



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione
Internazionale

Tesi di Laurea

Conciencia de clase de David Mayor.
Acercamiento crítico y propuesta de traducción.

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Correlatore
Prof. Ignacio Rafael Duque García

Laureanda
Laura Spagnesi
n° matr.1106824 / LMLCC

Anno Accademico 2016 / 2017



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione
Internazionale

Tesi di Laurea

Conciencia de clase de David Mayor.
Acercamiento crítico y propuesta de traducción.

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Correlatore
Prof. Ignacio Rafael Duque García

Laureanda
Laura Spagnesi
n° matr.1106824 / LMLCC

Anno Accademico 2016 / 2017

*A Beatrice e Riccardo,
con loro so da dove vengo
e dove vado.*

Índice

Introducción.....	3
1. La poesía española desde los Novísimos hasta el nuevo milenio.....	11
1.1 Los Novísimos	11
1.2 La poesía de la transición.....	19
1.3 Los años 80.....	26
1.4 Hacia el nuevo milenio.....	35
2. Conciencia de clase: presentación de la obra.....	47
2.1 Acerca del autor.....	47
2.2 Interpretación de la obra.....	48
2.2.1 El diálogo intertextual.....	55
2.3 Conciencia de clase en el panorama literario.....	58
3. Traducción	61
4. Comentario a la traducción.....	149
4.1 El estilo	149
4.2 Comentario a la traducción.....	155
Resumen en italiano	159
Bibliografía.....	167

Introducción

El objetivo de este trabajo es proponer una traducción al italiano de la obra poética *Conciencia de clase* del poeta y profesor aragonés David Mayor. He decidido traducir este libro inicialmente por razones personales, las temáticas que toca las he sentido cercanas y me habría gustado que incluso el lector italiano pudiera acercarse a sus poemas. Sin embargo, el estudio crítico de la obra me ha permitido antes de todo profundizar en el conocimiento de la literatura contemporánea en España y, a través de ello, ahondar en el significado de la obra dentro del marco literario de la península ibérica.

Los instrumentos que me han permitido elaborar este trabajo son sobre todos artículos literarios publicados en las revistas especializadas u oficiales de las universidades españolas y latinoamericanas, la antología literaria *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico y en lo que concierne al trabajo sobre *Conciencia de clase*, los artículos, reseñas y libros escritos por David Mayor.

La estructura de la tesis cuenta con un primer capítulo de introducción literaria, el segundo de presentación de la obra, el tercero de traducción y el cuarto de análisis del estilo del poeta y comentario a la traducción. A continuación resumo la información fundamental de las cuatro secciones.

En el primer capítulo de esta tesis me ocupo de una introducción literaria en la que presento la evolución de la poesía española desde los Novísimos (1970) hasta el nuevo milenio. He decidido centrarme en este marco temporal porque desde la llamada ‘revolución novísima’, que se supone estalló con la publicación en 1970 de la antología *Nueve Novísimos poetas españoles* de Josep María Castellet, se asiste en poesía y también en el mundo cultural en general, al comienzo de un cambio. Aunque no se puede considerar la Generación Novísima como representante de un movimiento nacional, es, según la crítica, la última moderna y primera posmoderna, puesto que convierte en tradición las vanguardias, las cuales pierden su carácter revolucionario, y empieza a concebir un tipo de literatura desvinculada con respecto a la vida. Los poemas novísimos destacan por su carácter lúdico y metapoético, por las referencias a la cultura de masas y a los nuevos mitos que en esta se crean. Hay quien vio en este compromiso con el uso del estilo metapoético una velada voluntad de desmitificar el lenguaje de poder o la misma

problematización de la relación entre palabra y realidad, que, al desembocar en el lenguaje, puede esquivar la censura. No todos los críticos están de acuerdo, de hecho algunos desvinculan el estilo novísimo de cualquier enlace comprometido, reivindicando su voluntad de crear textos autónomos con respecto a la realidad, inspirados por la concepción estructuralista y formalista de la autosuficiencia del arte.

En estos años la dictadura todavía no había acabado, sin embargo, se empieza a vislumbrar el germen de lo que se llamará ‘la transición a la democracia’, esto es el periodo histórico en el que se lleva a cabo la constitución de un régimen democrático después de la dictadura franquista. Desde el punto de vista literario, los novísimos poco después de la publicación de la antología se alejan de esta estética y de las polémicas que había levantado, algunos cambiando de género literario o idioma, otros empezando un periodo de silencio literario.

En los años que van desde mediados de los setenta hasta finales de los ochenta, es decir, los primeros años de democracia, se registra una explosión de tendencias poéticas que se contraponen a la estética novísima, y retoman en general una estrecha relación entre vida y literatura, que los novísimos habían abandonado para dedicarse a una nueva formulación de ‘arte por el arte’.

En los años 80 se empieza a escribir un tipo de poesía más sencilla, clara y sobria, en la que la función más importante es la de comunicar. Falta una estética dominante, lo cual no impide que existan algunas direcciones definidas. Para explicar el complejo panorama poético de este decenio y la proliferación de estilos, me he imaginado una pirámide, en cuyo vértice está la llamada ‘poética de la experiencia’ no como un grupo literario, sino entendida como una orientación general, cuyas características están presentes en las varias tendencias del periodo y disminuyen a medida que nos alejamos del vértice. Las características generales de esta orientación son: la representación de una experiencia posible, el regreso a los esquemas métricos y estróficos, la vuelta al yo, el uso de un lenguaje referencial y de una expresión directa y no problemática de la conciencia humana. En los peldaños subyacentes incluyo todas las tendencias que se desarrollan en este periodo, en orden decreciente, de las que comparten más rasgos con la poética de la experiencia a las que tienen menos a que ver con ella: la poética del grupo granadino *La otra sentimentalidad* que se basa en presupuestos marxistas-althusserianos reelaborados desde la propia subjetividad y que considera los sentimientos como productos sociales,

despojados de cualquier halo mítico, y concebidos como productos históricos; la poesía irónica de Jon Juaristi; la urbana de Fernando Beltrán; la tendencia poética que recupera la tradición clásica; la poesía erótica; la surrealista; y finalmente otras producciones poéticas que no se dejan enclaustrar en ninguna de las anteriores.

En los años 90 se registra por un lado una reacción a la poética de la experiencia, la cual empieza a decaer, la llamada 'poesía de la diferencia' la cual nunca ha tenido un corpus teórico definido, pero se compacta en la acusación de la primera por estar hecha, según los supuestos 'diferentes', por clones intercambiables y por su omnipresencia en foros, premios y ferias del libro que los hace sospechar de su connivencia con el poder. Esa tendencia polémica fue encabezada por un grupo de poetas que publicaron en la antología *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, cuyo antólogo, Eligio Rabanera, es probablemente un apócrifo de Felipe Benítez Reyes.

Por otro lado, se desarrollan algunas corrientes que evolucionan desde la poética de la experiencia hasta llegar a un tipo de poesía comprometida con la producción de Fernando Beltrán, el hiperrealismo de Jorge Reichmann, el realismo expresionista de Roger Wolfe, el militante de Luis García Montero (que evoluciona desde la poesía de *La otra sentimentalidad*) y el ético de María Antonia Ortega, por citar algunos. La mayoría de las poéticas finiseculares recuperan la función de la trama histórica: se interpela a los hombres como sujetos, se recrea la escritura como habla social y se habla de lenguaje como contrato civil y patrimonio colectivo. Se retoman temas como la mendicidad, la inmigración o el paro y todas aquellas cuestiones que están relacionadas con la marginalidad del individuo en nuestras sociedades occidentales. Se amplían los argumentos, pero no se modifican demasiado los procedimientos estilísticos, sin embargo se deshumaniza el mensaje con el acercamiento a la sátira y al epigrama y a través de una transcripción lo más imparcial posible de la realidad, que se realiza, por ejemplo, con particulares *collages* de artículos de periódicos, o con la manipulación del lenguaje publicitario.

A la poesía de la diferencia y a la tendencia comprometida en los años 90 se suman otras poéticas como por ejemplo las encabezadas por José María Fonollosa, descubierta literalmente en este decenio, la de Eloy Sánchez Rosillo, o la de Concha García, por citar tres casos paradigmáticos.

En este heterogéneo y no exhaustivo panorama literario adquieren relevancia dos temáticas

que tocan transversalmente muchas producciones: la del tiempo y su relación con la fugacidad de la vida y la de la ciudad humanizada en la que viven hombres a veces deshumanizados, la cual se hace protagonista, y no solo fondo, de muchos poemas en este periodo a caballo entre dos siglos.

Hay más tendencias, estilos y nombres que habrían merecido ser tratados en esta pequeña introducción. Mi intención ha sido la de esbozar un panorama general que pueda ofrecer las bases para entender la poesía contemporánea a la cual pertenece la obra que he traducido.

Después de esta introducción a la historia de la última poesía española presento, en el segundo capítulo, las temáticas que destacan en *Conciencia de clase* y mi interpretación de la obra. Los poemas contenidos en el último libro de David Mayor pueden tener distintos niveles de lectura, uno más superficial que se detiene en la experiencia personal del autor, y otro más profundo, que intenta buscar en los poemas, en los recuerdos, canciones e imágenes un significado más profundo.

Conciencia de clase es una obra, antes de todo, elegíaca. La presencia del padre, recién fallecido, y al que está dedicada, comparece en muchas ocasiones y se evoca desde la perspectiva del recuerdo: al poeta no le queda nada más que hacer revivir al padre recordándolo en un instante presente, el cual, sin embargo, no le pertenece. Recordar, como nos advierte Mayor, «no es vivir de nuevo» sino «habitar una ausencia que nos calma de otra manera», una ausencia que el autor habita en casi todos los versos.

El paisaje sentimental, compuesto por personas queridas y recuerdos, se entrelaza con el paisaje real de la ciudad de Zaragoza, fondo de su historia y de la de sus lectores que se identifican y solidarizan con el sujeto poético. El libro es una profunda indagación de la conciencia humana, que no puede prescindir de la experiencia personal, la cual se hace pretexto, anécdota para aludir a algo más. El poeta se esconde muchas veces detrás de sus versos, elimina detalles para que el lector desvele o encuentre por su cuenta lo que falta. La escritura para Mayor es una constante búsqueda de la verdad, del secreto cotidiano que es vivir, es dar orden al caos de la vida. Lo que Mayor nos ‘fotografía’ son instantes de su vida, que, al mismo tiempo, pueden ser de la de cualquier lector. La ‘clase’ a la que se refiere en el título de la obra es, en mi opinión, la que se compone de todos los que, leyendo sus poemas, se reconocen en sus sentimientos, que toman conciencia de pertenecer

a un conjunto, de compartir con otros seres algo, ya sea una ciudad, un parque, un sentimiento, o simplemente recuerdos.

El presente y el pasado coinciden en la memoria, tanto personal como colectiva. Lo que nos precede y que recordamos determina lo que somos hoy, el tiempo y el recuerdo crean la esencia del individuo y al mismo tiempo de la colectividad. Quizá por este motivo el texto de David Mayor está lleno de referencias intertextuales, más o menos pervertidas, que constituyen su bagaje cultural, su presente y su pasado. El autor nos está diciendo que, gracias a los que nos acompañan en el recorrido de la vida, sean personas reales o no, tomamos conciencia de quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos, tomamos conciencia de pertenecer a una clase.

En el tercer capítulo propongo mi traducción de los textos que, como comento en el cuarto capítulo, es bastante literal, aunque analizo algunos casos en los que en la traducción se pierde algo, como el orden alfabético de los textos, cuyos títulos, al ser traducidos, no mantienen la misma letra inicial, o casos de polisemias, juegos de palabras, locuciones verbales y citas intertextuales que han merecido una particular atención.

En el cuarto capítulo examino el estilo poético de la obra antes de presentar el comentario a la traducción. Se pueden encontrar poemas en prosa, poemas compuestos por versos libres y algunos poemas minimalistas que recuerdan las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, de las cuales se diferencian por la ausencia de ironía. Los poemas tratan casi siempre de recuerdos de una experiencia a la cual aluden, sin embargo, hay casos de poemas descriptivos, casi todos contenidos en el apéndice. Además inserta elementos fantásticos en algunos versos y los presenta como si fueran naturales. La fantasía, y la imaginación en general, tienen en su poética la función de salvar al hombre del dolor de la realidad.

A través de un registro informal, una sintaxis bastante lineal y un lenguaje coloquial el poeta permite que el lector entre en su universo íntimo, compuesto por recuerdos, personas queridas, lugares y lecturas, lo que no tiene que hacer pensar en una sencillez a nivel de la traducción o de contenidos. La sencillez con la que Mayor escribe sus poemas es lo que los hace creíbles, verosímiles y permite que el lector se identifique con ellos, que entre en su realidad y la haga propia. Este tipo de simplicidad es quizá lo más difícil que he traducido al italiano.

A lo largo de este capítulo se analizará con detalle el estilo poético, pasando por las figuras retóricas más presentes en los versos, que son las metáforas, los símiles y las anáforas; por el tipo de sujeto poético, que es a veces personal, mientras que otras desaparece totalmente casi impulsando al lector a que lea los poemas como si hablaran de él mismo y a que busque en ellos su verdad; y finalmente por el tema de las citas intertextuales.

Conciencia de clase es una obra que podría pertenecer a la estética de la experiencia, dada la importancia que juega la verosimilitud de la experiencia en el desarrollo de su poesía, sin embargo creo que en este caso se tiene que hablar de un tipo de poesía reflexiva. Todas las referencias experienciales, ya sean o no verdaderas, están en los poemas para ser superadas: el sujeto poético deja en muchos poemas de ser personal para dejar espacio a la impersonalidad en la que el lector se pueda insertar. El lector, pero también el poeta, reflexionan a través de la poesía sobre el sentido de la vida, de los recuerdos, del tiempo y acerca del significado de la palabra ‘clase’. Lo que une las conciencias no es la condición social, son las experiencias y los recuerdos compartidos, es el pasado que hace parte de nuestro bagaje, personal y cultural, son las personas que nos acompañan y son los lugares en los que se desarrolla nuestro tiempo.

A pesar de la clasificación de la obra como poesía reflexiva, se encuentran en ellas temáticas que se enlazan con otras producciones en la literatura actual.

La temática temporal, por ejemplo, es muy productiva en la poesía contemporánea: en la poesía de Sánchez Rosillo el recuerdo rescata al olvido, en la poesía de Miguel d'Ors, se describe como una de las funciones del arte poético la de tratar de retener para siempre en el verso el instante que pasa, en Felipe Benítez Reyes está conectada con la fugacidad y la pérdida de la juventud; Carlos Marzal reflexiona acerca de la fugacidad de la vida mirando un álbum de fotografías y Luis García Montero considera el tiempo como el verdadero protagonista de la vida del hombre.

Incluso están presentes poemas comprometidos, como los tres poemas breves, que con la sencillez despiadada de una frase mínima nos lanzan una imagen poderosa del mundo, que el autor deja que el lector interprete y encaje.

Cuando decidí proponer a mi director esta traducción como trabajo final, no pensaba que me habría permitido descubrir tantas cosas. Empecé profundizando en las obras que David Mayor citaba, para entender qué papel tenían en los versos, sin embargo, a

medida que seguía leyendo, me daba cuenta de que no eran ellas las que merecían toda mi atención puesto que, como la escritura misma, eran un medio para alcanzar algo más. En mi búsqueda de la verdad que estos poemas pretenden despertar he encontrado años de literatura, pensamientos opuestos que necesitaban ser ordenados, filósofos y poetas como buenos amigos, he tropezado con mis personas queridas, mis lugares y mis recuerdos dentro de los suyos. Espero haber conseguido llevar al italiano por lo menos una parte de las emociones que da el texto original. Al traducir siempre se pierde algo, aunque simplemente sea la musicalidad de las palabras del idioma en el que se han pensado los poemas, sin embargo, se necesita siempre un puente para cruzar dos orillas.

Presento a continuación mi traducción y mi interpretación de *Conciencia de clase*.

1. La poesía española desde los Novísimos hasta el nuevo milenio

1.1 Los Novísimos

Un fantasma recorre la poesía española. Para unos el fantasma es un libro: Nueve novísimos. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores.

Felix Grande¹

La historia de España en los años sesenta comienza a experimentar cambios radicales. La última etapa del periodo franquista se caracteriza por una tímida apertura en los ámbitos económico-social e ideológico-intelectual, con miras a mostrar al extranjero una imagen más europeísta para favorecer sobre todo el sector turístico. Como recuerda Vicente Vives Pérez, se empiezan a incorporar algunas costumbres de la sociedad de consumo como el cine en Technicolor, la televisión, la publicidad, los automóviles utilitarios y los electrodomésticos, mientras que empezaban a difundirse, sobre todo entre los jóvenes, la música rock, las neovanguardias artísticas y los modos de vida underground².

Desde un punto de vista literario algo empieza a cambiar. A finales de los sesenta muchos poetas se apartan de la Guerra Civil y de sus secuelas, de hecho empiezan a distanciarse de la promoción literaria inmediatamente anterior, la poesía social.

