análisis propiamente literarios.

La lectura en general y la lectura de la literatura en particular, son instrumentos potentísimos de aprendizaje, ya que a través de la actividad lectora se adquieren conocimientos de cualquier disciplina. Por lo tanto, tal función implica el desarrollo de las capacidades cognitivas, como analizar, interpretar y criticar, entre otras; las cuales integran los propósitos que se insertan a lo largo del Plan de Estudios del Colegio de Ciencias y Humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Para explicarlo ampliamente, veamos que la lectura es un aprendizaje trascendental para la evolución intelectual de los estudiantes, la cual es determinante en el desarrollo y cumplimiento de los preceptos pedagógicos y, se puede interpretar de la siguiente manera: *aprender a leer, leer para aprender y aprender a aprender con la lectura*; dicho resultado nos permitirá apreciar que la literatura –a través de su lectura– alcanzará su propósito primordial que consiste en: *que el alumno lea, [comprenda] analice e intérprete un texto literario* (Cassany, 2000: 210).

Por ello, se considera que la lectura es fuente de información y de formación, que no depende exclusivamente del área de Talleres de Lenguaje y Comunicación, sino también de las otras áreas: Historia, Ciencias Experimentales e incluso Matemáticas.

Por lo que respecta a la enseñanza de la Lectura, al abordar el Análisis de Textos Literarios, tanto la lectura como la literatura cobran una relevancia mayor; en donde la primera, es una actividad que se ejercita de manera prácticamente innata; mientras que la segunda, es un género que implica una serie de aprendizajes cognitivos, dado que influye en el desarrollo del adolescente –y como ya se dijo–, lo induce hacia la reflexión y la modificación de sus esquemas de pensamiento, gracias a que los alumnos se encuentran en una edad propicia para la adquisición e incremento de la competencia literaria.

Bajo este rubro, la labor del docente consiste en fomentar en sus estudiantes, el gusto por la literatura, como lo advierte Cassany, es su deber: “Mostrar la literatura como fuente de placer y como una actividad de ocio lúdica y enriquecedora. De acuerdo con una de las principales funciones de los textos literarios, [que consiste en] disfrutar leyendo, evadirse y, jugar con el lenguaje[...].” (Cassany, 2000: 504). Es menester enfatizar que la literatura posee un carácter de manifestación artística, de medio de expresión de ideas, sentimientos, valores y nuevas formas de vida, entre otras; donde subyace la lengua en uso, no sólo con fines comunicativos, sino invaluablemente, estéticos.

La enseñanza de español a través de la literatura en el bachillerato: para el tratamiento que se propone darle a la literatura en el nivel medio superior, veamos específicamente que el lenguaje literario no expresa únicamente lo que dice, sino que es más ambicioso, dado que aspira a impactar al lector, al persuadirle, y probablemente, influir en su forma de pensar (Franco, 2005: 17).

Para ello, abordemos la siguiente premisa, “la literatura, no sólo es el reflejo de la sociedad, ni un espejo que nos muestre otros espejos” (Franco, 2005: 35), sino una realidad dentro de otra, que le permite al alumno apreciar diferentes aspectos de la vida cotidiana, aunado a ciertos valores y múltiples rasgos que permean a la sociedad. Por consiguiente:

La verdad en literatura es lo mismo que la verdad fuera de la literatura, es decir,

conocimiento sistemático y susceptible de verificación objetiva. El novelista no tiene un atajo mágico por donde llegar a ese estado del conocimiento de las ciencias sociales que constituye la “verdad” con la cual hay que contrastar su “mundo”, su realidad inventada, ficticia. [...] Pero, en tal caso –cree Eastmann–, el escritor imaginativo –y sobre todo el poeta– se malentiende a sí mismo si cree que su papel primordial es el de descubrir y comunicar conocimiento. Su verdadera función es hacernos percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente (Franco, 2006: 41).

Aunado a ello, consideremos que Platón manifestó tajantemente sobre la mimesis que: “si el arte no es verdad, tal vez sea una mentira” (Franco, 2005: 42). Veamos que, si la literatura fantástica es ficción, lo contrario a ficción no es la verdad, sino los hechos o bien, la existencia en el tiempo y en el espacio, en donde los hechos son aún más extraños a la probabilidad de ésta (Franco, 2005: 42).

Varios estudiosos de este campo han declarado acerca de: “[...] las relaciones entre sociedad-autor-texto-lectores-sociedad son complejas y de doble dirección y no son automáticas ni unidireccionales. Son, además, relaciones autónomas y no dependientes o independientes” (Baquero, 1998: 53), que están determinadas por el “que-hacer” de la realidad del autor, en un contexto determinado que conviene analizar; lo cual forma parte esencial del resultado de la interacción de la literatura dentro el aula, mediante el estudio del contexto de producción literaria y del contexto de recepción de la obra, como el momento en que los alumnos están leyendo las obras y por lo tanto, actualizan su significado.

Para profundizar en este rubro, debemos mencionar algunos elementos que definen a la literatura, por lo que es importante citar su doble característica de sistema significativo y de mensaje comunicativo, tal como Lázaro Carreter ha propuesto en el siguiente apartado:

[...] una definición de literatura que tiene en cuenta su doble característica de sistema significativo y de mensaje comunicativo: la literatura es «un conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra un emisor o autor con destino a un receptor universal [...] Ese mensaje conlleva su propia situación; [...] la obra literaria, en función debe de mantenerse inalterada y ser reproducida en sus propios términos, se cifra o escribe en un lenguaje especial cuyas propiedades generales se insertan en las del lenguaje literal [...]» (Franco, 2007: 52).

Cabe destacar que la literatura es *Arte* –con mayúsculas– y expresión comunicativa,

la cual le ha otorgado a la humanidad la posibilidad de utilizar como una vía privilegiada “mentiras verdaderas”; por lo tanto, le ha concedido posibles respuestas sobre la búsqueda incesante del conocimiento; es decir, el mundo real no le es satisfactorio por múltiples razones y, gracias a que el ser humano tiene la facultad de crear un mundo alternativo, que le permite cubrir sus necesidades individuales y colectivas, dado que es...