Este es el clima que propicia la aparición de una antología que se proclama novedosa y rupturista: *Nueve novísimos poetas españoles*, editada en 1970 por Josep María Castellet. Como se anuncia en el título, en esta obra se publican poemas de nueve autores divididos en dos grupos: el primero recibe el nombre de *Los seniors*, dado que comprende los textos de poetas mayores de edad con respecto a los demás, y contiene poemas de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez; el segundo, compuesto por un grupo de poetas denominados cariñosamente por su juventud, *La coqueluche* incluye a Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo

1 Yagüe López, 2001.

Esta cita se refiere a la ironía que utilizó Felix Grande al referirse a los novísimos y a la polémica que les rodeó.

2 Vives Pérez, 2013.

Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero³.

En realidad no se puede hablar de un verdadero grupo literario. Como dirá el mismo Castellet a los poetas reunidos en ocasión de una comida, convocada en Barcelona en 2001, para celebrar una reedición de la obra:

Nunca fuisteis un grupo poético [...] sino un grupo intelectual y cultural que después de tantos años representáis algo en el complejo mundo español⁴.

Incluso hay posturas más críticas, como la de Juan Antonio Masólviver Ródenas, que considera más evidentes las diferencias que los puntos en común en las producciones poéticas del grupo⁵. El mismo Guillermo Carnero afirma que pertenece «a una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase»⁶.

¿Qué es entonces lo que une a estos poetas y que nos hace hablar todavía hoy, bien o mal, de este grupo? Lo más importante de la obra parece ser el prólogo de Castellet, que se conforma como un manifiesto literario, el cual, a pesar de las críticas, representa un punto de partida para una serie de reflexiones acerca de la poesía de este periodo. La imagen que quiere dar, ya desde el título, es la de un grupo de poetas nuevos⁷, los cuales quieren romper con el pasado inmediato que, como nos hace notar José Olivio Jiménez en un artículo aparecido pocos meses después de la publicación de la antología, consideran conformista y nulo⁸. Se trata de un tipo de escritura en la que el verso libre sirve para ‘dibujar imágenes’ que, a través de frecuentes elipsis, junto con caóticos signos de puntuación, pueden ser incluso irreales. Parte esencial de su obra y una de las novedades más significativas que introducen, como subraya Ramón Pérez Parejo, es el uso del monólogo dramático: los novísimos huyen del yo autobiográfico y recurren a un personaje de la cultura para expresarse⁹.

3 Por parte de la crítica los novísimos tuvieron distintas denominaciones: venecianos (por la importancia de la ciudad de Venecia en los poemas), generación del lenguaje, poetas del 70, tercera generación de posguerra, generación marginada y generación del 68 o del mayo francés. Ferrari, 2003.

4 Díez de Revenga, 2008: 16.

5 Masólviver Ródenas, 2001.

6 Ferrari, 2003.

7 No es la primera vez que Castellet quiere presentar en una antología un grupo de poetas revolucionarios. En términos similares se refirió a los poetas sociales, antologados en *Veinte años de poesía española (1939-1958)*, en la cual el antólogo pretendía representar una revolución poética que rompía con los presupuestos heredados de la tradición simbolista y modernista. Ferrari, 2003.

8 Jiménez, 1970.

9 Pérez Parejo, 2007.

Para comprender mejor este enfrentamiento con el periodo apenas transcurrido, debemos fijarnos en el hecho de que la poesía social, que dominaba el panorama literario en los años cincuenta, entra en crisis en los primeros años sesenta. Las tendencias nuevas que estaban surgiendo en ese decenio la acusaban de *contenutismo*, o sea de dar más importancia al mensaje que a la forma. Cuando aparecieron los novísimos este tipo de poética realista (que Castellet tacha en el prólogo de baja calidad¹⁰) ya estaba agotada y de hecho los nuevos poetas se hacen portavoces del deseo de hacer literatura sobre la literatura y no sobre la vida: la forma del mensaje, como se afirma en el prólogo, es su verdadero contenido¹¹. En oposición a la poética social, el tipo de poesía que Castellet quiere promover tiene que ser inútil e incapaz de influir sobre la realidad. El arte se hace referente del arte y no solo, sino que el poema reflexiona sobre el mismo proceso creador del poema¹², como podemos leer en los versos finales de *Primera visión de Marzo* de Pere Gimferrer: «[...] interiormente llamo o ilumino/ esferas del pasado y me sé tan distinto/ como se puede ser siendo uno mismo y pienso/ en el mejor final para este raro poema /empezado al azar una tarde de marzo».

La figura del poeta para ellos es la de un sabio artífice del verso, que escribe textos solo para iniciados. Su poesía no supone solo la desestimación del realismo y, como analiza Marta Beatriz Ferrari, una rebelión en contra de de la manifestación directa del yo y el rechazo del lenguaje referencial, quebrando así el pacto de lectura con el público¹³. Renuncian a las formas métricas tradicionales y tienen un tipo de escritura automática, introducen además elementos exóticos hasta pecar a veces de esnobismo¹⁴.

Mientras Guillermo Carnero subraya la exageración de Castellet al hablar de ruptura, porque ya otros poetas independientes en los años 1960-1965 habían desarrollado una actitud crítica hacia la poesía social y estallaban a favor de la primacía del lenguaje poético por encima del contenido¹⁵, otros autores ven detrás de este renovado ‘arte por el arte’ una actitud comprometida. Un ejemplo es Carlos Bousoño que considera el estilo metapoético como una velada voluntad de desmitificar el lenguaje del poder, o incluso Juan José Lanz, el cual cree que el texto novísimo contiene una sutil estética comprometida

10 Navas Ocaña, 2004.

11 *Ibidem*, 1970.

12 Fernández, 1993.

13 Ferrari, 2004.

14 Rodríguez Cañada, 2008.

15 Ferrari, 2003.

en la misma problematización de la relación entre palabra y realidad, que, al incumbir al lenguaje, puede esquivar la censura¹⁶. Dicho en otras palabras, considerar como materia de expresión artística el arte mismo y utilizar un lenguaje que no quiere comunicar sino reflejar una incapacidad de representación de la vida sería, según el crítico, una postura comprometida. El hecho de que la derecha los critique, como nos hace notar Pilar Yagüe López, demuestra que la evasión aparente de los novísimos, expresada también por el lenguaje poético, no es tan inocua. De todas formas, tampoco la izquierda fue acogedora, como precisa la autora, por el contrario los consideraba demasiado escapistas¹⁷.

Otros críticos, por su parte, desvinculan el estilo novísimo de cualquier enlace comprometido reivindicando su voluntad de crear textos autónomos con respecto a la realidad, inspirados por la concepción estructuralista y formalista de la autosuficiencia del arte¹⁸.

Una síntesis interesante entre estos dos pensamientos la proporciona Vicente Vives Pérez que subraya cómo durante los años sesenta la poesía reacciona en contra del ya estático realismo en favor del formalismo y de sus postulados lúdicos, ajenos a la dialéctica de posguerra. Todo esto, según el autor, permite a los novísimos liberar la creación poética de una ideología que instrumentaliza el poder y a través de la desvinculación con la realidad escribir un «compromiso in *absentia*»¹⁹.

No sólo el lenguaje, sino también la particular forma de culturalismo que utilizaron permite, para Vives Pérez, este tipo de poesía entrometida. Al hablar de culturalismo para los novísimos, se entiende la intención, expresada en el prólogo de Castellet, de crear, siguiendo la lectura de Roland Barthes, una nueva mitología popular alimentada por un lado con los nuevos mitos de los medios de difusión de masa, y por el otro con la introducción de diálogos intertextuales con artistas extranjeros. El culturalismo tradicional, que podríamos llamar ‘alto’ está en el mismo nivel que el ‘bajo’ de la cultura de masas y, según Vives Pérez, esto indica un alejamiento con respecto al elitismo de la cultura moderna²⁰.

Cabe señalar que en los textos novísimos la polifonía intertextual se expresa

16 *Ibidem*, 2003.

17 Yagüe López, 2001.

18 Ferrari, 2003.

19 Vives Pérez, 2013: 257.

20 *Ibidem*, 2013.

muchas veces a través de la técnica del *collage*, hasta llegar al extremo que ve la voz del autor secundaria respecto a la voz intertextualizada. Como nos hace notar José Julio Fernández, esta imitación directa de modelos ya establecidos por otros es una señal más de la imposibilidad de representación de la vida, en especial modo de los sentimientos y en consecuencia del yo. Ejemplifica y se pone así de manifiesto la crisis del sujeto literario, que pierde protagonismo en la pluralidad de discursos dentro de los poemas²¹. Incluso hay quien, de una forma más crítica, como Jiménez piensa que la tendencia culturalista de los novísimos es más una muestra de información libresca que una prueba de cultura²².

La creación de la nueva mitología pasa en cambio por la cultura popular de los *mass-media*, sobre todo por los mitos del cine norteamericano, de los comics y de la música. De hecho se pueden encontrar poemas que estigmatizan a figuras como el Che Guevara o Marilyn Monroe, para cargarlas de significados generales, por ejemplo el primero pasa a ser representante del sentimiento revolucionario (en general) y la segunda del sexo. En el prólogo Castellet llega a afirmar que en los textos novísimos no hay referencias intelectuales, sino que se sustituyen por los nuevos iconos. Por lo que hemos afirmado en el párrafo anterior, vemos que es completamente falso, se pueden encontrar referencias, por ejemplo de Eliot o Fitzgerald. Así explica María Ayllón Barasoain esta incongruencia:

lo que se vende, más que poesía [en el prólogo], es un sentimiento de modernidad, de aperturismo y de superación a sus protoconsumistas lectores, deseosos de una nueva sensación de cosmopolitismo²³.

«Lo que se vende»: una clara referencia a la cultura que se hace mercado, producto de consumo. Según esta postura, la antología se convierte en una maniobra para vender el «lavado de imagen»²⁴ que el régimen había empezado en estos años con los planes de Estabilidad y Desarrollo. Por este motivo sería importante asumir posiciones internacionalistas como los calcos de modelos extranjeros considerados al mismo nivel que los nuevos mitos y expresar la intención de alejamiento con respecto a un culturalismo elitista en favor de la cultura de masas, para reflejar la idea de una España más abierta. Ya en el título se evidencia esta tendencia, que en efecto parece referirse a la antología poética italiana *I novissimi* aparecida en 1961 en la revista *Il Verri*.

21 Fernández, 1993.

22 Jiménez, 1970.

23 Ayllón Barasoain, 2014: 121.

24 *Ibidem*, 2014: 117.

Vicente Vives Pérez reconoce en la resemantización de los mitos populares un desmantelamiento de la retórica y cultura oficial²⁵. El crítico opina que en la alusión a los mitos populares se esconde una crítica al sistema franquista a través de su satírica descontextualización en el discurso poético. La inclusión de la cultura mediatizada en los poemas a modo de pastiche es, según él, una manera para reivindicar la lúdica libertad de vivir las contradicciones del tiempo y, al mismo tiempo, denunciar la alienación social en la cultura de consumo a partir de sus propios mitos²⁶. Sin embargo, no todos los críticos, como hemos visto, están de acuerdo con su posición.

En el prólogo Castellet legitima este estilo ‘mediatizado’ a través del pensamiento de Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco y Herbert Marshall McLuhan; sin embargo, como subraya otra vez Ayllón Barasoain, descontextualiza sus pensamientos y crea algunos malentendidos. Lo que Castellet hace es, según la autora, apropiarse de ciertos clichés que representan categorías consolidadas en el mercado europeo y los aplica a la situación española. Por ejemplo es confuso en lo que se refiere al concepto de mito en las culturas de masas de Roland Barthes cuando afirma que es al mismo tiempo alienador y liberador. La confusión según la autora es debida a la mezcla de dos posturas dentro de la antología que no se equilibran entre sí: por un lado una posición moderna, cosmopolita, frívola y despolitizada que Castellet quiere presentar en el prólogo y por el otro el contenido crítico de algunos autores (como por ejemplo los poemas de Vázquez Montalbán)²⁷.

La diferencia, de hecho, entre algunos postulados incluidos en el prólogo y algunas poéticas sirve de ejemplo a aquella parte de la crítica que ve la obra como mero producto de marketing. La provocación de Castellet y el éxito de la antología, que fue al mismo tiempo un auténtico escándalo, catalizaron la atención y dejaron de lado otras realidades poéticas del momento. Se puede decir que fue una obra de moda, criticada por varios frentes, pero conocida por todos. La importancia de Castellet, que llegó, en ese periodo, a gozar de fama nacional, ayudó la ascensión de la antología. Además muchos señalan que, si miramos el catálogo de la editorial Seix Barral en la que trabaja Castellet, notamos como casi todos los poetas internacionales que aparecen en la obra habían sido difundidos por

25 Vives Pérez, 2013.

26 *Ibidem*, 2013.

27 Ayllón Barasoain, 2014.

él²⁸. Según nos explica Fernando Candón Ríos, las editoriales transforman a sus editores en marcas, la calidad de las publicaciones pasa a un segundo plano y la importancia del nombre del editor desplaza la de la obra²⁹. En la lógica de tales críticas entra incluso la que ve *Nueve Novísimos* como expresión del neo-capitalismo barcelonés, dado que casi todos los poetas son catalanes y viven entre Madrid y Barcelona que, en aquellos años era considerada la ciudad más abierta, cosmopolita y europeísta de España. De ahí que muchos señalan que se trata de una tendencia exclusivamente metropolitana y reflejo del centralismo dominante, y no, como pretendía ser, una representación de la nueva poesía española.

Un grupo poético en particular estalló en contra de los novísimos: el *Equipo Claraboya*. Los representantes de este los acusaron de ser neodecadentes y de reflejar, por supuesto, el neocapitalismo catalán, llamándolos incluso *Grupo de Barcelona*, dado que ven en ellos un intento de potenciar la ciudad y contraponerla a Madrid. Este grupo publicó una antología en 1971, *Teoría y poemas* en la que subrayan la distancia con la promoción de Castellet, reivindicando una literatura abiertamente comprometida con la realidad histórica a pesar de que ellos mismos rebatían una necesidad de cambio con respecto a la poesía social.

Los textos novísimos son interesantes no sólo por la cuestión de la nueva concepción de arte más lúdica y desvinculada de la realidad, y por los debates que esta ha encendido en el panorama literario, sino también porque se colocan en una línea fronteriza entre lo moderno y lo posmoderno. Castellet crítica en el prólogo la poesía de los años cincuenta porque la considera de baja calidad y por la total ausencia en ella de vanguardias estéticas. Isabel Navas Ocaña subraya cómo para el antólogo las vanguardias parecen ser un remedio contra el anquilosamiento que la literatura española está sufriendo en ese periodo³⁰. Los poetas novísimos recuperan la modernidad literaria, pero no un ‘ismo’ estético en particular, sino todos los que van desde el romanticismo hasta el surrealismo, sin distinción. Los convierten, de hecho, en tradición, pierden su carácter revolucionario y se hacen *maniera*. Por este motivo, junto con la concepción del arte autónomo con respecto a la vida, José Julio Fernández, como otros autores, consideran los novísimos última generación moderna y primera posmoderna.

28 *Ibidem*, 2014.

29 Candón Ríos, 2015.

30 Navas Ocaña, 2004.

Después de haber presentado las características generales de esta controvertida antología, debemos subrayar que el texto novísimo es un modelo parcial. Sería restrictivo pensar que solo los nueve poetas que aparecen en la antología producen este cambio poético. José Julio Fernández habla de ellos como un grupo poético coherente dentro de una generación: *la Generación del 68*³¹. Incluso hay quien, como Juan Antonio Masoliver Ródenas, denuncia algunas graves ausencias en la antología como las de: Ferrer Lerín, Ignacio Prat, Aníbal Nuñez, José-Miguel Ullán, Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, Antonio Colinas o Juan Luis Panero³². Por este motivo el nombre novísimos se ha ido aplicando no sólo a los nueve, sino también a poetas que en sus textos presentan características parecidas.

La controversia sobre si es legítimo hablar de un auténtico grupo poético sigue existiendo. La moda novísima duró poco. Los propios autores incluidos en la antología no esperaron mucho para cambiar sus posturas. Muchos abandonaron rápidamente la causa, como veremos también en el apartado sucesivo, o cambiaron directamente de género (Pere Gimferrer cambió de idioma y pasó a escribir en catalán). Según Ignacio Prat «el año fundacional de la antología es también el año funeral»³³. Las primeras muestras de fractura del mundo estético inaugurado por Castellet están representadas por *El sueño de Escipión* (1971) de Guillermo Carnero y por *Edgar en Stéphane* (1971) de Félix de Azúa. Los dos poetas empiezan aquí un proceso de reflexión y autocrítica que cuestiona si el lenguaje puede o no volver a ser un vehículo para el conocimiento de la realidad. Todo esto dará lugar a una profunda indagación metapoética y a la ‘retórica del silencio’.

La estética novísima, como he dado muestra en este apartado, ha sido tan polemizada que Félix de Azúa ironiza, como se lee en el epígrafe inicial, comparándola con *El Capital* de Marx. Esta irónica comparación responde a la pregunta acerca de la importancia o no del texto, aunque limitado, de *Nueve Novísimos*. En palabras del mismo Castellet, treinta años después de la publicación de la obra:

Este fue una aventura polémica, porque algunos pensaron que significaba una ruptura excesiva y no compartían la ilusión de Barral y mía, pero también fue algo divertido y más fecundo de lo que yo había imaginado³⁴.

31 Fernández, 1993.

32 Masoliver Ródenas, 2001.

33 Ferrari, 2003.

34 Díez de Revenga, 2008.

1.2 La poesía de la transición

NOCHE DE SAN JUAN

(1977)

¿Y aún está aquí? ¿Y todavía
sigue en pié este pueblo? Aún alza el vuelo aquel alón y el cascabel del trino
que creyeron vencido, es canto. Aún traen los días
olor a zarza y a tomillo
y a aliaga en flor.

Noche en la que tan sólo un ruido
de fracaso y carcoma sobrevoló la vida. Ante esta hoguera
cuya llama es de amor, y cuyas ascuas
son calor solidario, bajo sus entrañables pétalos que
no son de humo sino de dicha eterna, sin armaduras,
sin espadas ni yelmos, sin murallas, con sangre
de otro tiempo, sobre fuentes heladas, desde los ojos nocturnos de los bosques,
tras la mirada de silencio y olvido
que vive en los espejos, ante los cuerpos que indefensos se aman, en la penumbra
de los siglos
sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra.

No murió todo. No acabaron con todo. En esta hoguera, bajo esta inmensa
luz que ilumina y mueve
en su compás al hombre, yacen noches de cárcel, se consumen armarios, cerraduras,
comisaría [celdas, llanto
del que el pueblo ha hecho leña, luz
en torno a la cual baila y bebe, corro celeste en que bajo sus estrellas

anidaría siempre.
Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema
su miserable historia.

Empiezo este párrafo con el poema *Noche de San Juan* de Diego Jesús Jiménez, publicado el año 1990 en el libro *Bajorrelieve*, porque creo, de acuerdo con el estudioso Juan José Lanz, que dibuja una imagen precisa de los años que voy a tratar a continuación³⁵.

Definir cronológicamente el periodo de la transición a la democracia es bastante complicado. Hay quien fija su inicio en el 68, a causa de los acontecimientos que se producen a nivel mundial; otros lo limitan a los años 1976-78, cuando se promulgó la ley de la reforma política y se aprobó la Constitución; incluso hay autores que consideran como inicio 1975 con la muerte de Francisco Franco y como fin 1982, año en el que ganó las elecciones el PSOE; y, finalmente quien, como Teresa Vilarós, contempla el periodo que va desde la muerte del Almirante Carrero Blanco (1973) hasta la entrada en vigor del tratado de Maastricht (1993), con el que España se convierte en una de las voces protagonistas del marco europeo³⁶.

En esta sección se tratará de presentar el cambio en el panorama poético que se produjo en los años setenta, después de la revolución novísima, durante toda la década que significó un cambio importante en la historia de España.

Como ya hemos anticipado, muchos acontecimientos significativos se suceden durante estos años: la muerte del dictador (1975), que significó un ingreso rápido del país en la sociedad ultraindustrializada europea³⁷, las elecciones del 1977 y la Constitución del 1978 son solo algunos de los más importantes. Todo esto conlleva no solo un cambio profundo en la sociedad y una euforia democrática inicial, sino también un periodo de desencanto y de decepción, debido en parte al hecho de que, pese a la llegada de la democracia, para algunos sectores de la militancia izquierdista de antaño el franquismo

35 Lanz, 2004.

36 Ruano, 2015.

37 Giner, 2003.

había cambiado de forma y se había integrado en la sociedad³⁸.

Como nos explica el académico Darío Villanueva, la evolución estético-literaria no empieza con la muerte del dictador, sino que se explica por procesos internos gestados ya en los años sesenta³⁹, de hecho se tendrán que tener en cuenta incluso los cambios que se han presentado en la sección precedente.

Los años setenta han sido definidos como un periodo de «resaca»⁴⁰, o, en palabras de José Carlos Mainer, «la tardía resaca del 68»⁴¹ entre dos momentos significativos de la literatura española: la revolución novísima (que dura tan solo hasta mediados de los setenta) y los años 80. No hay una fuerte novedad estética ni cultural, se podría definir como un momento de reflexión debido al desencanto provocado por los acontecimientos históricos, o como lo define Ignacio Prat, una «página negra»⁴². Sin embargo, los primeros ejemplos del cambio, que veremos mejor en el apartado sucesivo, empiezan propiamente a finales de los setenta. En el candelero podemos encontrar distintas voces: las de los novísimos; las que tardaron en hacerse oír en los años sesenta, aunque por edad pertenecían a la Generación del 68, de la que quedaron, sin embargo, excluidas; las de algunos poetas conocidos de la generación de los 50; y las de poetas jóvenes, nuevos. Vamos a ver, a continuación, cómo las distintas tendencias reaccionaron en este particular periodo histórico.

El desencanto se hace evidente antes de la muerte del dictador, ya en 1969, «cuando la resaca sesentayochista deja las calles alfombradas de sueños que ceden antes un posibilismo nada utópico» y se hace más evidente en 1973 con el asesinato de Carrero Blanco y la crisis mundial del petróleo⁴³. En suma, el periodo en el que España está por salir de largos años de dictadura y cuando por fin esto sucede, se caracteriza por una profunda decepción en los movimientos revolucionarios, los proyectos generacionales y las motivaciones transgresoras.

El afán de contravenir expresa o tácitamente el sistema social perdía su razón de ser en el mismo momento en que, con el fin de la dictadura, se institucionalizaba el modelo rupturista en las letras

38 Candón Ríos, 2015.

39 Villanueva, 2003.

40 Lanz, 2004: 187.

41 Mainer 2003: 59.

42 Lanz, 2004: 188.

43 *Ibidem*.

españolas.⁴⁴

Desde el punto de vista literario este desencanto se manifiesta en un espíritu autocrítico y negador que cuestiona el mismo proceso de la escritura poética, su efectividad social, el sentido de su existencia hasta llegar en algunos casos:

«al silencio absoluto (incluso al silencio efectivo, a la no-escritura), a una “tierra baldía” o a un “espacio desierto” donde la escritura se agota en su introspección hacia un centro en el que su máxima significación implica su indeterminación absoluta [...]»⁴⁵.

La mayoría de representantes de este silencio fueron los novísimos que encontraron dos periodos de crisis a lo largo del decenio: de 1973 a 1974 y de 1975 a 1977, año, este último, que significa para ellos un punto de no retorno⁴⁶. Un ejemplo de este vacío de la escritura es el poema *Ostende* de Guillermo Carnero de 1977:

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío⁴⁷.

Esta tendencia toma el nombre de *retórica del silencio*, esto es una enunciación lírica minimalista, un proceso de depuración retórica que contrasta con la primera etapa novísima. El silencio permite a los autores una indagación acerca de los límites del lenguaje⁴⁸.

En todo caso, los años setenta no estuvieron caracterizados por su unidad, sino por lo contrario⁴⁹, y, en palabras de Ángel L. Prieto de Paula:

[...] la estética sesentayochista parecía haber perdido su preeminencia en el panorama literario. Frente a ella se erguían poetas nuevos, coetáneos o más jóvenes, cuya disidencia fue apuntalada también por

44 Vives Pérez.

45 Lanz, 2004: 189.

46 Vives Pérez, 2013.

47 Lanz, 2004: 190,191.

48 Vives Pérez, 2013.

49 Lanz, 2004.

la evolución natural de los primeros sesentayochistas⁵⁰.

Efectivamente en los años 1975-76 se estrena la que Luis Antonio de Villena llama «generación postnovísima», la cual no comienza a despertar atención hasta 1980⁵¹. Aparecen en la escena literaria poetas que proclaman un regreso a la figuratividad y a la poesía social de los 40 y 50 y que configuran «un sujeto cercano “a la persona común”, “el hombre o la mujer de la calle” [...] “una poesía de y para las personas normales”»⁵², y que, al mismo tiempo, representan «una vertiente de corte clasicista no sujeta al hermetismo formal, donde se reactivan a la par la emoción, la experiencia vital y la confesión íntima del sujeto poético»⁵³.

Un punto de inflexión para la poesía española joven de esos años aparece representado por la publicación de *Sepulcro de Tarquinia* (1975) de Antonio Colinas, e *Hymnica* (1979) de Luis Antonio de Villena; estas obras representan un puente entre la poesía novísima y otro tipo de lírica más vinculada a la emoción. Se trata de dos obras que retoman el yo, el realismo, los modelos clásicos y la narratividad pero no simplemente mirando hacia el pasado, sino haciéndolo con ironía.

La generación postnovísima es abierta, y se caracteriza por una amplia y generosa disponibilidad estética. Esto no le da cohesión, pero, al mismo tiempo, destruye el concepto exclusivista de los estilos para imponer la primacía del yo del poeta. En palabras de Luis Antonio de Villena:

El tener que llegar a ser una *generación de yoes* (de individualidades resueltas) es un gran reto, y asimismo una alta esperanza: otra *novedad* como conjunto.⁵⁴

De hecho se empieza a escribir una poesía menos dogmática y más reflexiva, sin intenciones polémicas, sin anhelos rupturistas y sin conciencia ni afán de grupo que muestra incluso el abandono de muchos tabúes como el sexo, la droga y las experiencias personales. Los nuevos poetas rompieron con la estética novísima olvidándose de ella. En resumen, se empieza a dar más importancia a la tradición y a la emoción que al brillo estilístico y a la originalidad⁵⁵. El núcleo del cambio de poética son, efectivamente, los

50 Prieto de Paula, 2004.

51 Villena, 2003.

52 Scarano, 2006.

53 Vives Pérez, 2013: 266.

54 Villena, 2003: 159.

55 García Martín, 2003.

sentimientos, pero no se trata de una vuelta al romanticismo o al desorden sentimental, sino que se quiere evidenciar que la historia pasa también por lo que los hombres sienten. El sentido novedoso de esta propuesta que empieza en los setenta está en esta dimensión pública e histórica de la experiencia privada de la intimidad⁵⁶.

Para estos jóvenes rebeldes, en pleno inicio de la transición y con la experiencia antifranquista madurada desde que vieron la luz, estar “comprometidos era tanto hablar de sexo, de lo que ocurre en la alcoba, como de lo que ocurre en una manifestación, en una plaza pública”, porque “la indagación de la intimidad es la tensión de llegar a la historia a través de la individualidad” [...] ⁵⁷.

La supresión de la censura y la ausencia de normas estéticas dominantes hace de lo individual la única medida en la creación y en la recepción, «el escritor ha de seducir a los lectores a uno a uno». No se trata de representar en la letra un subjetivismo a ultranza, se trata por el contrario de privilegiar el momento y el lugar en el que la realidad suscita una respuesta personal, un significado particular para cada uno.

Donde más a gusto se mueven los nuevos autores es en ese dominio [...] en que los datos y los factores objetivos se hacen incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones, fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu⁵⁸.

Además se juega con el humor y la ironía y las poesías tienen un tono menor gracias también a un estilo más coloquial⁵⁹, otro símbolo de este cambio de estética que se contrapone a los «herméticos idiolectos dominantes, que exaltaban el sinsentido, la ruptura y el orgullo de los márgenes»⁶⁰. Por ende no se ocultan los maestros que aparecen citados o reelaborados al punto que se llega, a veces, al pastiche⁶¹. Un ejemplo se puede leer en el comienzo de *Dido y Eneas* de Pere Gimferrer: «[...] recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot [...]». En cualquier caso, no se tenía la conciencia «de ser *kitsch* del *kitsch* o *camp* del *camp*, sino que se ofrecía, fuera de toda comprensión histórica, como un producto dispuesto a valorar y categorizar, acriticamente, lo dado»⁶², por eso se habla de pastiche y no de parodia crítica o collage.

Se reivindica incluso una revolución ideológica desde un ideario marxista. La

56 Scarano, 2006.

57 *Ibidem*, 2006. Las palabras entre comillas son de Luis García Montero, pertenecen a una entrevista que le hizo la autora en el 2001.

58 Rico, 2003: 90.

59 García Martín, 2003.

60 Scarano, 2006.

61 García Martín, 2003.

62 Lanz, 2004: 197.

personalidad más influyente en este ámbito fue el profesor Juan Carlos Rodríguez. Los poetas que siguieron esta tendencia se basaban en autores como Gramsci, Althusser, Brecht (y la teoría del distanciamiento), Pavese, Pasolini, Cardenal, Roque, Dalton, Cernuda, Alberti, Gil de Biedma y Angel González entre otros. Se ocupan de intervenir en la cosa pública desde su lugar de escritores y poetas. Era tan necesario hablar de revolución como de sentimientos, llevarla a las formas del discurso, investigar las emociones como lugares de confluencia social⁶³. Esta defensa del socialrealismo o del realismo crítico no afectó solo a los poetas jóvenes y refleja una indudable actitud ética que llega, en algunos autores, al desvelamiento de la falsedad histórica del régimen «que había usurpado el poder del lenguaje para asentar un lenguaje de poder». Ejemplos de todo ello son *Descripción de la mentira* del poeta de la generación de los 50 Antonio Gamoneda, o *Descrédito del héroe* de José Manuel Caballero Bonald, perteneciente al mismo grupo, en cuyas obras se subvierte el instrumento lingüístico para desmontar la perspectiva monolítica del periodo franquista⁶⁴.

En conclusión, a lo largo de esta sección hemos descrito cómo las letras se han enfrentado a la España postfranquista, a los rápidos procesos modernizadores, que paulatinamente pusieron al país a la par de las demás democracias europeas, y que coincidieron, al mismo tiempo, con la crisis y la caída de las mismas utopías sociales, motores de este cambio. De golpe la modernidad industrial y la posmodernidad cultural se entrelazaron, aunque no se había todavía consolidado la experiencia social de la modernidad tecnológica ni de democracia política. En España llegaron casi juntos los desarrollos modernos y el escepticismo filosófico occidental que cuestionaba los mismos principios modernizadores. Entre todas, la posmodernidad contrautópica y descreída tomó el papel de protagonista en la transición y se desarrolló en los decenios siguientes⁶⁵.

España está viviendo años de cambio, y, como ejemplifica el poema con el que se abre este apartado, lo que se quema en la hoguera de San Juan de 1977 es un período de la historia del país: «Todo lo que un día creyeron/ reducido a cenizas/ es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema/ su miserable historia»⁶⁶.

63 Sacrano, 2006.

64 Lanz, 2004.

65 Scarano, 2006.

66 Lanz, 2004: 203.

1.3 Los años 80

Con los años ochenta, se evidencia aún más el cambio político y cultural apenas esbozado en el apartado anterior. Desde el punto de vista histórico en 1982 con el triunfo del PSOE en las elecciones y el inicio del gobierno socialista en España, parece finalizarse el periodo de transición iniciado en 1973 (con el asesinato de Carrero Blanco), mientras que, en poesía, sigue el periodo de polarización de las posturas poéticas que había empezado en los setenta.

La máscara que la cultura de los ochenta mostraba al público era la movida: sexo, droga, las noches de exceso y el pelo largo. La apariencia parecía conducir a la incontrolada exaltación del consumo, al reinado de la frivolidad, a la provocación del destape y a la hegemonía de los medios de comunicación de masas hasta llegar a una banalización del debate intelectual. En otras palabras, se trata de lo que ya hemos presentado como el naufragio de los valores y los ideales, que había causado el desencanto del período de la transición a la democracia. Sin embargo, según Juan Carlos Rodríguez, España a comienzos de los ochenta era «un país que había luchado demasiado para verse ahora detenido en las lentejuelas de la movida posmoderna (en sus superficies) y en la explotación más brutal (en el neoliberalismo económico social de base) [...] »⁶⁷. Efectivamente, en este periodo de renovada libertad, lo posmoderno, entendido como «rechazo de los dogmas de las vanguardias sin la propuesta de otros equivalentes»⁶⁸, influenciaba muchos sectores artísticos, dado que «los *ismos* habían promulgado demasiadas leyes, impuesto demasiadas constricciones en nombre de la libertad [...]»⁶⁹. La posmodernidad, aunque sea un concepto amplio y a veces vago, puede de alguna manera ayudar a enmarcar la poesía española de este periodo⁷⁰:

Por lo mismo que la posmodernidad se niega a aceptar preceptivas, es más libre de picotear acá y allá, y lo hace con largueza, para quedarse con cuanto le parece de valor en las distintas tradiciones, vanguardias incluidas⁷¹.

No se encuentra en la poesía de los 80 una norma estética dominante, sino que se conforma un panorama confuso en el que confluyen distintos estilos y una actitud

67 Scarano, 2006.

68 Rico, 2003: 87.

69 *Ibidem*, 2003: 88.