[...] en el arte, donde el ser humano vuelca sus grandes preguntas y busca sus mejores respuestas convirtiéndolo así en la actividad más verdadera que existe, aunque se realice, como en el caso de la literatura, a través de historias ficticias [en donde la literatura ha rebasado a la realidad y a la inversa]. [En conclusión,] hemos llegado a una perspectiva bien diferente a la platónica, que suponía el valor del arte sólo desde patrones de realidad [...] (Redondo, 1995: 95).

Para complementar la idea anterior, veamos que Aristóteles señaló que la función de la literatura es liberarnos, en nuestro papel de escritores o de lectores, de la presión de las emociones. Es decir, “Expresar emociones es librarse de ellas, como se dice que Goethe se libró de “Weltschmerz” escribiendo *Las cuitas del joven Werther*” (Redondo, 1995: 44).

Elaborando una analogía con el autor mexicano, José Emilio Pacheco, al crear *Las batallas en el desierto* (Pacheco, 2001), podríamos afirmar que en esta obra, se libera de sus propias emociones; por lo tanto, el alumno, al reconocerlas en el texto literario, se conecta con aprendizajes de tipo actitudinal, en donde las emociones son centrales y lo encaminan a identificar el sentido del relato.

Ahora bien, señalemos que hipotéticamente para los lectores “ideales”, la literatura ni estimula ni debe estimular las emociones, porque las emociones representadas en ella no son las mismas de “la vida real”, ni para el escritor ni para el lector, sino que son recordadas, están expresadas y liberadas por análisis; es decir, son las *sensaciones* de las emociones, las *percepciones* de las emociones (Redondo, 1995: 44). En definitiva, aún cuando éstas son “re-creadas”, logran inyectar el efecto estético en su lector, es decir, lo atrapan y cumplen con su función cabalmente.

Evidentemente, en el relato se manifiestan los cambios experimentados a partir de una situación inicial. Por ejemplo, en *Las batallas en el desierto*, Carlitos, el personaje principal, relata lo siguiente: “Éramos tantos hermanos que no podía invitar a Jim a mi casa. Mi madre siempre arreglando lo que dejábamos tirado, cocinando, lavando ropa [...]” (Pacheco, 2001: 22). Lo cual resulta totalmente cierto, porque con ello, muestra tanto los elementos socioculturales en que se inscribe el relato, como de un panorama en el que se caracteriza al tipo de familia a la cual pertenece, y por último, de las condiciones en las que

se desarrolla su infancia.

El ejemplo más claro sobre la lucha interna que debe librar el personaje principal lo apreciamos en la misma obra, con Carlitos, durante la contienda que sostiene al hacer frente a la sociedad, a su familia y a él mismo, ya que también se manifiesta totalmente confundido ante la adversidad, porque no sabe si hizo lo correcto al haberle declarado su amor a Mariana. Por lo tanto, veamos que el tiempo de la historia y del relato son muy complejos, dado que el tiempo es totalmente relativo y humano, no puede abordarse únicamente desde un punto lineal, sino que será proporcionado por una serie de acontecimientos que nos permitirán su análisis. Sobre este aspecto, Paul Ricoeur advierte que:

Ha llegado el momento de relacionar los dos estudios independientes que preceden y poner a prueba mi hipótesis de análisis: entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana, existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (Ricoeur, 1991: 113).

Mientras que se observa que el tiempo de la historia se desarrolla a través de acciones, acontecimientos y los sucesos que describe, en este caso, el protagonista-narrador:

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo [...] Estaban de moda Sin ti, La rondalla, La burrita, La múcura, Amorcito Corazón. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: Por alto esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti (Pacheco, 2001: 9-19).

Con esta cita, se aprecia claramente que la historia avanza a través de un discurso; es decir, el tiempo se enuncia por las marcas extratextuales, y más aún, con el siguiente párrafo, en que Carlitos menciona:

Fue el año de la poliomielitis: escuelas llenas de niños con aparatos ortopédicos; de la fiebre aftosa: en todo el país fusilaban por decenas de miles de reses

enfermas; de las inundaciones: el centro de la ciudad se convertía otra vez en laguna [...] La cara del Señorpresidente en dondequiera: dibujos inmensos, retratos idealizados, fotos ubicuas, alegorías del progreso con Miguel Alemán como Dios Padre, caricaturas laudatorias, monumentos (Pacheco, 2001: 9-19).

Por lo que respecta al tiempo empleado por el lector para realizar la lectura, podemos sugerir que puede llevarlo a cabo en dos horas, considerando que *Las batallas en el desierto*, lo ha atrapado y no se apartará de él, hasta culminar con la última página.

El tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos es la historia real de México, desde el alemanismo¹ hasta 1981, al concluir que: “Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años” (Pacheco, 2001: 9-19). Con un paréntesis, porque no sabemos qué sucedió entre 1950, y aparentemente 1981, el cual es el año que reconocemos como el momento de la enunciación del relato, que se ejecuta por un narrador autodenominado “Carlitos”.

Es pertinente hacer *notar* los espacios que caracterizan al relato, cómo se desenvuelven secuencia a secuencia, para observar el proceso espacial en el que se presenta el conflicto que el texto plantea.

Por lo que, veamos la siguiente definición que nos brinda Alicia Redondo: “No sólo nos interesan los espacios que sirven de escenario a los acontecimientos, caminos, casas, ciudades o iglesias, de la historia contada, sino también los movimientos espaciales, como entrar-salir, subir-bajar, marcharse o permanecer, etc. que suelen soportar gran parte de la carga simbólica del texto” (Redondo, 1995: 31).

Un ejemplo totalmente evidente, se realiza a través de la descripción de la colonia Roma, durante el sexenio de Miguel Alemán, en la obra del escritor José Emilio Pacheco. En donde la ciudad se ha mimetizado con sus habitantes y resulta imposible divorciar la esencia de ésta con la de sus pobladores. Es más, podemos considerar que la ciudad es otro personaje, porque logra adquirir vida propia, se ha desarrollado a la par de los personajes, con características propias.

El espacio empleado en el relato puede ser externo o interno, abierto o cerrado; el cual suele ser bastante significativo y determinante en el discurso o, sencillamente, puede carecer de importancia en el mismo. Lo que el lector debe observar e intentar reconocer es la función de esta dimensión, y no pasar por alto, en un momento dado, el valor simbólico que contiene.

Por lo tanto, es mediante el lenguaje que el escritor “representa” un espacio, como la colonia Roma, en ella, se muestran algunos rastros que el lector puede reconstruir, por ejemplo: “[...] Caminé por Tabasco, di vuelta en Córdoba para llegar a mi casa en

¹ Período presidencial de Miguel Alemán 1946 a 1952 en México.

Zacatecas. Los faroles plateados daban muy poca luz. Ciudad en Penumbra, misteriosa colonia roma de entonces. Átomo del inmenso mundo, dispuestos muchos años antes de mi nacimiento como una escenografía para mi representación [...]” (Pacheco, 2001: 30). La referencia sobre los estados de la república mexicana, a que alude Carlitos, corresponden a las calles que conforman la colonia Roma, mismas que un lector mexicano logra identificar; sin embargo, un lector extranjero no, ya que carece de información complementaria acerca de los elementos distintivos que se mencionan en la obra.

Continuando con esta aseveración, un personaje literario, ya sea que se observe en un cuento o en una novela, es diferente a una persona real o a un personaje histórico. Es decir, literariamente está construido por frases que provienen de un autor –puntalicemos que lo hace a través del narrador– quien ha prefigurado a sus propios personajes.

Por lo tanto, todos los personajes se caracterizan por sus descripciones, acciones, palabras y lo que los otros personajes dicen de ellos en los relatos; trátase del cuento o la novela, principalmente. Carlitos dice: “En los recreos comíamos tortas de nata que no se volverán a ver jamás. Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos [...] Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherthon yo era un mendigo” (Pacheco, 2001: 13) y “Me dio tanta tristeza como Bambi. Cuando a los tres o cuatro años vi esta película de Walt Disney tuvieron que sacarme del cine llorando porque los cazadores mataban a la mamá de Bambi” (Pacheco, 2001: 21). Las descripciones nos revelan quién y cómo es el personaje principal, por lo que sus características corresponden a las de un niño sensible, de clase media, que acudía a la escuela primaria para varones, de mediados del siglo pasado.

Al interior de las categorías discursivas, podemos considerar que en el discurso se establecen dos tipos: el discurso directo, el cual se reconoce porque “se da en aquellos discursos en los que se cita las palabras o ideas de los personajes de forma textual, tal y como se supone que en ellos mismos se han producido” (Redondo, 1995: 46). Por ejemplo, Mariana a Carlitos. “Vamos a ver: ¿Por qué andas tan exaltado? ¿Ha ocurrido algo malo en tu casa? ¿Tuviste algún problema en la escuela? ¿Quieres un chocomilk, una cocacola, un poco de agua mineral? Ten confianza en mí. Dime en qué forma puedo ayudarte. No, no puede ayudarme señor. ¿Por qué no Carlitos? Porque lo que vengo a decirle –ya de una vez, señora, y perdóneme– es que estoy enamorado de usted” (Pacheco, 2001: 37).

Ejemplo de ello es la siguiente cita: “[...] (nunca voy a olvidar que me tomó la mano) y me dijo: Te entiendo, no sabes hasta qué punto[...].” (Pacheco, 2001: 38).

Mientras que el tiempo de la narración, es la posición que ocupa el narrador con respecto a la historia, que puede ser: ulterior –futuro–, con Carlitos desde los años cincuenta. El anterior –pasado–, con Carlos, el narrador en los años ochenta, hablando desde los años cincuenta. Y, simultáneo –presente–, en donde: el narrador cuenta una

historia que le es contemporánea y que sucede mientras la cuenta, con Carlitos desde los años ochenta, al contar su propia vida, en el tiempo que le es presente.

Ahora bien, veamos que Carlitos, quien es el personaje principal de *Las batallas en el desierto*, no es igual a José Emilio Pacheco, aún cuando muchos lectores adolescentes e ingenuos tienden a confundir al escritor –de carne y hueso–, con el narrador –ficcional–. Porque coinciden, en cuanto a que, es mexicano, de clase media, adulto, intelectual y narra desde la primera persona, es decir, desde un tiempo presente² (Verani, s/a : 234).

Un hecho más, para establecer esta ambigüedad, es la relación con la época, en que prácticamente la vida de José Emilio Pacheco –el autor– y Carlitos –el narrador–, corresponden cronológicamente entre sí, visiblemente, Carlitos es un adulto desde un tiempo presente, – aproximadamente: 1981– al igual que el autor; y tal suceso permite que el lector caiga en la trampa de que el autor y el protagonista poseen la misma identidad.

En síntesis, observemos que *Las batallas en el desierto* es un relato ficticio, en el cual intervienen varios personajes, y tiene como intención fundamental el goce estético, es una manifestación literaria, que pertenece al género narrativo, donde se cuenta una historia, y por lo tanto, constituye el eje del relato, a través de varias secuencias.

En *Las batallas en el desierto*, se aprecia que mediante las acciones es que sabemos cómo va transcurriendo el tiempo, pues existen explicaciones generales o ambiguas sobre el paso de los días, las fechas, las épocas; se sobreentiende que comienza cuando: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados...” (Pacheco, 2001: 9). Esta situación es interpretada positivamente por un lector mexicano que deduce la época a la que se refiere el narrador: Verani señala acertadamente: “Pacheco, en cambio, parte de lo cotidiano e inmediato, del intrascendente mundo de la adolescencia, con el propósito de reconstruir el espacio sociocultural de un momento histórico, el del México de la segunda postguerra” (Verani, s/a: 232).

Por lo que respecta a la descripción de los recorridos por las calles, éstos nos permiten identificar el avance del tiempo, en donde es evidente que: “Los viernes, a la salida de la escuela, iba con Jim al Roma, el Royal, el Balmori, cines que ya no existen [...]. Volví a ser niño y regresé a la Plaza Ajusco a jugar con mis carritos de madera. La Plaza Ajusco adonde me llevaban de recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar” (Pacheco, 2001: 20-32). En esta cita, Carlitos nos permite evocar su nostálgica infancia, al manifestar una aparente melancolía por aquello que representó sus más tiernos momentos.