70 Calles, 1991.

71 Rico, 2003: 92.

sincrética y continuista que impide la delimitación de un nuevo paradigma poético⁷². Incluso son pocos los autores que se insertan en un solo camino, así como son pocas las corrientes que tienen una fijación conceptual inequívoca⁷³.

Un elemento que acomuna a muchos autores es la importancia de la emoción. Por retomar las palabras de estos mismos por ejemplo: Carlos Marzal afirma «De entre los infinitos poetas, yo prefiero/ a aquéllos que construyen con emoción su obra» y Vicente Gallego declara «la poesía debe, si verdaderamente lo es, emocionar, al menos estéticamente»⁷⁴. En cualquier caso la emoción no recobra la inmediatez romántica, ya que los poetas escriben en un voluntario tono menor, y representan situaciones de cotidianidad, incluso, a veces, con un matiz humorístico⁷⁵.

En este momento la única medida en la creación y en la recepción llega a ser la individualidad y se empieza a escribir una literatura más personal y menos convencionalmente literaria⁷⁶. Sin embargo, lo común en casi todas las corrientes es una fuerte vuelta al yo, pero se trata de una poesía que de distintas maneras simula la experiencia real del autor o de un personaje que le refleja, y no la verdadera biografía del poeta. De hecho no se habla de un yo confesional, sino de un yo recreado artísticamente y, muchas veces, dependiente de las leyes de la ficción⁷⁷, de ahí que la subjetividad del poema no tenga que corresponder a toda costa con la del escritor. El poeta ya no tiene el poder de expresar la voz del pueblo, sino que desaparece detrás de su yo, que es el de nadie y el de todos⁷⁸. Muchos autores denominan esta tendencia como «poética de la experiencia», ya que, aunque fingidos, da protagonismo a elementos experienciales.

A partir de este período se rechaza la idea de la autonomía del arte y se llega a la conclusión de que dicha independencia es una ilusión, por eso muchos artistas experimentan una fuerte proximidad con los poetas realistas de los 50 los cuales, antes que ellos, habían sentido como propia la conexión entre poesía y biografía⁷⁹. Valgan como ejemplos los versos que Miguel d'Ors cita en su análisis de los rasgos que acomunan las antologías nacionales de este periodo:

72 Calles, 1991.

73 Prieto de Paula, 2005.

74 D'Ors, 2006: 210.

75 Prieto de Paula, 2005.

76 Rico, 2003.

77 Prieto de Paula, 2005.

78 Calles, 1991.

79 Calles, 1991.

La vinculación entre poesía y vida, tan negada en los años de hegemonía novísima, es reclamada ahora por un alto número de poetas: Leopoldo Sánchez Torre afirma que toda poesía es “poesía de la experiencia” en la medida en que se nutre de la vida, aunque no transcriba ésta de modo directo [...]. Álvaro García, no muy lejos de él, habla de la elaboración estética de las experiencias vitales [...]. Carlos Marcial declara que prefiere aquellos poetas que “hacen del arte la vida” [...]. Emilio Quintana concibe los poemas como “anotaciones al margen de ese álbum de fotos que es la vida” [...] ⁸⁰.

El público se hace personaje ya que las figuras del poema “actúan” en él como si se tratara de un diálogo entre personajes y lectores, como, por ejemplo en los primeros versos del poema *Espejo, dime* de Luis García Montero (en *Rimado de ciudad* de 1983): «déjame que responda, lector, a tus preguntas,/ mirándote a los ojos, con amistad fingida,/ porque esto es la poesía: dos soledades juntas/ y una experiencia noble de contarnos la vida». El protagonista directo no es lo real, sino la verosimilitud, la cual transforma la confesión en fabulación, y la biografía en ficción autobiográfica. Lo que cuenta el texto, en suma, es una ficción de existencia, a través de la cual se pueden extraer conceptos universales. El texto tiene que parecer una comunicación privada de experiencias, una reunión de fragmentos emotivos. El fragmento, a su vez, representa el universo en crisis y junto con su equivalente temporal, el instante, señala y simboliza el silencio y el vacío de la contemporaneidad ⁸¹.

Pasamos ahora brevemente a ocuparnos de algunos de los principales rasgos estilísticos que definen el panorama poético de este decenio.

En primer lugar se abandona el estilo rebuscado de los novísimos y se evitan el irracionalismo, el hermetismo y la palabrería ⁸². Víctor Botas en el poema *Asturcón* defiende la poesía despojada de «rituales ínfulas» e «insensatas guirnaldas» ⁸³ o en palabras de Alvaro García:

Huyamos de cualquier palabrería.

Digamos solamente lo esencial

tan sólo las palabras para creer y amar

y el nombre más sencillo y útil de cada cosa ⁸⁴.

80 D'Ors, 2006: 208.

81 Lanz, 2004.

82 D'Ors, 2006.

83 Bagué Quílez, 2004: 11.

84 Pérez Bazo, 1995: 324.

Como consecuencia de ello se busca una escritura más sencilla, clara y sobria, estilo que se enlaza con una concepción de poesía como comunicación⁸⁵, no ha de sorprender, de hecho, que el coloquialismo sea una de las expresiones privilegiadas.

El hecho de que se prefiera una escritura más contenida y sobria, no significa que falte conciencia o técnica. Por lo contrario los poetas de este periodo valoran mucho el oficio y el hecho de saber construir bien los poemas, por ejemplo Julio Martínez Mesanza le reprocha a muchos poetas que «no saben o no quieren construir eficazmente sus poemas» y afirma que «[s]i en otras parcelas de la vida se improvisara de tal manera, el mundo sería inhabitable»⁸⁶. Luis García Montero reivindica el «conocimiento técnico y muchas horas de trabajo»⁸⁷. No se niega la existencia de la inspiración, pero se habla, en palabras de Felipe Benítez Reyes, de «inspiración recordada»⁸⁸, casi como evocando las *emotions recollected in tranquillity* de Wordsworth.

Finalmente hay que subrayar el cosmopolitismo de los poetas. La intertextualidad abarca desde citas internas, que sean poetas españoles, por ejemplo Cernuda, o de la antigüedad clásica, como Safo y Catulo, hasta referencias a escritores extranjeros como Trakl, Goethe, Rimbaud, Dante, Leopardi, Pavese, Cavafis, Pessoa, Eliot, Camus, Hölderlin, Auden, por citar algunos de ellos⁸⁹.

No se puede aplicar el concepto de generación para referirse a la poesía de los ochenta, es más, el término entra en crisis y hay autores que lo justifican solo desde intereses extrínsecos a la propia literatura⁹⁰. El término «postnovísimos» de Luis Antonio de Villena, utilizado por muchos críticos para describir la poesía de los novísimos hasta este período, por ejemplo, no ha estado exento de críticas porque, dejando de un lado la eficacia propagandista del término utilizado por él en la homónima antología de 1986, implicaría no sólo la idea de la existencia de una única tendencia, sino también la de considerar la poesía de los ochenta como una herencia de los novísimos, cuando, como se deduce ya desde las características generales que estamos presentando, resulta algo alejada de dicha promoción⁹¹.

85 D'Ors, 2006.

86 *Ibidem*, 2006: 216.

87 *Ibidem*, 2006: 216.

88 *Ibidem*, 2006: 217.

89 *Ibidem*, 2006.

90 Calles, 1991.

91 Pérez Bazo, 1995.

Sin embargo, como ya he anticipado, falta una estética dominante, lo cual no impide que existan algunas direcciones definidas. Si tuviera que dibujar una pirámide para explicar la estructura de las corrientes de este periodo pondría en el vértice la denominada poética de la experiencia, no como un grupo literario, sino entendida como una orientación general, cuyas características están presentes en las varias tendencias del periodo y disminuyen a medida que nos alejamos del vértice. Debajo de este rótulo se encontrarán los siguientes rasgos: la representación de una experiencia posible, el regreso a los esquemas métricos y estróficos, la vuelta al yo, el uso de un lenguaje referencial y de una expresión directa y no problemática de la conciencia humana. Todas estas características renuevan un pacto de lectura entre poeta y público⁹², en concreto la poesía de esta década busca a los lectores perdidos, alienados por el elitismo de la generación literaria de los sesenta y setenta, a los ciudadanos desorientados por el ambiente político de la transición y con todos ellos pretende desarrollar una actitud comprometida⁹³.

En los peldaños subyacentes de esta pirámide pondría a los poetas que responden a dos tendencias: una más realista y otra que recupera la tradición clásica.

La primera está bien representada por el grupo granadino *La otra sentimentalidad* cuyo mayor exponente es Luis García Montero. Escriben bajo el magisterio de Rafael Alberti, la influencia teórica de Juan Carlos Rodríguez y los modelos a los que remiten son el Juan de Mairena de Antonio Machado junto con los poetas de los 50 como Jaime Gil de Biedma⁹⁴.

El nombre del grupo nace de la búsqueda de una nueva sentimentalidad, auspiciada por el Juan de Mairena machadiano y basada en presupuestos marxistas-althusserianos-reelaborados desde la propia subjetividad. Se consideran los sentimientos como productos sociales, de hecho, se despojan de cualquier halo mítico y se conciben como realidades históricas⁹⁵. La sentimentalidad es “otra” porque «quien dice/ escribe yo, dice o escribe del otro»⁹⁶, de la sociedad, que sería el espacio que permite la existencia misma del individuo.

Las intenciones del grupo poético están expresadas por García Montero:

92 Ferrari, 2004.

93 Cullell, 2010.

Esta actitud irá siendo productiva a lo largo de los años y veremos en el próximo apartado como se desarrollará en la contemporaneidad.

94 García Martín, 2003.

95 Rico, 2003.

96 Cullell, 2010.

crear en los poemas otra sentimentalidad, [...] poner en duda los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica, [...] definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público, [...] acabar con la cultura del yo contra el sistema, del poeta raro contra la sociedad... y etcétera, y etcétera, y etcétera. Toda esta politización no se hacía para negar la individualidad, sino para rescatarla de un modo distinto, desde otra sentimentalidad, pegándole así de camino una reprimenda teórica a los estalinistas que se empeñaban en negar por decreto el derecho a la intimidad y a la diferencia⁹⁷.

Se entiende que la otra sentimentalidad de la que habla el poeta se pone en contraposición tanto con respecto a la sociedad capitalista en la que nace, como con respecto al estalinismo; ambos, desde planos distintos, negaban la subjetividad del individuo, la misma que los poetas granadinos pretenden representar desde una perspectiva histórica y social:

Un sol menos herido, una ciudad más cuerda,
soledad en su justa medida y el empeño
de seguir trabajando para que no se pierda
lo que tienen de savia, redacción y presente
el adjetivo rojo y la palabra izquierda⁹⁸.

El poeta no es un personaje aislado en la sociedad, sino un ciudadano común, uno entre todos que puede, desde dentro, observar el mundo. En esta óptica el mundo de la ciudad no es un puro escenario, sino que está en correlación con el sujeto poético y con sus sentimientos⁹⁹. En la urbe posfranquista las barreras entre el vosotros y el yo desaparecen para formar un nosotros, proponiendo así un nuevo modo de lucha conjunta. Los lugares de la ciudad personifican la individualidad del ciudadano común, se hacen expresión de esta otra sentimentalidad de la sociedad. Es un realismo urbano el que se está delineando, como por ejemplo en este poema de García Montero contenido en el libro *Diario cómplice* (1987):

[...]

Hay anuncios, cristales, almacenes
y escaleras mecánicas
que tienen

97 Pérez Bazo, 1995: 327.

98 *Ibidem*, 1995: 328.

99 Rico, 2003.

un poco más de prisa.
Pasan coches, estrellas, furgonetas
y muchachas atónitas
que brillan
vagamente distintas.
Se encienden como yo
y como yo se apagan los semáforos.
Callejea el amor por estas calles.

[...] ¹⁰⁰

Esta poética y sobre todo el tema de la ciudad estarán presentes y se desarrollarán incluso en la poesía más reciente.

Los poetas del grupo granadino no fueron los únicos representantes de la tendencia realista, sin embargo, seguramente fueron los más conocidos e influyentes. Otros nombres muy significativos son los de Jon Juaristi (con su poesía de humor paródico) y de Fernando Beltrán (y su poesía urbana) ¹⁰¹.

En lo que se refiere al otro peldaño de esta imaginaria pirámide, como he dicho, se hallará un tipo de poesía que intenta recuperar parte de la tradición clásica. Hay que subrayar primero el hecho de que cada poeta o tendencia hace una lectura propia del pasado. En los años 80 podemos encontrar muchas declaraciones que confirman el interés de los poetas por este tema, como, por ejemplo, Julio Martínez Mesanza el cual afirma que su poesía está relacionada con «la entera tradición poética castellana» o en José Ángel Cilleruelo que asegura que quiere «estar informado tanto de la tradición como de la modernidad poética» ¹⁰². La poesía de los años ochenta no rompe con el pasado, sino que lo vuelve a visitar sin ingenuidad «asumiendo conscientemente el peso de esa historia» ¹⁰³. El poeta Víctor Botas entiende esta revisitación del pasado como una «variación» de una tradición previa, a veces muy lejana en el tiempo, así que considera más adecuado «hablar de gustos dominantes en un momento dado, modas, o cualquier otra expresión; pero no de

100Cullell, 2010.

101García Martín, 2003.

102D'Ors, 2006: 212.

103Ferrari, 2004: 347.

ruptura»¹⁰⁴. Al lado de los poetas realistas, que retoman la poesía de los años 50, se desarrolla una poética que mira a las tendencias clasicistas y recupera un concepto humanista del poema. Hay una fuerte confianza en el poder comunicativo del lenguaje, acompañado por un estilo sobrio. Se aprecian sobre todo la andadura armónica del verso clásico, los endecasílabos. E incluso la faceta artística y los aspectos emocionales se equilibran en la experiencia lírica. En este clima se redescubren las formas y las fuentes textuales clásicas, sobre todo Catulo y Marcial. Frecuentes también son las alusiones mitológicas y paganas, las cuales se encontraban también en la poesía de Cernuda, que, de hecho, se convierte en un modelo referencial¹⁰⁵. Los poetas que han escrito siguiendo esta renovada sensibilidad clásica se han ocupado fundamentalmente de recuperar los tonos de la épica, la elegía y la sátira.

Se multiplican las referencias grecolatinas, gracias a las cuales se supera el culturalismo de cita puramente externa, esto es de obras extranjeras, utilizado por los novísimos, prefiriendo alusiones a obras del mundo clásico. Se distancian de estos también porque, aunque las fuentes latinas estén presentes y puedan hacer pensar en un culturalismo autosuficiente, se rechaza cualquier desvinculación con la realidad, como demuestran Juan Lamillar cuando habla de un «culturalismo vivido»¹⁰⁶ o Julio Martínez Mesanza cuando sostiene que en su poesía «las referencias históricas, si aparecen, son simples soportes de una cosmovisión moral»¹⁰⁷ y rechaza explícitamente la palabra culturalista para hablar de su obra. Esta vuelta al clasicismo no supone un enfrentamiento o ruptura con la poesía de la experiencia sino una de sus ramificaciones¹⁰⁸ porque, por ejemplo, las alusiones a la cultura clásica se confunden con la experiencia vital y las referencias se hacen en una perspectiva posmoderna. Un ejemplo se puede leer en un poema de Guillermo Carnero en el que el poeta inserta fragmentos que, según nos dice, pertenecen al poeta latino Ausonio, los cuales, sin embargo, aunque imiten un estilo clásico, provienen de la cosecha del mismo Carnero. La motivación de este pastiche es la de encontrar, en palabras de Luis Bagué Quilez, en el hecho de que «[e]l autor clásico, representante del ocaso de la literatura romana no es sino un correlato objetivo del poeta

104 *Ibidem*, 2004: 349.

105 Bagué Quilez, 2003.

106 D'Ors, 2006: 209.

107 *Ibidem*, 2006: 209.

108 Prieto de Paula, 2005.

contemporáneo, que también se adscribe a un período de crisis»¹⁰⁹.

Siguiendo este imaginario descenso en nuestra pirámide por último encontramos la poesía erótica de Ana Rossetti que se sitúa entre «un preciosismo empalagoso y la pura linealidad clásica, sin caer en ninguna de las dos tendencias»¹¹⁰, la de Juana Castro que representa en muchos poemas la situación social de la mujer y «proyecta en la individualidad la esencia de la condición femenina, librada ya del peligro del cliché y del estereotipo»¹¹¹, y finalmente Almudena Guzmán con la vuelta al humanista axioma de «escribe como hablas»¹¹², y cuyas imágenes, que «suenan a verdaderas»¹¹³, le permiten dialogar con el lector e instaurar con él una complicidad.

Más abajo aún está la tendencia neosurrealista cuyos mayores exponentes son Blanca Andreu, y Miguel Ángel Velasco que revitalizó, más en general, la lección de las vanguardias de los años veinte¹¹⁴.