Agreguemos que la extensión de este relato consta de 68 páginas; mientras que el tiempo narrado corresponde a tres décadas, que van aproximadamente de 1950 a 1981. Por

² Verani. “El niño que vivió la historia contada y el narrador que habla de sí mismo representan dos actantes distintos. La voz del niño protagonista revive su propio pasado y la voz del protagonista-narrador desliza, con sutileza, una mordaz crítica social”.

lo que la velocidad narrativa, es la *velocidad* con que avanza la narración. Este avance es en cierto modo subjetivo, y los cambios que tiene dicha *velocidad*, son los que determinan el ritmo del cuento e incluye otros elementos (Redondo, 1995: 115).

Por lo tanto, es la impresión que el lector percibe del mundo que le es narrado y depende directamente del discurso, que le da cuerpo; dado que la relación que existe entre historia y discurso narrativo logra que la concepción de mundo resulte significativa³ (Pimentel, 1998: 18). En él se incluyen valores, símbolos, ideas, mitos, creencias, actitudes, comportamientos, etc.

A través de la obra en tratamiento, observamos que Carlitos trae a colación varios elementos intertextuales, como son: el mural de Diego Rivera en el Hotel Del Prado, *Mi lucha*, *la breve historia de México* de José Vasconcelos, entre otros.

En el desarrollo de este trabajo nos percatamos de que los valores que se enuncian –insistentemente– a lo largo del Plan de Estudios no aparecen en el Programa Institucional explícitamente. Por lo que *Las batallas en el desierto* permite observar que está integrada por una serie de elementos en donde se plasman los valores y antivalores.

Paul Ricoeur, aduce que la realidad de la vida se aprecia en relación a los valores expresados en un relato:

[...] con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral. Adquieren así un valor relativo, que hace decir que tal acción vale más que tal otra. Estos grados de valor, atribuidos en primer lugar a las acciones, pueden extenderse a los propios agentes, que son tenidos por buenos, malos, mejores o peores (Ricoeur, 1991: 122).

Son precisamente los valores los que conforman una parte trascendental en la obra mencionada, los cuales se derivan de las acciones de los personajes, de una sociedad que se está transformando, en la que se ha insertado la transculturación norteamericana, que empieza por descalificar lo “puramente” mexicano hasta el punto de ridiculizarlo y anularlo. De la obra que traemos a colación, Hugo J. Verani dice:

Pacheco practica el arte de la reticencia y de la omisión, [en donde] reduce los medios expresivos a lo indispensable. El narrador no describe directamente los hechos, no documenta ni reflexiona, sino que va aludiendo elípticamente al

³ Para agregar otros elementos al concepto de *mundo narrado*, Luz Aurora Pimentel, advierte que: “Desde el punto de vista de la producción textual, el contenido narrativo o diégesis de cualquier relato cristaliza en la impresión de un mundo narrado en el que se conjugan dos factores, la historia (mundo) y el discurso (narrado)”.

trasfondo sociocultural (valores, hábitos, actitudes, lenguaje) para sugerir, por inferencia, las causas de la decadencia de un modo de vida. El enfrentamiento entre el niño y los adultos va descubriendo la intransigencia y turbiedad de las relaciones humanas, en sincronía con el derrumbe social del país (Verani, s/a: 237).

Finalmente, consideremos que el trabajo con adolescentes implica que ellos tomen conciencia de que cualquier interpretación debe ser justificada por elementos del propio discurso. Se debe señalar que nuestros alumnos tienen un horizonte de expectativas aún muy limitado, ya sea por su edad, problemas educativos y/o cambios cognitivos, por lo que no pueden tomar decisiones contundentes y toda interpretación que realicen deberá estar demostrada.

Bibliografía

- Aristóteles (1990). *Arte poética*, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, C.A.
- Baquero Goyanes, Mariano (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Barthes, Roland (2001). *El grado cero de la escritura*. México: Coyoacán.
- (2001). *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán.
- Beristáin, Helena (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- (1999). *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM-Limusa.
- Cassany, Daniel et al (2000). *Enseñar lengua*. Barcelona: Graó.
- (1993). *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de lo escrito*. Barcelona: Graó.
- Pacheco, José Emilio (2001). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo XXI.
- Redondo Goicoechea, Alicia (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI.
- Reyes, Graciela (2000). *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco/libros.
- Ricoeur, Paul (1991). *Mundo del texto y mundo del lector en historia y literatura*. Françoise Perus, comp., México: Instituto Mora.
- Verani, Hugo J. (s/año). *Disonancia y desmitificación en Las batallas en el desierto, s/e*.

Volver al índice

Datos de la autora:

Ana Bertha Rubio Hermosillo realizó la licenciatura en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México. Su grado académico corresponde a la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior, con la especialidad en español (MADEMS, UNAM). Cuenta con una antigüedad académica de dieciocho años y es profesora titular de tiempo completo.

Comunicaciones

La tinta diluida en el fuego. Una propuesta de análisis literario a través del *podcast*

Lizbeth Raquel Flores Ozaine
UNAM- MADEMS, campo Español

Resumen

Este trabajo aborda las novelas *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas, *Las puertas del reino*, de Héctor Toledano, y sus puntos de convergencia con las películas *Los girasoles ciegos* y *The book of Eli* como parte de una secuencia didáctica dirigida a estudiantes de bachillerato donde confluyen la lectura de las novelas, el análisis de ambas películas, así como la escucha y producción de *podcast*.

Considero importante abordar estas cuatro obras porque, aunque unas están ancladas en la censura y quema de libros en España y otras en su destrucción en un futuro posible en México y Estados Unidos, en todas ellas los libros, su presencia, su ausencia, su lectura, su creación y su destrucción, determinan la vida de los personajes y las sociedades en las que se inscriben.

En ese sentido, lo que se propone a los estudiantes, con dicha secuencia didáctica, es una reflexión en torno a la lectura, a partir de los mecanismos propios de la literatura, en la que al tiempo en que se leen y se escuchan textos literarios se analiza y se cuestiona lo que es leído y escuchado, además de emplear el recurso del *podcast* para compartir fuera del aula sus hallazgos.

Palabras Clave: estrategia didáctica - bachillerato - literatura - palabra - memoria - libros - sociedad

Él era un buen narrador. Cuando contaba, todo su cuerpo era una caligrafía en movimiento.

Manuel Rivas. *Los libros arden mal*

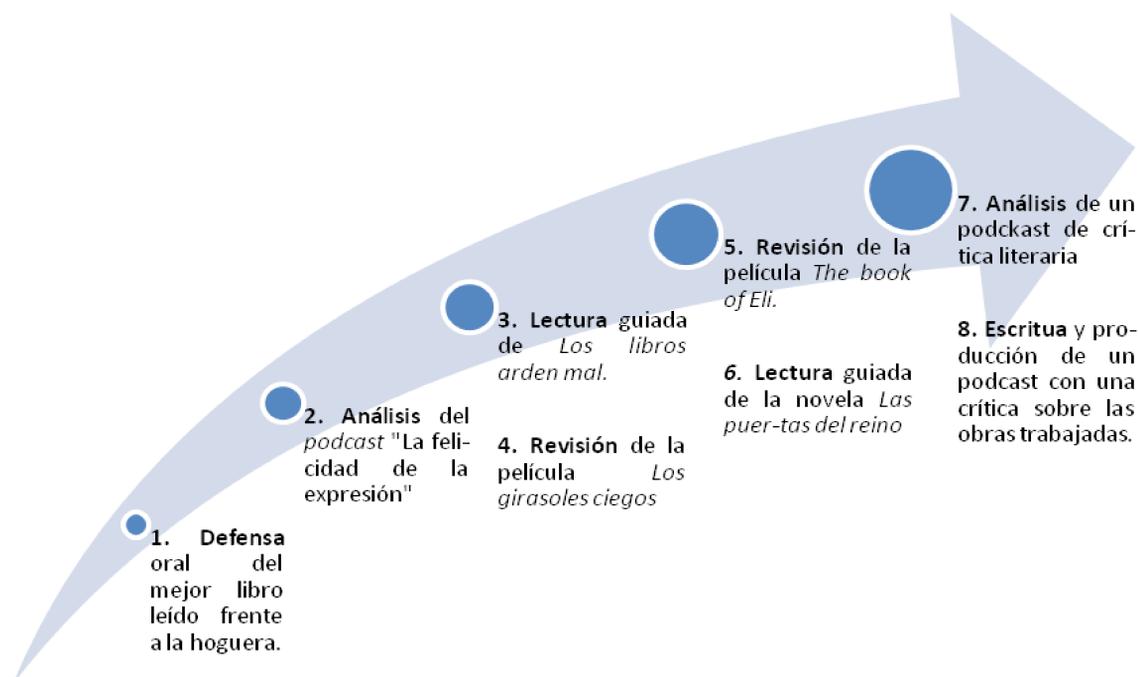
Uno de los objetivos de este II Congreso es que algunos de los ponentes podamos platicar con ustedes sobre una serie de reflexiones relacionadas con la enseñanza de lengua y la literatura que se derivan de nuestra experiencia docente. Y para ello, tuvimos que escribir un texto en el que debimos poner en práctica diversas habilidades lingüísticas para que hoy, al presentarnos aquí, en esta mesa, se sintieran incluidos en una conversación, en un diálogo permanente.

Y es en ese momento, en el momento de empezar a planear un texto que debe ser leído a manera de conversación, cuando se produce un vínculo que une de manera indisoluble a la escritura con la oralidad porque nuestro principal objetivo es que nos acompañen en la travesía intelectual que hemos recorrido y no que empiecen a contar las hojas que nos faltan por leer o recorrer los bordes de nuestra computadora.

Ese recorrido, el que se sigue para que el texto ligado a la palabra escrita se convierta en palabra oral, es el que propongo en la secuencia didáctica "La felicidad de la expresión" *dirigida a alumnos de bachillerato con la que, a través de distintas actividades,*

se produzca un documento oral en el que los jóvenes den cuenta de sus propias reflexiones en torno a dos novelas y dos obras cinematográficas.

Dicha secuencia didáctica está conformada por ocho sesiones distribuidas a lo largo de un semestre en las que se pretende establecer una estrecha relación entre el incremento de la habilidad oral (escucha y habla) y de la competencia literaria:



Tal como se puede observar en el cuadro anterior, el circuito que recorre la estrategia inicia con la oralidad y termina con la oralidad, pero en dos niveles distintos. Inicia con una conversación un tanto informal y termina con un documento oral perfectamente planeado y estructurado que, además, se plasma en un medio electrónico como es el *podcast*,¹ el cual es la conclusión de un proceso en el que se hace énfasis en dos reflexiones: una, en torno a las palabras como medio de comunicación oral y escrita que parte de la producción de los mismos estudiantes y, otra, en torno a las relaciones: palabra-memoria y libros-sociedad en dos novelas y dos obras cinematográficas.

La segunda reflexión, la que vincula las relaciones: palabra-memoria y libros-sociedad con la literatura y el cine es sobre la que hablaré en este *II Congreso*.

¹ La palabra *podcast* se refiere a un archivo de audio digital (generalmente en formato mp3) descargable a una computadora personal, desde donde se puede transferir a un dispositivo móvil o reproductor de mp3 o a un CD normal. La novedad del *podcast*, con respecto a otras formas de distribución de archivos de audio, es que se puede guardar en un reproductor el audio que se quiere escuchar para hacerlo cuándo y dónde se quiera. Además tiene la peculiaridad de distribuirse mediante RSS.

Como se puede observar, las actividades que se proponen en la secuencia didáctica pretenden establecer vasos comunicantes entre las novelas *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas, y *Las puertas del reino*, de Héctor Toledano, así como las películas *Los girasoles ciegos*, de José Luis Cuerda, y *The book of Eli*, de los hermanos Hughes.

La razón obedece a que en todas ellas hay una serie de conexiones en torno a la palabra, la que se dice y la que se lee, que nos permite echar una mirada, un tanto crítica, al mundo interior de los personajes y a las sociedades en las que viven.

Los libros y su destrucción

En las cuatro obras que se abordan hay primordialmente dos características que vinculan las obras. La primera se relaciona con el contexto ya que en las cuatro se desarrollan una serie de situaciones límite, en donde es imprescindible el uso de la palabra oral, porque la palabra escrita se ha ocultado, destruido o prohibido, ya sea por la imposición de una dictadura o por la destrucción de la civilización en un mundo futuro.