Por supuesto, escriben también en esta década autores que no se dejan enclaustrar en ninguna de las corrientes arriba citadas, y otros que como reacción en contra de la poesía de la experiencia o incluso como desarrollo interno de la misma escriben un tipo de poesía reflexiva o de pensamiento orientada hacia la esencialidad minimalista.

También hay críticos que sugieren dedicar un apartado a la poesía escrita por mujeres, ya que las escritoras tuvieron mucho éxito a partir de este período. Por lo que se refiere a este último tema me encuentro en desacuerdo y prefiero que las poetisas se inserten en la historia de la literatura al lado de los hombres, tal como han escrito sus versos, en un mundo que nos ve repartidos en dos géneros, con iguales derechos y deberes.

En fin, después de este recorrido por la poesía de los 80, podemos concluir diciendo que no se trata de un panorama definido, ni de nuevas corrientes literarias sino de muchas variaciones y relecturas en clave posmoderna de la tradición. Veremos en los apartados siguientes como esto influye en la poesía inmediatamente contemporánea.

109Bagué Quilez, 2003: 32.

110Rico, 2003: 198.

111Ibidem, 2003: 200.

112Ibidem, 2003: 202.

113Ibidem, 2003: 202.

114Prieto de Paula, 2005.

1.4 Hacia el nuevo milenio

*Volviendo a la poesía, os diré solamente
que procuro en mis versos sentir la melodía
de un bolero llamado final del siglo XX.*

Luis García Montero¹¹⁵

Muchos autores consideran 1992 como un año simbólico: tuvieron lugar la Exposición Universal de Sevilla y los juegos olímpicos de Barcelona, se celebró el V centenario del descubrimiento de América y Madrid fue capital europea de la cultura, lo que permitió a la ciudad desarrollar unas iniciativas y reformas de las infraestructuras culturales bastante significativas. Otros consideran como fecha de apertura del período finisecular la victoria electoral del PP de 1996¹¹⁶.

Como bien sabemos, la historia nunca es tan drástica y los cambios jamás son de un año para otro. Lo que podemos registrar es la pérdida de algunos referentes a medida que nos acercamos al año 2000: el discurso franquista se va atenuando y al mismo tiempo se debilita progresivamente el referente marxismo en la vida política e intelectual, la fe religiosa se convierte en un recuerdo y se recupera en la memoria colectiva, lo que no excluye una masiva participación en las fiestas tradicionales, y finalmente, el socialismo español se despoja con facilidad de sus referencias emblemáticas (con la adhesión a la OTAN, el rechazo a la lucha de clases, el neoliberalismo económico en forma de sociedad del bienestar y el discurso antisindicalista). A propósito de este último punto, cuenta Bernard Bessiére que durante la clausura del XXV congreso del partido socialista en 1990 Felipe González (entonces presidente del gobierno y secretario del PSOE) reconocía no acordarse ya del texto de la *Internacional*¹¹⁷.

Se registra un fuerte aumento del número de las universidades que determina una nutrida presencia social de los jóvenes, los cuales tienen una significativa formación académica. Además incrementa el número de lectores menores de cuarenta años. Todo esto lo deberán tener en cuenta los protagonistas de la industria cultural a la hora de proponer nuevas obras en el mercado editorial. Además es interesante notar que nunca como en este

115Pérez Bazo, 1995: 337.

116Rico, 2000.

117Ibidem, 2000.

periodo la alianza entre la actividad de profesor y de autor literario fue tan evidente. El escritor suele ser, en la mayoría de los casos, un maestro, y/o crítico, redactor de revistas o periódicos, o si no tiene todavía la edad para trabajar, estudia en las facultades de humanidades. Se crea así la paradoja que ve sobreponerse las figuras del productor, transmisor y receptor. La formación de los letrados de hoy ve la institucionalización de los autores de los años 70 dado que se han convertido en lecturas obligatorias en muchos cursos universitarios, por eso hay que tener en cuenta el hecho de que ya forman parte del bagaje cultural contemporáneo, y que, gracias a esto, se reivindicán distintas sensibilidades coetáneas de aquella década, atenuando así el peso mitificador de los novísimos¹¹⁸.

En cuanto a las corrientes literarias, tampoco en los noventa podemos hablar de una única estética dominante¹¹⁹. En Palabras de Juan José Lanz:

La aparente contradicción de las propuestas estéticas en nuestra poesía más reciente no es resultado sino de la *coincidentia oppositorum* que caracteriza el espíritu de un momento de efervescencia cultural, de consolidación y avance hacia un cambio radical, como el nuestro¹²⁰.

Sin embargo, Ángel Luis Prieto de Paula señala la pérdida de prestigio del caos a finales de la década, emblemático es el título del libro de Miguel d'Ors sobre los poetas españoles finiseculares: *La aventura del orden*¹²¹.

Tiene razón José Carlos Mainer cuando afirma:

Pero sucede que la realidad, contemplada de cerca, es siempre un laberinto ininteligible, como lo es el cuadro cuando nos acercamos demasiado a la superficie: solo desde lejos los trazos, los colores y el diseño cobran su sentido plenario¹²².

Analizar lo contemporáneo o lo relativamente cercano es más difícil, porque no podemos tener una visual suficientemente lejana que defina bien los colores y las líneas del cuadro general, sin embargo, pueden resultar de gran ayuda instrumentos como antologías, revistas o los mismos premios literarios que parecen ordenar el aparente caos y se presentan como la imagen pública de la poesía, perturbadores para la valoración de nuevos poetas.

Las antologías son tanto herramientas eficaces de historia y periodización literaria como

118 *Ibidem*, 2000.

119 Pérez Bazo, 1995.

120 Rico, 2000: 127.

121 Prieto de Paula, 2005.

122 Rico, 2000: 132.

medios de exposición pública del poeta. Son al mismo tiempo «formas de diálogo o disputa territorial, disfrazadas a menudo de síntesis ponderadas del valor lírico o de panoramas descriptivos de aséptica neutralidad académica», y recopilaciones integradoras y originales.¹²³

Prieto de Paula nos proporciona algunas de las más significativas publicadas en los años noventa, que nos dan una primera imagen del panorama literario en el periodo de transición del siglo XX al XXI: *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (1992) de Luis Antonio de Villena en la que predominan la recuperación de motivos clásicos, el realismo y el temporalismo; *La prueba del nueve* (1994) de Antonio Ortega en la que se recopilan poemas esencialistas y de poesía cívica contra el conformismo estético de la poesía de la experiencia; *El hilo de la fábula* (1995) de Antonio Garrido Moraga que antologiza a poetas de la diferencia; *Selección Nacional. Última poesía española* (1995) de José Luis García Martín que presenta poemas figurativos; *Los poetas tranquilos. Antología de poesía realista del fin de siglo* (1996) de Germán Yanke; *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* (1997) de Luis Antonio de Villena que refleja la tendencia de pasar desde la poesía de la experiencia hacia un nuevo realismo o a una intensificación de lo meditativo; *Feroces* (1998) de Isla Correyero que apuesta por poéticas radicales y marginales; *La generación del 99* (1999) de José Luis García Martín que refleja la pérdida de referentes poéticos; y por fin *Milenio. Ultimísima poesía española* (1999) de Basilio Rodríguez Cañada que elabora una antología con tantos poetas (67) que no le permite una indagación sobre las corrientes literarias dominantes¹²⁴.

A causa de la masiva proliferación de antologías, premios y revistas, José Carlos Mainer propone romper con el esquematismo simplista e invita a leer con libertad de criterio los poemas mismos antes que las reflexiones teóricas de críticos o autores¹²⁵. En sintonía con este pensamiento están los poetas que, según Miguel d'Ors, expresan una desafección hacia las poéticas¹²⁶, como, por ejemplo, Jon Juaristi, que admitía querer que sus poemas «fuesen sólo ilustraciones o glosas de las ideas que [ha] expuesto en [sus] libros y artículos de crítica y pensamiento»¹²⁷.

123 *Ibidem*, 2000.

124 Prieto de Paula, 2005.

125 Rico, 2000.

126 D'Ors, 2006.

127 Rico, 2000: 131.

Las palabras de Juaristi nos permiten introducir uno de los rasgos fundamentales de la poética finisecular: en contra del dictum mallarmeano, la poesía se hace con palabras, como decía el poeta francés, pero su significado vuelve a estar más allá de las letras, ningún análisis lingüístico es capaz de dar por completo con la poesía y su ideal¹²⁸. Los escritores vuelven a interrogarse sobre la relación arte-mundo, sobre el lazo del lenguaje con la historia, aquello que liga las palabras con las cosas. Ya en los ochenta, pero también en los noventa, se luchaba para recuperar un lenguaje que comunique ideas. En palabras de Laura Scarano:

La literatura actual se ha lanzado a reinterpretar los espacios de articulación individual y comunitaria, pública y privada desde un lenguaje que pasó por la prueba de la fractura y la rebelión¹²⁹.

Sin embargo, no todos los poetas son partidarios de la estrecha relación entre realidad y lenguaje. Un ejemplo está en la poesía de Aníbal Núñez que se concentra en el desajuste esencial entre realidad y lenguaje. Según él, se puede conocer el nombre de las cosas, pero no su realidad, ya que el sustantivo carece de existencia real mientras que la tiene el objeto¹³⁰.

Muchos de los poetas que publican en los años 90 tienen conexión con la poesía de la experiencia como sucede, por ejemplo con la componente biográfico de sus versos o con la reflexión sobre la realidad¹³¹, sin embargo, como señala Laura Scarano, esta tendencia se había agigantado mucho, y se había hecho cada vez más heterogénea¹³², por eso se asiste, efectivamente, al comienzo de su decadencia. Los poetas parten de su lógica pero toman vías más personales, tanto que Basilio Rodrigo Cañada habla de un nuevo experimentalismo¹³³.

Surge incluso una corriente que se pone en contraposición con la poética de la experiencia: la poesía de la diferencia. Nunca ha tenido un corpus teórico definido, pero se compacta en la acusación de la primera por estar hecha, según ellos, por clones intercambiables y por su omnipresencia en foros, premios y ferias del libro que hace sospechar una connivencia con el poder¹³⁴. El acta más significativa que los poetas

128 *Ibidem*, 2000.

129 Scarano, 2004: 207.

130 Rico, 2000.

131 Prieto de Paula, 2005.

132 Scarano, 2006.

133 Rodríguez Cañada, 2008.

134 Prieto de Paula, 2005.

‘diferentes’ han hecho es la publicación de una antología en 1994, *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, cuyo antólogo, Eligio Rabanera, es probablemente un apócrifo de Felipe Benítez Reyes. En el prólogo de la obra el crítico denuncia la nueva mafia del poder exagerando obviamente sus argumentos. El perfil del poeta dominante contra el que se estalla consiste en un ser corrupto, que escribe por dinero, que actúa como funcionario del poder, que se ha olvidado de la de-construcción del fragmento, que usa el endecasílabo como metáfora del poder establecido, que se apropia de premios importantes negando cualquier subversión y, finalmente, que exhibe sus defectos morales por «practicar la promiscuidad sexual, no ser buena persona y enviar regalos por Navidad a la crítica»¹³⁵. En perfecto estilo de novela negra, se añade al prólogo una presunta carta enviada por Rabanera a los poetas criticados antes de ser asesinado, en la que afirma haberlos desenmascarado. Debajo de toda esta ficción se esconde la verdadera protesta:

Este antiheroico poeta viene a desplazar un lugar fatigosamente adquirido por la tradición de género en la modernidad, socava los restos de este exiguo capital simbólico que el poeta retiene entre sus manos en el gesto orgulloso de saberse [...] diferente, especial, dotado de un raro don otorgado sólo a unos pocos, y que nada tiene que ver con el oficio, el esfuerzo, la inteligencia o la elección profesional. Esta incómoda figura del poeta como nombre común y persona normal [o sea el poeta de la experiencia] [...] destruye el frágil equilibrio y la pactada convivencia del artista en la sociedad capitalista¹³⁶.

La convivencia de la que nos habla Laura Scarano en este artículo se refiere a encasillamiento y neutralización del poeta en su lugar de museo, mercado de ventas editoriales, exposiciones o suplementos de la prensa.

A estas acusaciones respondió Juan Carlos Rodríguez explicando que no se trataba de vender la propia obra sino el propio nombre como si fuera una mercancía capaz de avalar los textos producidos. Los mismos que tanto criticaron el sistema y se hacían llamar diferentes publicaron casi todos sus libros en editoriales y obtuvieron sus premios. Según el profesor granadino la motivación real del reproche era la de obtener un nombre en el «mercado de lo simbólico»¹³⁷.

No hay solo un movimiento de alejamiento y crítica con respecto a la poesía de la experiencia, sino que se desarrollan incluso tendencias que parten de ella.

Las poéticas finiseculares recuperan la función de la trama histórica: se interpela a

135Scarano, 2006.

136Ibidem, 2006.

137Ibidem, 2006.

los hombres como sujetos, se recrea la escritura como habla social y se vuelve a hablar de leguaje como contrato civil y patrimonio colectivo. Afirma a propósito de esto Laura Scarano:

Quizás en este despertar del nuevo milenio haya sonado la hora de reponer la poderosa figura del hombre como responsable de su discurso [...] y podamos plantear sin rubor una versión verdaderamente social para el arte y creer en una efectiva conexión entre la literatura y la realidad¹³⁸.

Se apuesta, de hecho, por construir una inscripción del hombre como nombre, cuerpo, historia y experiencia que reemplace la concepción del individuo cristalizado en los mitos de clase, pueblo, partido y nación que se abordan ahora desde sus historias particulares¹³⁹.

Luis Bagué Quilez reflexiona sobre el hecho de que la poesía de la experiencia había dejado a un lado algunos temas que se retoman a finales de siglo, como la mendicidad, la inmigración, el paro y, en general, todos aquellos temas relacionados de alguna manera con la marginalidad. En este periodo se cuestiona la actividad civil desde la denuncia de hechos sociales como la censura del imperialismo estadounidense, la denuncia del belicismo, la constatación del fin de las utopías y la preocupación por el tercer mundo. Efectivamente se amplían los argumentos pero sin modificar mucho los procedimientos artísticos dado que se sigue dando prioridad a la narrativa sobre los contenidos ideológicos y a la intertextualidad. Sin embargo, se deshumaniza el mensaje con el acercamiento a la sátira y al epigrama a través de una transcripción lo más imparcial posible de la realidad¹⁴⁰.

Estamos ante una mutación ideológica y discursiva de la poesía, cuyos síntomas se pueden sintetizar en el avance de tipos discursivos híbridos y mixtos que desembocan en un particular *collage* literario¹⁴¹, como, por ejemplo, en poemas realizados mediante la manipulación del lenguaje publicitario, no como aspiración primordial del poema, sino como formulación de una denuncia social, y la inserción de informaciones periodísticas a la manera de *collage* pop. Valgan como ejemplos los siguientes extractos: el primero del poema *De la Publicidad* (1990) de Aurora Luque: «perfumada de Armani/ la nada es altamente soportable»¹⁴² y el segundo del poema *El bello sueño del trabajo estable* de

138 *Ibidem*, 2004: 206.

139 *Ibidem*, 2004.

140 Bagué Quilez, 2004.

141 Scarano, 2004.

142 Bagué Quilez, 2004: 24.

Jorge Reichmann (en mayúscula en el texto):«EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS EL IDEAL DE UN EMPLEO/ A LO LARGO DE UNA VIDA/ CON TODO LO QUE LA VINCULACIÓN A UN SITIO APORTA/ COMO CALIDAD DE VIDA Y RELACIONES PERSONALES/ ES UNA UTOPIÍA/ TODO CAMBIA/ UNA ECONOMÍA LIBRE ES UNA ECONOMÍA DE CAMBIO/ LA LIBERTAD TRAE MUCHAS INCOMODIDADES/ PERO DEBERÍAMOS SABER QUE AL ENTRAR EN LA C.E./ Y PROSEGUIR POR LA VÍA DE LAS LIBERALIZACIONES / HEMOS ELEGIDO EL RIESGO/ ¿O ES QUE ACASO/ NO SABÍAMOS /LO QUE ESTÁBAMOS ELIGIENDO?». ¹⁴³ Este último es la reelaboración de un artículo de opinión del País del 16 de Diciembre de 1993 de Jaime García Añoveros.

A la luz de lo que acabamos de leer podemos afirmar que muchos poetas se acercan al nuevo milenio con una poesía fuertemente comprometida, la cual se convierte en «un medio de interpelación social mediante un discurso que construye una posición ideológica libremente asumida»¹⁴⁴. Este tipo de poesía dio voz a los problemas debidos a la globalización, a la polución, a las guerras imperialistas, al desarrollo asimétrico de los pueblos y al neoliberalismo depredador¹⁴⁵, y es uno de los rasgos más característicos del periodo tratado.