Al hacer una breve síntesis de los contextos en los que se desenvuelven las obras, para esta ponencia, podemos encontrar esos puntos de conexión. Cabe aclarar que para los fines de esta ponencia se hace una revisión un tanto superficial debido al tiempo que se nos ha asignado para exponerlos.

Tanto *Los libros arden mal* como *Los girasoles ciegos* se ubican en la Guerra Civil española y el franquismo, en ambas se manifiesta, explícitamente, que tanto los libros como las ideas relacionadas con la República deben ser no sólo prohibidos sino destruidos.

En *Los libros arden mal* diversos capítulos versan sobre las grandes hogueras que se encienden con la finalidad de desaparecer bibliotecas públicas y privadas que se hallaban en La Coruña tras el golpe de Estado de 1936.

Capítulo ejemplar resulta “Arden los libros” en el que confluyen la visión de los falangistas y los republicanos en torno a esa larga vigilia que trastoca la vida de los coruñeses y sus recuerdos.

En cuanto a *Los girasoles ciegos*, la quema de libros se manifiesta tras la pregunta explícita de uno de sus personajes: “¿Por qué tienes estos [libros] allá adentro?” A lo que el personaje Ricardo Mazo responde: “Porque si los encuentra la policía los quema” (Cuerda, 2008). Curiosamente esa respuesta está llena de significados porque en cierto sentido, la persecución de los libros se traduce en la persecución de las personas, la misma persecución de Mazo es prueba de ello.

Esta persecución no sólo es común entre los personajes de la obra de Cuerda, sino también entre diversos personajes de *Los libros arden mal* y del protagonista de *The book of Eli* tras ser revelada la posesión del libro que Elí lleva consigo.

Si bien las dos primeras obras sitúan su historia en un pasado más o menos próximo a nuestro presente, en el caso de *The book of Eli*, la historia nos lanza a un futuro probable en el que asistimos a las ruinas de lo que fueron los Estados Unidos.

Pero en las tres, la persecución de los poseedores de los libros es el resultado de la persecución de sus ideas, pues aunque en el caso de *Los libros arden mal* y de *The book of Eli* hay una insistente búsqueda de un ejemplar de la Biblia, las ideas que se desprenden de su interpretación sitúan a los personajes dentro de un bando o de otro. Al censor Dez, del lado de los falangistas y a Polca del lado de los republicanos en *Los libros arden mal*; a Elí, del lado de los preceptos de la Biblia y a Carnegie del lado del control de los seres humanos, en *The book of Eli* y ni qué decir del hermano Salvador y de Ricardo Mazo en *Los girasoles ciegos*, o los miembros de la *urdimbre* y Aurelio en *Las puertas del reino*.

Otro punto de encuentro es el que existe entre *The book of Eli* y la última obra que se lee, *Las puertas del reino*, ya que en ambas hay un mundo futuro en el que las ciudades han sido devastadas por la violencia excesiva y aunque las relaciones que se gestan entre los habitantes de esas ruinas son completamente distintas, la primera llena de violencia y la segunda en convivencia pacífica, la presencia de los libros se reviste de incompreensión, pues al ser sólo unos cuantos los que saben leer, para el resto de los supervivientes los libros son objetos con los que no hay manera de establecer una conexión más allá del intercambio de beneficios prácticos.

Si en *The book of Eli*, los ejemplares de la Biblia son quemados por ser la causa de la guerra que destruye al mundo, en el caso de *Las puertas del reino* todos los ejemplares de obras literarias, históricas, filosóficas y religiosas deben ser hundidas en el gran lago que ha cubierto la ciudad de México, ya que “la escritura era señalada como una de las causas principales de la larga cadena de crímenes y distorsiones de la naturaleza original del hombre que podía resumirse bajo la palabra *civilización*” (Toledano, 2005: 21)

De tal suerte que quienes no saben leer tienen acceso al contenido de los libros sólo por medio de la voz de quien sabe leer. De ello resulta que Elí recite algunos versículos de la Biblia para Solara en medio de su persecución, en *The book of Eli*; o que los libros sean leídos a los jóvenes de la *urdimbre* antes de su destrucción, en *Las puertas del reino*.

Pero esta conexión puede ligarse a aquella que se manifiesta en *Los libros arden mal* pues, tal como lo apunta uno de los múltiples narradores de la novela,

¡Los papistas no querían que el pueblo leyese el Evangelio! El Vaticano le asignó a España el papel de verdugo. Siempre alejaron a la gente de la palabra de Dios. Era algo escandaloso, pero de lo que no se habla. En el país más católico del orbe, la gente tenía miedo de comprar las Sagradas Escrituras. Podías ver cómo se les estremecían las fosas nasales cuando yo les ponía un libro en las manos. Estaban olfateando el fuego de la Inquisición. (Rivas, 2006: 19)

Y no se diga la recitación que Ricardo Mazo le hace a su hijo de *Huye del triste amor, amor pacato...* de Antonio Machado, en la que, aunque su hijo sabe leer, no comprende lo que su padre le recita.

Los libros y los personajes: entre la memoria y la supervivencia

La relación entre lo que los personajes dicen y lo que están viviendo es la segunda característica que vincula las obras, porque se halla estrechamente ligada a la relación que existe entre los personajes y los libros, con su lectura, su memorización y sus recuerdos que nos los van descubriendo de a poco, como en el caso de Polca, de *Los libros arden mal*, un hombre que aprende *Latín* y reflexiona sobre la Biblia desde su pobreza y sus ideales republicanos. Un hombre para quien las palabras y los silencios son la defensa de la vida misma y de la manera en que se vive.

Un personaje para quien saber hablar era tener “arranque” y las palabras que demostraban ese arranque eran las que enuncian la fórmula de la aspirina: “ácido acetilsalicílico”. Si se puede pronunciar ese conjuro se era capaz de decirlo todo. Pero, antes, había que tornear las palabras; cito un diálogo de Polca:

Despacito, en la boca. Piensa en esto. Un pájaro, un mirlo, por ejemplo, lleva la comida en la boca para dársela a las crías. Eso que llevas es una medida, la bicada. Tú eres a un tiempo madre y cría. Lleva siempre tu bicada para no quedar indefensa. Pillas las palabras necesarias. Tienes que tornearlas y retornearlas para poder soltarlas con el canto que quieras. Para que las palabras vean que no les tienes miedo. (Rivas, 2006: 166)

Porque el miedo era lo que abundaba entre quienes vivieron gustosos la República en A Coruña, entre aquellos que planearon un viaje a los Caneiros en un tren que no partió, un tren que estaría repleto de jóvenes alegres y que de haberlo hecho, después del golpe de

Estado, de cualquier manera habría salido del andén vacío, porque la mayoría de quienes hubieran sido sus pasajeros fueron asesinados y otros más, encarcelados o exiliados.

Aquí, las palabras pronunciadas adquieren un mayor significado porque sin ellas, los seres humanos están desarmados. Cito la afirmación que le hace Polca a su hija Ó: “La lavandera está desarmada si no le funciona bien la lengua. La lavandera y toda la mujer que tenga que vivir de su trabajo. Hay que saber defenderlo.” (Rivas, 2006: 166).

El apego a la palabra y a sus silencios, de este personaje, podría interpretarse como una defensa de la vida porque hablar, implicaría constatar que se está vivo y recordar lo que se vivió es una manera de mantenerlo vivo y ser, de alguna manera, subversivo en medio de una dictadura.

Pero también los silencios son una forma de librarse de la muerte, como en aquella ocasión en la que Polca sepultó las cenizas de los libros que ardieron durante dos días en la explanada de Dársena y en la plaza de María Pita. En esa ocasión, Polca, al igual que su amigo Estremil “callaba incómodo. Mejor sería decir que apretaba los dientes... porque ese día me pasó lo que no me había sucedido antes. Que el meneo del camión se me quedó en el cuerpo. No se me fue. Los dientes me castañeaban sin querer.” (Rivas, 2006: 135).

Porque ese día, Polca reparó en algo: “...lo que hoy ardía era el tiempo. En eso sí que reparé. No dije nada, pero lo pensé. Estremil, compañero, arde el tiempo. No las horas, ni los días, ni los años. El tiempo. Todos los libros que no he leído, Estremil, están ardiendo.” (Rivas, 2006: 134).

Eso fue lo que obligó a Polca a esconder un ejemplar de *El hombre invisible*, el primer tomo de *El hombre y la tierra*, de Elisée Reclue y sus recortes del periódico “dentro de un zurrón de cuero que enterró con una piedra encima, una piedra que tenía forma de silla. Se veía que lo decía con emoción. Que para él era algo muy importante. Algo parecido a un tesoro.” (Rivas, 2006: 164).

Libros que leyó y releyó en sus horas de angustia, en sus horas de felicidad. Los leyó tanto que al final de su vida, casi ciego, sin poder leer, pasaba los dedos sobre las páginas como si supiera braille: “Los dedos seguían su relieve, una geografía en el papel. Sentía la excitación, el erizarse de las palabras bajo la yema de los dedos. Podía decir de corrido todo el libro del hombre invisible.” (Rivas, 2006: 583).

Una relación similar con las palabras ocurre con Ricardo de *Los girasoles ciegos* porque más allá del encierro obligado que padece éste, a causa de la persecución que sufre, dentro de él se plantea un dilema permanente: vivir enclaustrado, a la espera de ser encontrado y asesinado o huir, cito un diálogo en ese sentido: “Ya sé lo que me hace daño, lo que me está volviendo loco. Que esos hijos de puta me casen y me acribillen. Que me quieran matar por lo que pienso... eso es lo que me hace daño, mucho daño.” (Cuerda, 2008).

Y es que la sensación de estar constantemente acechados, en la película, se materializa a través de dos formas, una, constante, en la que el Diácono Salvador lentamente se va inmiscuyendo en la vida de la familia de Ricardo mientras éste tiene que ocultarse.

La otra, más esporádica, pero mucho más violenta es la que ocurre cuando los policías irrumpen en casa de Ricardo. Mientras él espera en un cuarto secreto, con sus libros, afuera su esposa, Helena, sufre el acoso policiaco. Aquí, la presencia de los libros dentro y fuera de ese cuarto secreto, funcionan como metáforas de los personajes.

Afuera se encuentran los libros que pueden ser vistos, como Helena y su hijo. Ahí, están los libros que son escudriñados violentamente con la intención de encontrar lo que no se puede ver. Ejemplares con los que al sacarse de los libreros y hojearlos se intenta buscar a los otros, a los prohibidos, tal como ocurre con el policía y Helena.

Lo que el policía hace no es dar información a Helena del paradero de su esposo, que de antemano sabemos que es falsa, sino escudriñar en Helena para saber si ella lo conduce hasta Ricardo, su hija y la pareja de esta, quienes son perseguidos desde muchos meses atrás.

Esta afirmación de la metáfora encuentra mayor sustento cuando, más adelante, al sacar los libros para venderlos y así poder huir, el hijo le pregunta al padre porqué esos libros en particular los tiene escondidos. A lo que responde, como se dijo líneas atrás en esta ponencia: “Porque si los encuentra la policía los quema”, lo cual se traduce en una amenaza de muerte que Ricardo comparte con los objetos.

Y el diálogo que le sigue, me parece, que refuerza lo anterior: “Mira. Éste [refiriéndose a un libro] es de Antonio Machado. Él también tuvo que escaparse” (Cuerda, 2008).

Pues, así como nuestro personaje es perseguido y amenazado de muerte, el poeta también lo fue, al igual que los probables autores de los demás libros.

La Biblia y los hombres, un punto intermedio

En las cuatro obras la presencia o la búsqueda de uno de los libros más importantes dentro de la literatura universal: la *Biblia*, es un elemento que las vincula por lo que ésta significa para los personajes. En *The book of Eli* resulta de particular interés la escena en la que Eli explica a Solara la razón por la que la Biblia debe ser resguardada.

En esta conversación todos los planteamientos parten de un principio que Solara no comprende aún: la fe. Una fe interpretada por los personajes principales de formas distintas, ya que para Carnegie la *Biblia*:

Es un arma. Un arma que tiene como objetivo el corazón y las mentes de los débiles y desesperados. ¡Nos dará el control sobre ellos! Si vamos a gobernar este pueblo debemos tenerlo. Las personas vendrán de todas partes y harán lo que les digamos si las palabras salen del libro. Ha pasado antes y pasará, otra vez. Todo lo que necesitamos es el libro. (Hughes, 2010)

Mientras que para Elí es una cuestión de fe como aquella con la que los hombres deben transitar por lo que la *Biblia* llama el “valle de sombras de muerte” o bien como Johnny Cash hace una metáfora de ella: “una flor de luz en un campo de oscuridad”.