No existe una única manera de expresar tal actitud. Luis García Montero, en la evolución de su poética, durante este periodo, por ejemplo, rechaza la inacción y entiende la poesía como instrumento que el hombre puede utilizar para regresar a valores humanos, que han sido relegados por el momento histórico. Representa la búsqueda «de un compromiso para fabricar una felicidad pública»¹⁴⁶. En este caso, su visión izquierdista y la realidad española del momento están presentes en los poemas y el perfil de poeta que él dibuja es el de un ciudadano de a pié: uno en la masa.

Otro ejemplo está representado por María Antonia Ortega, una exponente de la poesía de la diferencia. Su compromiso no es militante, como el de García Montero, sino que se basa en el ideal de respeto hacia los demás y en su profunda fe en los seres humanos, en su capacidad afectiva y de respeto. El poeta para ella no es uno entre todos, sino un ser humano que difiere de los demás por su sensibilidad sensitiva y moral. Por ese

143 *Ibidem*, 2004: 27.

144 Scarano, 2006.

145 Prieto de Paula, 2005.

146 Cullell, 2010.

motivo está condenado a la soledad, una «soledad ideal» dado que ella «no habla dentro de la sociedad sino desde el Paraíso». El símbolo del poeta, para ella, es la imagen de un ángel rebelde que cuida de los seres humanos desde su aislamiento, un otro con una fuerte ética que le permite observar la sociedad. Su poesía es comprometida en el sentido de que refleja un ideal puro para el hombre y lo que lo rodea¹⁴⁷.

Un tercer ejemplo es el de Jorge Reichmann, cuyo compromiso se basa en el pesimismo, la desconfianza, el desencanto y la aceptación derrotada de la insostenible situación de la sociedad contemporánea, abarcando incluso temas ecológicos y ambientales. El pensamiento de Reichmann radica en un profundo pesimismo cultural, ejemplificado en un yo poético incapaz de conocer el mundo por su totalidad, que ha descubierto que el futuro no lleva a ninguna parte, y vive en un nihilismo posmoderno, entendido aquí como sentimiento de desarraigo del hombre en las sociedades tecnológicas. Sus poemas son fragmentos, situaciones en las que evidencia la escasez de valores humanitarios en el mundo que lo rodea. La voz poética refleja la de los medios de comunicación que inundan al lector de información acerca de hechos dramáticos, que se presentan seguidos unos detrás de otros, sin reflexión ni utilidad. Relata hiperrealísticamente en sus poemas la realidad cotidiana para avergonzar al lector, como por ejemplo en estos versos extraídos del poema *Cada cual tiene sus debilidades*: «Yo ya sabía que mortal pecado es hoy/ hablar en términos de buenos o malos/ o expresar rotundidades/ incluso si le violan analmente a uno/ con el palo de una escoba/ como al pobre ciudadano italiano/ que osó desafiar el rotundo poder del ciudadano Berlusconi/ organizando un boicot a sus mercaderías»¹⁴⁸. La aparente neutralidad del «yo-cronista anti-emotivo» es un expediente para incitar al público a ser más crítico con respecto a las informaciones que lo bombardean cada día¹⁴⁹. Influenciado por Berthold Brecht, emplea recursos como la ironía, para alejar al lector de lo que lee, para que sea crítico. Sus poemas no ofrecen solución alguna y describen un mundo cuya única habilidad radica en la inmovilidad y en la inacción. El arte no tiene bastante fuerza para cambiar la situación, «habla en voz muy baja, es prácticamente inaudible y actúa únicamente como la débil prostituta de la razón», sin embargo, considera imprescindible la necesidad de denunciar. La suya es poesía del desconsuelo, considera el arte como resistencia y el realismo como

147 *Ibidem*, 2010.

148 *Ibidem*, 2010.

149 Scarano, 2009.

indagación y vigilancia. No sería correcto definir su obra solamente como pesimista, dado que, a través de sus poemas, pretende transformar el sujeto y el mundo¹⁵⁰. La nueva poesía comprometida que define Reichmann, y que representa un modelo de referencia para muchos poetas, se distancia de la de los años 50: el poeta no habla para los que no tienen voz, no tiene una misión, sino la función de mantenerse vigilante y hacerse oír, contar, más que cantar, lo que ve. Se aleja de la poesía de la experiencia porque piensa que el poeta tiene que «hablar desde su vida, pero no de su vida» y reivindica el protagonismo del sujeto frente a la historia¹⁵¹.

A estos tres tipos de compromiso, el militante de García Montero, el ético de Ortega y el hiperrealista de Reichmann se pueden añadir el realismo expresionista de Roger Wolfe, o la poesía “entro-metida” y “compro-metida” de Fernando Beltrán. No nos pararemos en presentar estos dos ejemplos, pero es importante subrayar que, junto con Reichmann, se ocupan en su poesía entrometida, de una de las señas de identidad más fuertes de ese período: la ciudad. Sujeto-objeto de muchos de sus poemas, ayuda a comprender la identidad del hombre y lo hace «dueño del vacío», para reformarlo con voces propias. En palabras de Reichmann:

En la ciudad donde no puedas

decir la verdad,

decirla.

En la ciudad donde puedas

decir la verdad, trabajar

para convertirla en mentira.

La urbe es la galería de las nuevas subjetividades que relatan los autores de estos años: sin techo, ilegales, profesionales de la basura, obreros con sueños burgueses, prostitutas, drogadictos, inmigrantes, funcionarios corruptos, ecologistas etc... Representa el presente mediatizado y tecnológico. En la masa de personas de las ciudades, las identidades son anónimas y es difícil definir las. Es el lugar que se describe desde los fragmentos de cada uno, incapaces de coger su totalidad desde lo alto. Es el sitio que muchos poetas eligen para contar/cantar la realidad contemporánea, se enfrentan a ella y recurriendo incluso a los

150Prieto de Paula, 2005.

151Scarano, 2009.

nuevos medios de comunicación como internet y los *graffitis* (no es un caso que uno de los libros de Reichmann se titule *Muro con inscripciones*)¹⁵².

Hay que subrayar casos de poetas que no escriben un tipo de poesía comprometida y que dan pautas distintas en el panorama literario.

Es el caso del descubrimiento de los poemas de José María Fonollosa. Una voz diferente y dotada que no se había conocido hasta los años 90 aunque había publicado en su juventud (años 40) dos libros de poemas que pasaron inadvertidos. El poemario que despertó la atención de los contemporáneos es *Ciudad del hombre: New York*, que escribió en el silencio total al que están condenados los poetas malditos como él. Su poesía pretende recuperar la pureza perdida en medio del caos y la desolación de una realidad incomprensible a través del mal y la transgresión. Según Javier Cercas el nihilismo y pesimismo, la violencia y la crueldad que expresan sus versos esconden una ternura que, «como un río secreto, fluye bajo la voz que enuncia los poemas, tiñendo su angustia, su soledad y su miedo de una emoción insondablemente humana»¹⁵³. No es de extrañar que haya despertado lo interés de los contemporáneos dada su vocación a la marginalidad, uno de los temas preferenciales de la poesía actual. Consciente de que su tiempo lo ignora por completo, «en un panorama donde abundan las voces derivativas o simplemente intercambiables, la de Fonollosa posee un timbre que es solo suyo»¹⁵⁴.

Otra voz personal es la de Eloy Sánchez Rosillo. Se distingue de muchos autores por la renuncia a la intertextualidad que confluye en el apoyo o en el posicionamiento de las obras en una u otra corriente. No dispone sus poemas por unidades temática, la unidad de escritura no la proporciona el libro sino los poemas mismos: nacen en un determinado período cronológico y tienen un sentido en relación con el tiempo de escritura. No quiere condicionar la interpretación del lector de sus obras, así que elige títulos que no evidencian la situación del autor al escribir los versos. Ángel Luis Prieto de Paula afirma que:

El autor se empeña en que nada (un título o una dedicatoria, la ordenación compleja de los materiales de un libro o cualquier originalidad tipográfica) distraiga al lector de la esencia de cada una de sus creaciones¹⁵⁵.

Su poesía es «historia de una vida», sus libros parecen diarios personales, ya que terminan

152 *Ibidem*, 2009.

153 Rico, 2000: 142.

154 *Ibidem*, 2000: 144.

155 *Ibidem*, 2000: 145.

con la cronología de los poemas para que el lector pueda encontrar detrás del arte la sustancia de la vida. El mismo poeta afirma: «Cuando escribo versos lo que hago, en realidad, es ir escribiendo mi autobiografía»¹⁵⁶. Voz personal la de Sánchez Rosillo, que, sin embargo, no traiciona la filosofía de su tiempo: el lazo entre arte y vida no puede ser más firme que en su caso.

Además nos permite una reflexión sobre otro importante rasgo que caracteriza la producción de final de siglo con respecto a la anterior: la temática del tiempo y del recuerdo. En él, como en muchos autores que publican en los 80 y 90, se percibe la influencia de los románticos ingleses, especialmente de Wordsworth y de su concepción de poesía como emoción recordada con tranquilidad. En la poesía de Sánchez Rosillo el recuerdo rescata del olvido «Porque el recuerdo sabe/ prolongar el pasado, impedirle a la sombra/ su cosecha de olvido»¹⁵⁷. En el libro *Una vida* (1996) a través del recuerdo habla de su vida que al mismo tiempo es la nuestra, a través de un estilo sencillo, directo y humano.

El caso de Sánchez Rosillo no es aislado. Otros ejemplos se pueden encontrar en la producción de Miguel d'Ors, que describe como una de las funciones del arte poético la de tratar de retener para siempre en el verso el instante que pasa, como en los versos «Qué esta página salve aquel momento», que abren el poema *Caballos de nieve* (1994). Incluso en *Completamente viernes* (1998) de Luís García Montero la temática del tiempo y su papel de protagonista en la vida de los hombres es central. En esta obra «[e]l tiempo impone decorados y situaciones diferentes (ausencias y regresos, encuentros y despedidas), y propicia estados de ánimo cambiantes que dan lugar a actitudes muy diversas que incluso pueden llegar a ser contradictorias»¹⁵⁸. En Felipe Benítez Reyes la temática del tiempo está conectada con la fugacidad y la pérdida de la juventud. A través de los versos se puede revivir el fulgor de la edad juvenil o interiorizar su pérdida: «Tan extraño/ como llegar a una ciudad/ y ver cómo la luz/ inventa esa ciudad de la que nunca/ has logrado salir»¹⁵⁹. También Carlos Marzal trata este tema, reflexionando sobre la evocación de un «tiempo irrepetible y muerto», a través de un yo poético que, viendo un álbum de fotografías, es consciente de que un día será él mismo un muerto más objeto de una fotografía¹⁶⁰.

156 *Ibidem*, 2000: 146.

157 *Ibidem*, 2000: 146.

158 *Ibidem*, 2000: 180.

159 *Ibidem*, 2000: 183.

160 *Ibidem*, 2000: 185.

Finalmente señalamos la voz de Concha García. Como ya se había anticipado en el apartado anterior, tratar la cuestión de la literatura femenina como si estuviese apartada de la realidad literaria podría llevar a la idea de considerarla un género aislado o una poética dictada por razones sexuales. Sin embargo, los progresos en el ámbito de la igualdad de sexos, gracias también a las producciones de poetisas como Ana Rossetti o Blanca Andreu, nos proporcionan una idea de mujer libre y dueña de sí misma. La poesía de Concha García es un testimonio más del cambio en la identidad femenina en la sociedad y a través de sus poemas traspasa la idea de un yo poético femenino que rompe con los mensajes oficiales promocionados por una sociedad machista y desmantela el sistema masculino de representación de la mujer, simbolizado por la iglesia¹⁶¹.

Seguramente hay más poetisas y estilos que merecerían la pena de ser tratados en este apartado. He intentado trazar los rasgos y estilos más innovadores o influyentes en el panorama poético. Los poetisas publican ahora con menos dificultades, el número de lectores, gracias a la enseñanza y al aumento de universidades se ha multiplicado, así como ha incrementado la velocidad de la comunicación y han aumentado los medios de divulgación. Todo este sistema dilatado, y la libertad que permite el sistema democrático, ha permitido el nacimiento de muchas voces y de motivos de debates culturales. Esto nos recuerda que la literatura, y la poesía en este caso específico es un organismo vivo, y por eso produce controversias. En palabras de Laura Scarano, lo que de verdad importa, por encima de todas las discusiones es «la diversidad de voces por encima de la mudez, el silencio, la censura o la prohibición de épocas afortunadamente pasadas»¹⁶².

161 *Ibidem*, 2000.

162 Scarano, 2006.

2. Conciencia de clase: presentación de la obra.

2.1 Acerca del autor

¿Quién es David Mayor Orgillés (Zaragoza, 1972)? Quizás para contestar a esta pregunta tengamos que componer el puzzle de sus artículos, libros y presencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Zaragoza, con la que colabora regularmente con su talleres de poesía. Lo que creo puede ser interesante es intentar encontrar los lazos que unen su producción poética. *Conciencia de clase* es la cuarta obra publicada por el autor, la preceden *En otra parte*¹⁶³, *Otra Novela*¹⁶⁴ y *31 poemas*¹⁶⁵.

Desde 2005, fecha de la publicación de su primera obra, hasta 2014 en que publica *Conciencia de clase* podemos encontrar algunas constantes en su poética: la relación entre el paso del tiempo y la identidad en continuo cambio del hombre, que no se reconoce ni en el espejo (*Los animales*, *En otra parte*), ni en las fotografías (*Automedicación*, *En otra parte*); o la relación entre arte y vida, en particular la idea de escritura como guardiana del secreto de la vida, de la verdad, a la que el poeta siempre aspira sin alcanzar, porque, como escribe en el epílogo de *Otra novela*, «Escribir es un secreto/ Acerca de un secreto,/ Siempre tentativa/ Y novelería». Sin embargo, no es importante llegar al conocimiento: «[I]o importante no es llegar,/ espera, no te anticipes/ a lo desconocido. [...]» (*Afina la puntería*, *31 Poemas*) dado que la verdad, para él, es un fantasma «[...] es aventura vieja, una lejana/ suma de historias,/ coincidencia y/ punto de fuga,/ esa parte de la memoria que se cierra,/ un cebo/ que te hace resto,/ arresto/ ese anzuelo/ que tira hacia arriba» (*Pesca con mosca*, *31 poemas*).

Otro tema que relaciona las tres obras es la importancia que Mayor atribuye a la memoria a la hora de descubrir la propia identidad, hasta llegar a escribir en *31 poemas* que «[...] la existencia del individuo son las horas/ que están por recordar». Quizás este tema llegue a un nivel superior de elaboración en el último libro, como veremos a continuación.

Lo que representa un punto de cambio en la producción poética de David Mayor es, en mi opinión, un hecho que pertenece a su experiencia personal y que deja profundas

163Mayor, 2005.

164Ibidem, 2011.

165Ibidem, 2013.

huellas en los poemas: la muerte del padre. Considero que la madurez que alcanza en la última obra es el fruto de un profundo sufrimiento. Los poemas en *Conciencia de clase*, aunque en algunos casos abarquen cuestiones ya tocadas en las obras precedentes, lo hacen con una profundidad distinta y una indagación sobre la relación más consciente entre literatura y búsqueda de la verdad y de la identidad. El punto de inflexión está representado por el último poema de *31 poemas*, dedicado a la muerte del padre. Precisamente desde allí empieza un itinerario que acabará desembocando en *Conciencia de clase*, de cuyos rasgos hablaremos en el detalle en el apartado siguiente.

Desde el punto de vista estilístico, en cambio, quizá como consecuencia de con una idea de escritura capaz de ‘ordenar el caos de la vida’, los poemas están dispuestos en todas las obras en orden alfabético, excepto en *Otra Novela*. Además tanto en *En otra parte* como en *31 poemas* y *Conciencia de clase* se alternan poemas en versos libres y poemas en prosa. A propósito de prosa, creo que es significativo el epígrafe que le pone a *31 poemas* proveniente del poeta venezolano Rafael Cadenas: «Soy prosa, vivo en la prosa, hablo prosa. La poesía está allí,/ no en otra parte. Lo que llamo prosa es el habla de vivir,/ que siempre está traspasando por el misterio». Lo que David Mayor esconde en sus poemas es la prosa de su vida, como escribe en el primer poema de *Conciencia de clase* «[...] la prosa es un día cualquiera que nos lleva. A nuestro/ alrededor se extiende la prosa del mundo. Pero no hay/ que desentenderse del todo de la prosa, ni siquiera/ esquivarla, porque a través de ella recordamos/ tanto lo que hemos vivido como aquello que no / corresponde con los días [...]» (*A través de mi padre*, p. 13).

Perdonen entonces la repetición, pero, para mí no hay mejor manera de ser prosa, vivir prosa y hablar prosa, en este sentido, que la de pasar ‘a través de’ la poesía.

2.2 Interpretación de la obra

«Toda ceniza es polen»¹⁶⁶

Novalis

¹⁶⁶La cita de Novalis hace parte del epígrafe. Las palabras originales del poeta alemán, contenidas en la obra *Gérmens y Fragmentos* son: «Alle Asche ist Blütenstaub- der Kelch ist der Himmel», es decir «Toda ceniza es polen y su cáliz el cielo». A lo largo de este apartado veremos en que sentido, para Mayor «Toda ceniza es polen».