De aquí que los dos personajes, Carnegie y Eli, tengan una conversación como preámbulo a un duelo, al estilo *western*, en el que ambos muestran su posición y sus objetivos.

Por su parte, Aurelio en *Las puertas del reino* mantiene una relación de búsqueda con los libros, pues al desaparecer todos aquellos que transmiten la esencia del hombre, su pensamiento, sus dudas y certidumbres, no tiene forma de mostrarle a Laila, su joven aprendiz, lo que significa la relación que se deriva de ese contacto.

Así que lo que emprende es un periplo con el objetivo de buscar un ejemplar que dé cuenta de lo que fue el hombre y la civilización, pero lo que encuentra, invariablemente son fragmentos de historias, de vidas, que le recuerdan fragmentos de su propia historia, de su propia vida.

Aquí la memoria juega un papel importante pues de ella se desprende una búsqueda desesperada, en un recorrido que va de la ciudad de México a Jalisco, ida y vuelta, con el que va reconstruyendo, a manera de girones, en el tiempo, su propia vida.

Laila, por su parte, también es una buscadora de historias, pues al tiempo en que trata de comprender lo que Aurelio quiere explicarle comienza una relación particular en la que a cada resolución de un enigma sobre la vida de Aurelio, llega otra pregunta aún más compleja.

De tal suerte que vemos sus reacciones frente a la posesión de una Biblia encontrada en la ruinas de una iglesia, al principio Aurelio cree que con la lectura del ejemplar termina su búsqueda y la educación literaria de Laila, pero lo que ocurre es una lucha interior del personaje en la que al paso de la lectura de los versículos de la Biblia, los recuerdos de Aurelio se agolpan contra él de manera vertiginosa y duda que la lectura de

dicho objeto cultural cambie la historia de los hombres, regresándolos una y otra vez a la violencia.

Sin embargo, el efecto que ejerce la lectura en Laila es incontenible porque a medida que pasa el tiempo y la lectura de los restos del ejemplar la joven aprendiz siente la imperiosa necesidad de escribir su propia historia, al final de la novela el narrador apunta:

[Laila] Llegó hasta el lindero del bosque y ahí se detuvo a contemplar por unos segundos el perfil mortecino de la ciudad, ahogada por el fango y por la niebla. Trató de esclarecer los sentimientos que esa imagen le producía, pero eran demasiadas las cosas que revoloteaban entonces por su cabeza. Tal vez más tarde podría escribir algo en el libro, pensó, y mientras maduraba esa idea siguió caminando ladera arriba, siempre un paso delante de sus huellas. (Toledano, 2005: 261).

El final del trayecto

La revisión somera de estas dos coincidencias entre las cuatro obras, el contexto y la relación de los personajes con la palabra, son sólo la muestra de un trayecto propuesto para llevar a cabo esta secuencia didáctica. Las cuatro obras (unas más que otras) pueden ofrecer diversas posibilidades de asociación y de interpretación que los alumnos podrán experimentar y cuestionar.

Si éstos llegan a establecer sus propias rutas de interpretación sobre cada uno de los textos y logran asociarlas entre sí, es un recorrido que es digno de compartirse tal como lo estamos haciendo nosotros. Pero no solamente entre quienes compartimos un salón de clases, sino más allá.

Por ello, es que ese periplo debe encontrar la manera de convertirse en palabra, para que otros lo recorran y, a lo mejor, inicien el suyo por su cuenta. Pero ese volver a la palabra para explicar lo que le ocurre a los estudiantes merece recorrer otro camino ligado a la escritura y a la oralidad, que por diversas razones no puede abordarse en esta ponencia pero que se dibuja de manera resumida en el cuadro que se presentó al principio.

En ese sentido, si lo observamos de nuevo podemos ver que en el inicio de la secuencia hay una actividad con un *podcast*, esta grabación contiene la voz de Manuel Rivas leyendo, muy a su manera, un fragmento del *Los libros arden mal* que hoy brevemente hemos revisado. Ese fragmento, desencadenó la lectura de su libro. Por lo que me pregunto, ¿si un fragmento, colocado en la página de www.descargacultura.unam.mx

logra desencadenar la lectura de una obra, qué no hará una reflexión sobre las cuatro obras propuestas entre los jóvenes, sobre todo si éstas provienen de otros jóvenes que al igual que ellos se cuestionan sobre el valor de los libros y la literatura en un mundo en el que cada vez se les valora menos a pesar de no estar prohibidos?

Bibliografía

Toledano, Héctor (2005). *Las puertas del reino*. México: Joaquín Mortiz.

Rivas, Manuel (2006). *Los libros arden mal*. Madrid: Santillana.

Filmografía

Los girasoles ciegos

Dirección: José Luis Cuerda.

Producción: Javier Alén, José Luis Cuerda y Emiliano Otegui.

Guión: Rafael Azcona y José Luis Cuerda.

Fotografía: Hasn Burmann

Reparto: Maribel Verdú, Javier Cámara, Roger Princep, Irene Escolar, Martín Rivas, Raúl Arevalo, José Ángel Egido y Carmen Losa.

Año: 2008.

The book of Eli

Dirección: Hermanos Hughes.

Producción: Joel Silver, Susan Downey, Andrew Kosove, Broderick Johnson y Denzel Washinton.

Guión: Gary Whitta

Fotografía: Don Burgess

Reparto: Denzel Washinton, Gary Oldman, Mila Kunis, Ray Stevenson, Jennifer Beals, Frances de la Tour, Michael Gambon y Tom Waits.

Año: 2010.

Datos de la autora

Lizbeth Raquel Flores Ozaine es licenciada en Ciencias de la Comunicación, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica. Es profesora del Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur, desde hace más de 6 años. En esta institución ha participado en diversas publicaciones y en el seminario de *podcast*, apoyado por el INFOCAB. Actualmente cursa la Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (MADEMS), campo Español, de la UNAM.

Volver al índice