*Conciencia de clase*¹⁶⁷ es la última colección de poemas de David Mayor. Como el mismo autor confiesa en una entrevista¹⁶⁸, el libro le ha servido para ordenar algunas «notas» que había escrito después de la muerte de su padre, a quien el libro está dedicado y cuyo recuerdo fluye a lo largo de los versos como un fantasma. Mayor, que se define un escritor desordenado¹⁶⁹, coloca los poemas de las primeras tres partes (*Inicio, Escritorio y Punto y aparte*) en orden alfabético, quizá justo por este motivo. La poesía, de hecho, tiene en esto su primera misión, armonizar el caos de la vida y a ella va el agradecimiento con el que empieza la parte central de la obra (*Escritorio*): «[l]legan las ideas/ diluyéndose/ como números sin contar./ Y tú con dispensable voluntad/ apuntas en este cuaderno/ el leve zumbido/ de un aquí y ahora/ que es apenas/ el momento de las cosas./ No hay regla/ ni marca definitiva que explicar,/ salvo este escribir raro/ que es viajar sin disponer de tiempo,/ leer sin desplazarse.» (*Agradecimiento*, p. 17).

Escribir, para el poeta es «como si dejaras una flor perdida/ entre las páginas de un libro, con el orden/ olvidado, como ocurren las cosas en el tiempo./ Igual que los pájaros buscan/ el hermoso sol transparente de la mañana,/ un secreto cotidiano,/ cada día febril/ y nuevamente poroso». Estos versos del poema *Escritorio* (p. 29)¹⁷⁰ introducen el otro gran reto que Mayor intenta, la concepción de la poesía como búsqueda de un secreto cotidiano, un hecho tan natural como lo son los pájaros que anhelan el sol por la mañana. El escritor quiere representar en los versos la búsqueda de las cosas que ocurren en el tiempo, la vida misma y quizá su significado, que se esconde desordenada entre las páginas de un libro (acaso el suyo).

El manifiesto de su poética se encuentra, para mí, en el poema *Piezas de talles* (p. 41): «Escribir con brújula, desconocer el camino que/ recorres, decantarse por la pertinencia del oficio frente/ a la indulgencia del genio, saber de lo contumaz y del abandono, mantener el extraño equilibrio entre soledad/ y sociabilidad, tener un lector despiadado dentro./ Virtudes poéticas: palabras utilizadas como detalle/ irrepetible, voluntaria omisión de datos, capacidad/ de síntesis, falsa tendencia a la parquedad, dar forma/ visible al tiempo invisible./ Simplemente una voz posible en una situación posible:/ nunca olvides la diferencia que hay entre lo que uno/ cree que hace y lo que realmente

167Mayor, 2014.

168Castro, 2015.

169*Ibidem*, 2005.

170Que tiene el mismo nombre de la parte a la que pertenece.

hace, que el éxito y/ el fracaso son dos impostores». Se deduce de este poema que escribir, para él, quiere decir orientarse, dar orden, es conocimiento artesanal del oficio y no sólo genio creador e inspiración, es mantener un equilibrio entre la soledad interior y la sociabilidad exterior; el poeta, de hecho, no es un *outsider*, sino alguien en el que conviven dos caras, una evidente para todos y otra escondida, que se muestra tímidamente en los versos. La voluntaria omisión de detalles es una característica que utiliza incluso en obras anteriores, como por ejemplo en *En otra parte*¹⁷¹, en cuya reseña¹⁷² para la revista Riff-Raff del escritor Manuel Vilas, se subraya la intención del poeta de dejarle al lector la tarea de desvelar lo que silencia, que, a veces, es la parte sustancial. Mayor obliga al lector a reflexionar sobre sus palabras, que a su vez son el fruto de una profunda meditación. Lo que nos presenta en sus poemas es, como él mismo afirma, una situación y una voz posible, a veces ambas autobiográficas, desde las cuales buscar una verdad universal.

Considero que el marco que está debajo de todos los poemas de *Conciencia de clase* es la experiencia personal del autor. Desde la muerte de su padre, pasando por el amor hacia su pareja y su concepción de la amistad, el libro es una profunda indagación de la conciencia humana, que no puede prescindir de los sentimientos personales. Lo que Mayor nos ‘fotografía’ son instantes de su vida, que, al mismo tiempo, pueden ser de la de cualquier lector. La ‘clase’ a la que se refiere en el título de la obra es, en mi opinión, la que se compone de todos los lectores que, leyendo sus poemas, se reconocen en sus sentimientos, tomando conciencia de pertenecer a un conjunto, de compartir con otros seres algo, ya sea una ciudad, un parque, una cuota de cariño, o simplemente recuerdos, los cuales sirven para dar vida a sensaciones ya pasadas, para volver a ellas en los días que se necesiten. Los recuerdos en particular tienen la función de poder crear no solo la identidad personal, sino, a través de esta, la unión entre los seres que esos comparten.

Para mí la vena elegíaca es la más fuerte y la que más impacta con el lector. El tema de la muerte del padre se afronta desde la perspectiva del recuerdo, al sujeto poético no le queda nada más que hacer revivir al padre recordándolo en un instante presente, que, sin embargo, no le pertenece. Ya desde el primer poema, *A través de mi padre* (p.13) leemos que «recordar no es vivir de nuevo; es habitar una ausencia que nos calma de otra manera [...]». El recuerdo sustituye la presencia, pero no la vida real, es «mirar como

171Mayor, 2005.

172Vilas, 2005.

escribimos la vida que nos pasa» y, a veces, es imaginar haber vivido momentos que nunca han pasado. La imagen vuelve a reaparece en varios poemas, como en *Animal herido* (p. 19) en el que, de repente, tropezamos con «la tenue sonrisa de un rostro que se pierde hecho memoria», mientras el vuelo de un pájaro nocturno recorre simbólicamente la distancia entre las personas queridas que siguen a su lado y los que han desaparecido, su padre. La noche, escenario predilecto para lo imposible, se hace reino de frontera entre la esperanza y el desencanto, entre la realidad de los vivos y la imaginación de los muertos. La experiencia de la enfermedad del padre se recuerda en un poema que se titula simplemente *Poema* (p. 42), como si el autor lo quisiera elevar por encima, como si dijera ‘este es el poema’. El «emperador de todos los males», se lee, no solo se lleva al enfermo, sino también a sus queridos, a partes de ellos. Es como si la enfermedad misma escribiera el poema, y no el poeta, un poema «frustrado de amor y dolor, de/ sangre y excremento, de esperanza y final, palabras/ repetidas que nunca se terminan de aprender». El yo poético, de alguna manera, ha sido destronado por el dolor, que se hace protagonista; el sufrimiento pasa del enfermo a sus queridos que se consumen con él. Los versos finales concluyen este poema desgarrador con una imagen de la muerte casi positiva, aunque implícita: al mencionar la llegada de una próxima y querida «vida nueva» se alude, quizás, a la paz que la muerte puede concederle al enfermo y al lacerante dolor que su espera conlleva¹⁷³. Pocos poemas después termina la segunda parte y comienza la tercera, titulada *Punto y aparte*. El título carga de importancia, de hecho, el único poema que contiene, *What if?* (p. 59)¹⁷⁴, entendiéndolo un cambio. Aunque, creo que, el poema alude también al padre, lo hace con un estilo distinto, aquí la fantasía juega un papel preponderante con respecto a los poemas anteriores: se retrata la imagen de un hombre y un niño, de colores «grises y perdidos», como los recuerdos, y se imaginan al lado de los mundos extinguidos y los personajes de tebeos, como sugiere el mismo título que se refiere a una colección de Marvel. La fuerza de la imaginación le da la esperanza y convierte en reales las dos figuras desenfocadas, que parecen pertenecer a un sueño; al fin y al cabo, se lee, «[...] Prometeo/ creó el fuego mientras/ lo deseaba». Con *What if?* el tema del recuerdo doloroso pasa a otro estadio de

173Me refiero aquí a los versos: «Volverá la vida nueva, lentamente como si sufriera/ al respirar; un hombre cansado de lo que está detrás/ que quiere desaparecer en el inmenso resplandor del mar y su nuevo azul».

174«el Vigilante/ Ninguno de los 4 Fantásticos/ apareció para ayudarme./ Ya solo/ podré imaginar a un hombre/ que cuida a un niño. Están/ en una plaza. Hay sombra/ y cobijo. Los dos/ parecen grises y perdidos/ y están hechos de palabras sencillas./ Ya solo podré imaginar/ mundos extinguidos como árboles/ en la ceniza./ Es cierto que los sueños no se cumplen,/ pero también es cierto que Prometeo/ creó el fuego mientras/ lo deseaba.»

elaboración: el sentimiento de tristeza sigue existiendo, sin embargo, es como si, de alguna manera, la imaginación pudiera salvar al hombre de la realidad, como si en el mundo de la fantasía se pudiera encontrar por fin la esperanza.

Como decía anteriormente no es el único tema biográfico que aparece en esta obra; David Mayor nos deja entrar de puntillas en el mundo de sus afectos. Al tema del amor dedica *Castaño oscuro* (p.23), *Refugio* (p.44) y *Torre del trovador* (p. 60), en los que la presencia de la amada es consoladora, el sentimiento que se retrata es un amor adulto, que da seguridad y consolución. El poeta no habla directamente de sus sentimientos, simplemente los esconde detrás de la descripción de detalles: los ojos de la amada que transforman el negro de la tristeza en «castaño oscuro»(*Castaño oscuro* p.23), la imagen tranquila de ella que lee (*Refugio* p.44), o la inmortalizada en un momento de espera, en el que, captura el dulce momento de la toma de conciencia de que su espera no es en vano (*Torre del trovador* p. 60). La dignidad con la que solo alude a la amada carga estos poemas de verdad, lo que no dice y que el lector tiene que descubrir, en este caso, es la profundidad del sentimiento. En los últimos versos de *Torre del trovador*, universaliza el mensaje del poema y transforma su experiencia en la del lector, utilizando el pronombre posesivo «tuyo», en efecto, escribe: «[...] Espera y recuerda. Espera porque sabe que vendrá./ El amor es el único que les queda, el amor mío, el/ amor tuyo. Mira la torre. Y sabe que está. Y sonrío». Es un sentimiento amoroso maduro, que no está hecho de suspiros, locos latidos y miedos de pérdidas, sino de la seguridad de la presencia. Lo que les queda a los protagonistas de estos versos, es lo mismo que les queda a los lectores que compartan con el autor la misma experiencia. Otra vez, lo que David Mayor inmortaliza no es solo suyo: la verdad que relata, en este caso amorosa, nos puede pertenecer a todos.

A la amistad dedica tres poemas seguidos: *Derecho fundamental* (p. 26), *Diario* (p. 27) y *Distancia crítica* (p.28). Este sentimiento, presentado como un derecho fundamental, es de alguna manera otra vez un recuerdo, lo que hace de una persona un amigo es lo que recordamos de él, los detalles de su vida diaria, como la manera de verter el agua en un vaso. A veces, aunque lejanos físicamente, son los que pueden leer en lo que uno dice, lo que no dice. Esto mismo permite que no se transformen en «buques de carga alejándose de la costa», porque nos conocen y pueden rellenar los huecos de nuestros silencios. Estos poemas, otra vez, enclaustran una verdad más grande que los hechos personales escondidos entre los versos.

Como escribía en mi reseña de esta obra para la revista *Orillas*:

Recuerdos, generadores de filtros con los que interpretar y ver el mundo testimonian el continuo cambio del Yo tras el paso de los años y de las experiencias, mientras las cosas que nos rodean, los detalles como fotografías y papeles quedan inmutados con el boceto de una identidad que ya no existe, porque siempre avanza en la historia, dejando distintas imágenes de sí misma por el recorrido de la vida. Este paso del tiempo, este desfile de “detalles que nos ignoran” (*Historiografía*, p.34), escritos “con orden olvidado” (*Escritorio*, p.29) como las cosas que ocurren en la vida, llenan las páginas de la obra de David Mayor¹⁷⁵.

Inmortalizar, aunque a veces a escondidas, algunos momentos, recuerdos, o a algún ser querido permite parar el cruel paso del tiempo y consiente al mismo tiempo una «coincidencia» del pasado y del futuro. No se trata solo, en este sentido, de experiencias personales, sino que se amplía el tema a un universo más vasto, que ve «la energía revolucionaria de lo anticuado» contenida «en el vacío contemporáneo», como se lee en el poema *Extraterritorial* (p. 30), al que pertenecen las comillas. Se pasa de una memoria individual, a una colectiva. El pasado tanto histórico como personal permite la creación de la consciencia individual y, al mismo tiempo, de la colectividad. Reside aquí el sentido de la obra. Necesitamos recordar, incluso a veces necesitamos crearnos recuerdos. El tiempo, aunque fugaz, crea la esencia del individuo y de la comunidad.

Como en la misma reseña afirmaba:

Las imágenes de las instantáneas de los recuerdos, aunque terminen al ser recordadas, viven un presente que no les es propio gracias a la pertenencia no solo a un individuo, que las lleva dentro de sí mismo, sino también a una colectividad, que le mira con nostalgia y le hace revivir en lo que esta es hoy, fruto de una conciencia de clase, conciencia de pertenencia a una unión¹⁷⁶.

El individuo, como la comunidad, está hecho por ‘elementos’, que son los recuerdos, los cuales, aunque a veces los sentimos como ajenos, como se lee en los versos finales de *Hantología* (p. 32): «La sangre y las lágrimas y la alegría/ de haber pasado ya media vida/ con uno que eres y no es al mismo tiempo», crean una unión.

La historia, dice en *Historiografía* (p.34), avanza sin saber quiénes somos, las huellas que dejamos en fotografías o escritos son verdaderas porque fijan un momento que no volverá, mientras que nosotros, los hombres, estamos en viaje continuo, en continuo cambio¹⁷⁷. La historia personal y la de la comunidad tienen un punto de encuentro en esta

175Guglielmi, Pinton, Romagnoli, Spagnesi, 2015.

176Ibidem, 2015.

177Las dos estrofas finales dicen: «[...] Acaso tenga los años justos ahora/ para saber que es así/ que las cosas permanecen originales/ y nosotros avanzamos por la historia/ sin que el paisaje sepa quiénes somos:/ la identidad personal es un espía/ en la memoria que escoge siempre/ armar las costumbres breves,/ hacer la historia de los detalles que nos ignoran».

obra: la ciudad de Zaragoza. En la descripción de los lugares, los rincones que se dibujan en muchos poemas unen a los que comparten las experiencias que el poeta evoca. La ciudad es el escenario luminoso y maravilloso de la infancia en *Barrio* (p. 22) y en *La dirección contraria* (p. 53), el de los recuerdos de su padre que le enseña a ir en bici en *La vida nueva* (p. 55), el de los poemas fantásticos *El fantasma de ojos negros* (p. 57) y *Paganismo* (p. 59) y el del poema amoroso *Torre del trovador* (p. 60). Sin embargo, el poeta consigue que cualquier lector pueda imaginarse las mismas situaciones en la propia ciudad. Sus recuerdos sirven para que entendamos que incluso el lugar determina la pertenencia a una ‘clase’, a un conjunto. Espacio y recuerdos con los protagonistas de nuestras ‘fotografías’, los únicos instantes verdaderos.

No todos los recuerdos se basan en hechos ocurridos de verdad. En efecto, el poeta escribe poemas fantásticos en los que el hecho irreal no se justifica racionalmente, sino que se evoca como algo ocurrido de verdad, sin maravilla, como si fuera un hecho cotidiano. Es además indicativo que los poemas en los que por lo general se inserta el elemento fantástico se encuentran en el apéndice que se titula *El país que existe*. En esta parte los poemas son muy descriptivos y el elemento fantástico se entrelaza con la ciudad de Zaragoza. Aparecen, por ejemplo, los fantasmas de los abuelos, en el poema *La dirección contraria* (p. 53), para hablarle al yo poético y decirle que, aunque quiera no puede volver a la infancia, que la ciudad le está haciendo recordar¹⁷⁸. Estos fantasmas están en un cruce entre la vida real y la imaginación. En los poemas *El fantasma de ojos negros* (p. 57) y *Paganismo* (p. 59) el elemento irreal es el protagonista. En el primero la situación poética se desarrolla en la iglesia de la Magdalena en Zaragoza, en la que se dice habita un fantasma, cuya mirada es responsable de pequeños accidentes de las personas que a ella se acercan. Mientras en *Paganismo* (p. 59) el sujeto poético se imagina que las ondinas remontan el río Ebro y que pasen por el Puente de Hierro. Lo curioso de este poema no es tanto el cuento del hecho fantástico, sino la función que tiene el canto de estas criaturas tiene: «[...] Alguna noche hemos/ vuelto a escucharlas protectoras contra el rumor negro/ que tiene vivir en este mundo». El elemento fantástico se convierte, tal y como sucedía en el poema *What if?* en salvación, la fuerza de la imaginación como consolación frente al rumor «negro» del mundo real.

178«[...] Uno está aquí sentado y quisiera que ese tranvía/ rojo, que silencioso se ha detenido a esperar/ las mejores decisiones, le llevara de vuelta a lo / imposible, cambiara el rumbo de los días./ «No es posible», dicen mis abuelos, fantasmas/ que acompañan; «sigue buscando», las palabras/ de la infancia, escenario de los sueños./ Todo el resto».

La ciudad de Zaragoza, a la vista de lo expuesto hasta ahora, es el escenario real de los recuerdos, pero incluso es también el teatro de apariciones fantásticas, en la que la historia de la colectividad y los recuerdos personales de un ciudadano la transforman en un puente entre realidad y fantasía, entre el negro de la vida y la luz de la esperanza.

En *Conciencia de clase* conviven con poemas personales tres poemas, que resaltan en la obra por su brevedad e incoherencia con respecto a las temáticas y a los estilos de los demás: *Aritmética* (p. 21), *Grito pelado* (p. 31) y *Hemorragia* (p. 33). Los tres son muy breves, compuestos por una sola frase, directa, despiadada y sin filtros. Quizás el único que puede tener una relación con las temáticas que hasta ahora he comentado es *Aritmética* (p. 21) que utiliza el frío lenguaje matemático para describir la soledad¹⁷⁹, que bien se relaciona con la pérdida de una persona querida y que aparece incluso en el poema *What if* (p. 49), como veremos en otro capítulo a propósito de la reiteración de la palabra ‘solo’. En *Grito pelado* la temática es la de la guerra¹⁸⁰, mientras que *Hemorragia*¹⁸¹ puede tener varias interpretaciones: en mi opinión se puede tratar o de la indiferencia de quien ya está acostumbrado a «verlo todo», y que cierra los ojos para no seguir viendo lo malo del mundo, o a lo mejor la hemorragia es debida a los horrores de la humanidad a causa de los cuales los ojos grandes se hacen pequeños de tanto llorar. Estos poemas se ocupan de temáticas generales y a través de un estilo directo denuncian una sociedad enferma, cuyo arte parece ser solo el de la guerra, del llanto y de la soledad. Quizá David Mayor haya querido subrayar que no podemos hablar de conciencia de clase fuera de la representación incluso del mundo contemporáneo, escenario también de horrores y sufrimientos. Son los únicos poemas en los que la expresión recupera cierto sentido político explícito.

2.2.1 El diálogo intertextual.

«Luego están todos los libros que subrayo, anoto y estropeo sin piedad, muchos de estos poemas apenas son comentarios de lo que otros escribieron antes- inútil intentar recordarlos, pero están-, escritura sobre escritura, piezas del puzzle que también es mi vida.»

David Mayor, *31 poemas*.

Pasamos ahora a concentrarnos en el diálogo intertextual que la obra continuamente activa.

Un caso interesante de intertextualidad se encuentra en el poema *Torre del*

179«Quien se siente solo es/ menos de uno».

180«Artillería: arte del llanto».

181«Los ojos grandes de verlo todo/ se hacen pequeños».

trovador (p. 60). Aquí no se cita directamente ninguna obra y a ningún autor, sin embargo, es evidente el paralelismo entre este poema y el drama romántico de 1851 *El trovador* de Antonio Luis Gutierrez, famoso incluso por la homónima obra de Giuseppe Verdi. La historia trágica trata de un amor imposible y atormentado entre el doncel Manrique y doña Leonor, la cual es amada incluso por el Conde de Luna, que, descubierta su relación, hace encarcelar a Manrique en la torre del palacio de la Aljafería de Zaragoza, en la cual morirá suicida Leonor, después de haber conseguido su liberación a pacto de casarse con el Conde. La historia se concluye con el asesinato de Manrique por parte del Conde que había descubierto el engaño. El poema de Mayor no es trágico, sino todo lo contrario, sin embargo, creo que el autor se sirve de la alusión a la obra de Gutierrez por dos motivos: tanto para elevar la historia contemporánea a un amor romántico, como para subrayar la co-presencia del pasado y del presente en la contemporaneidad. El lugar, otra vez casi mágico, es capaz de proponer en los tiempos modernos un sentimiento amoroso tan fuerte como el representado por la obra romántica.

A lo largo de la obra concurren incluso citas explícitas o implícitas a filósofos o poetas. La bibliografía de David Mayor es muy extensa y necesitaría de un estudio atento y exclusivo, en esta tesis me he concentrado en encontrar los casos de citas intertextuales y en entender su función en la obra. Las citas a representantes de la cultura que pertenecen a su amplio bagaje cultural, nacional e internacional, son casi siempre ejemplos que de alguna manera avalan sus versos. Al hablar de su poesía se habla, como hemos visto, de sentimientos, pero también de indagación y búsqueda de la verdad de la conciencia humana. Como si el autor nos estuviera diciendo con las referencias intertextuales que somos lo que somos porque dentro de nuestro presente tenemos incluso el pasado. Hay que tomar conciencia del ayer, como leemos en el poema *Nacionalidad*: «[...] Desde su constante anomalía, el/ hombre moderno siente nostalgia del hombre antiguo/ y sus vínculos, por lo que algunos nombres modernos/ en su andar oblicuo intentan escapar a lo totalmente/ arbitrario mirando hacia atrás. Saben que acaso solo/ encuentran fantasmas del viejo mundo, criaturas del/ aire, imágenes que se terminan al ser miradas, pero/ no les importa, quieren ser felices». La única medida para alcanzar la felicidad es recordar, y en este caso tomar conciencia de lo que nos precedió y hacer revivir en la mente aquel pasado idealizado, feliz, que, sin embargo, es fugaz y termina al ser mirado. Los maestros a los que se refiere, los que forman parte, al mismo tiempo, de su pasado y presente, son

Novalis, Pasolini, Hölderlin, Nietzsche, Schopenhauer, Leopardi, Kierkegaard y todos los que aparecen, más o menos pervertidos, a lo largo de los poemas. No se trata, en suma, de referencias mudas, que han agotado el sentido originario, sino que lo mantienen y lo vuelven a proponer en el presente.

Como podemos leer en el poema *Areté* (p.20), el poeta escribe que los que nos enseñan el *areté* griega, es decir la virtud humana que hace la vida digna de ser vivida, significativa y ejemplo para los demás son los escritores: «Uno se afilia a quien le enseña/ dónde abunda el peligro./ Ese ha sido oficio de escritores,/ cartógrafos de la emoción y la muerte/ -mecánica de la supervivencia-, paranoicos/ de la vida sin vivir./ Y según Hölderlin,/ donde abunda el peligro crece lo que nos salva». Sin embargo, no solo nos enseñan «donde abunda el peligro», sino que gracias a ellos tomamos conciencia de quienes somos. No se trata solo de escritores en el sentido literal del término, como leemos en el poema *Conciencia de clase* (p.25), el sujeto poético divide a los escritores entre «los que no escriben/ -mi padre, tornero fresador, era uno de ellos- y los que no saben vivir sin escribir- aquí pongo/ a mi maestro-[...]», gracias a los que nos acompañan en el recorrido de la vida, sean reales, leídos o fantasmas, tomamos conciencia de quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos, tomamos conciencia de clase.

No faltan en *Conciencia de clase* ejemplos de intermedialidades. Se pasa de la influencia de artes pictóricas en *A través de mi padre* (p. 13), que fue escrito para y gracias a la inspiración de la obra *Mi padre* de Natalio Gayo, a la de la lectura como forma de rescate contra el cruel paso del tiempo en *Manifiesto* (p. 37), a la del cine en *Cinema Elíseos* (p. 24) y la de la música en *Solo Monk, 1965* (p. 45).

A propósito de *Cinema Elíseos* (p. 24), el poema dice: «[u]no entra en el cine como en un refugio. El cine es/ pasar la frontera, un salto con pértiga hacia la parte/ maldita que nos regala. En el cine, uno pasa dos horas/ y sale con los deberes hechos y apuntes fotocopiados/ para lo que queda de la semana. Ir al cine es viajar en el/ tiempo y cambiar de cara, ponerse el terno, sombrero/ y botines con cierre de corchetes, viajar por el Sena/ aquí al lado. Ir al cine es el rito que nos queda». La fantasía vuela cuando uno entra en un cine y lo puede llevar, por ejemplo, a una antigua París. Su función no es puramente lúdica, sino que este viaje fantástico nos permite aprender algo, salimos de la sala «con los deberes hechos y apuntes fotocopiados». No se aprende solo estudiando o quizás estudiar no es

solo aprender de memoria las nociones de un libro, sino también imaginar y despertar nuestro cerebro de la realidad cotidiana. Incluso ir al cine llega a ser un rito, un medio para acercarse a una verdad casi religiosa.

En *Solo Monk*, 1965 (p. 45), en cambio, el título se refiere a un álbum del jazzista estadounidense Thelonius Monk y los versos de Mayor fluyen como fluye el pensamiento del yo poético al escuchar su música. El elemento fantástico aquí no está presente en el sentido de la representación de algo irreal, sin embargo las notas de jazz conducen la imaginación del sujeto poético a fundirse en sus canciones¹⁸².

2.3 Conciencia de clase en el panorama literario.

Podríamos definir la poesía de David Mayor como una ‘poesía reflexiva’, dado que la experiencia personal, sea o no real, sirve como marco para una reflexión más profunda por parte del lector. Poesía y vida están ligadas y permiten que la primera se convierta en un medio de indagación y conocimiento de la segunda.

Los poemas de Mayor se pueden considerar incluso eclécticos, dado que, como veremos en ellos se combinan estilos y tendencias.

Con la poesía de los años 80 y 90 comparte la importancia que le concede al oficio de escritor más que a la inspiración, como he subrayado al hablar del poema *Piezas de taller* (p. 41): «[...] decantarse por la pertinencia del oficio frente/ a la indulgencia del genio».

El amplio uso de citas a obras o autores románticos que hace David Mayor (por ejemplo Hölderlin, Novalis, Leopardi) es otra característica que comparte con los poetas de se este periodo.

Además, como en las poéticas de finales de siglo, la temática del tiempo está muy presente en la obra: aunque se trate de un tema recurrente desde la antigüedad clásica, en la poesía contemporánea siempre conlleva la meditación en torno al tema de la pérdida: en *Conciencia de clase* el tiempo se relaciona con el recuerdo de los momentos que no pueden volver. Como afirman los fantasmas de los abuelos: no es posible volver atrás, hay que seguir buscando la verdad en el presente, el autobús de la vida puede viajar, en la realidad,

¹⁸²Al final de hecho se lee: «Oh querida Ruby,/ ¿despegamos/ en el parking vacío del colegio?/ Cambiaremos la vida de repente». El verso se refiere a la canción *Ruby, my dear*, presente en el álbum *Solo Monk*.

solo hacia adelante (*La dirección contraria*, p. 53).

Incluso, en mi opinión, los poemas breves *Grito pelado* (p. 31) y *Hemorragia* (p.33) se pueden considerar poemas comprometidos, pues denuncian los horrores del mundo contemporáneo. A veces no sirven muchas palabras para golpear las conciencias de los lectores acerca de temas actuales como las guerras y el dolor del mundo, todo lo contrario, una sola frase puede incidir más que un poema de mil versos.

Otras características de *Conciencia de clase* que se relacionan con la poesía más reciente. Desafortunadamente se trata de obras demasiado cercanas en el tiempo y no les he podido dedicar un apartado, porque las fuentes críticas son todavía escasas y no del todo exhaustivas. De todas formas puedo afirmar que *Conciencia de clase* respeta algunos cánones registrados por la poesía inmediatamente contemporánea por la profesora e investigadora María Ema Llorente¹⁸³, como por ejemplo la ocultación del yo poético, dado que en algunos casos se esconde al sujeto poético detrás de poemas totalmente impersonales; y la inclinación hacia una poesía reflexiva, como he comentado al comienzo de este apartado.

En cuanto a la propensión hacia una poesía reflexiva, la autora subraya cómo en la poesía actual se manifiesta la «preocupación por temas existenciales que conducen a la indagación por el ser, la vida, la realidad, el tiempo y la muerte»¹⁸⁴, y todas las temáticas aparecen, como hemos visto, en *Conciencia de clase*.

He definido ‘reflexiva’ la poesía que David Mayor nos presenta en esta obra, porque creo que es la tendencia que se encuentra en la mayoría de los poemas. Es cierto que se registran elementos comprometidos, culturalistas (las citas literarias y filosóficas) e incluso muy personales, sin embargo, en mi opinión, todos estos están subordinados al intento de reflexión acerca de la conciencia humana y colectiva, cuyo conocimiento se puede alcanzar a través de la escritura.

183Llorente, 2010.

184Ibidem, 2010: 16.

3. Traducción

CONCIENCIA DE CLASE

COSCIENZA DI CLASSE

Toda ceniza es polen

Novalis

Renuncio a ser poeta original, pues su precio es falta
de libertad: un sistema estilístico es demasiado exclusivo.

Adopto esquemas literarios trillados para ser más libre.

Naturalmente, por razones prácticas.

Pier Paolo Pasolini

Ogni cenere è polline

Novalis

Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza
di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo.
Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.

Naturalmente per ragioni pratiche.

Pier Paolo Pasolini

I

INICIO

I
INIZIO

A TRAVÉS DE MI PADRE

Recordar no es vivir de nuevo; es habitar una ausencia que nos calma de otra manera. Recordar es una de las formas de la mirada, seguir un *cul-de-sac* hallando la salida donde parecía ausente. Fijarnos, detenernos, contemplar que acaso la existencia verdadera se concentre resumida en los destellos y la calma.

Recordar es mirar cómo escribimos la vida que nos pasa, pero no vivirla de nuevo con prosa reiterada.

La prosa es un día cualquiera que nos lleva. A nuestro alrededor se extiende la prosa del mundo. Pero no hay que desentenderse del todo de la prosa, ni siquiera esquivarla, porque a través de ella recordamos tanto lo que hemos vivido como aquello que no corresponde con los días. « A través de». Recordar es poner un filtro, las palabras, los trozos de un dibujo, los colores, el ocre diluido, el negro, amarillo, blanco que no es. Ese misterio comprensible que habla de nosotros abriendo sentidos diferentes al que vamos.

Ahora me detengo a contemplar la figura sentada de mi padre en la memoria casi saliéndose del marco que le pongo, la serenidad del ánimo en los ojos y una paz en las manos de quien trabaja bien. Hoy, un día cualquiera, ahora mismo, una tarde de otoño en junio, después de todo lo que ha pasado, cuando los colores son colores de la memoria, recuerdo los ojos para siempre, esas manos grandes y abrigadas, esa luz que es de ninguna parte, destello que vuelve de otro modo. Miro la tranquilidad de este retrato, la quietud que tiene y el mundo parece quedarse desierto de sí

mismo y solo el silencio pone los acentos a lo que uno está viendo en su memoria. Hay una tregua en este mirar recordando, un matiz inexplicable en lo que los vivos se convierten en imaginación de los muertos. El sosiego de una luz paralizada, un estrépito sordo: ser hijo del aire y del recuerdo.

ATTRAVERSO MIO PADRE

Ricordare non è vivere di nuovo; è abitare un'assenza che ci calma in un altro modo. Ricordare è un modo di guardare, seguire un *cul-de-sac* scoprendo un'uscita dove sembrava assente. Fissarsi, soffermarsi, considerare che forse l'esistenza vera si concentra riassunta nei bagliori e nella calma.

Ricordare è guardare come scriviamo la vita che ci sfugge, ma non viverla di nuovo con prosa reiterata.

La prosa è un giorno qualunque che ci porta via. Attorno a noi si stende la prosa del mondo. Non si può però ignorare del tutto la prosa, e nemmeno schivarla, perché attraverso di lei ricordiamo tanto ciò che abbiamo vissuto quanto ciò che non corrisponde ai nostri giorni. «Attraverso». Ricordare è mettere un filtro, le parole, i pezzi di un disegno, i colori, l'ocra diluito, il nero, giallo, bianco che non è. Questo mistero comprensibile che parla di noi aprendo sensi diversi da quello verso cui ci dirigiamo.

Adesso mi soffermo a contemplare la figura seduta di mio padre nella memoria quasi uscendo dalla cornice che le metto, la serenità d'animo negli occhi e una pace nelle mani di chi lavora bene. Oggi, un giorno qualunque, proprio adesso, un pomeriggio d'autunno a giugno, dopo tutto quello che è successo, quando i colori sono colori della memoria, ricordo gli occhi per sempre, quelle mani grandi e avvolgenti, quella luce che non si trova da nessuna parte, un bagliore che ritorna in un altro modo. Guardo la tranquillità di questo ritratto, la calma che possiede e il mondo sembra rimanere deserto da sé

stesso e solo il silenzio mette gli accenti su ciò che uno sta vivendo nella propria memoria. C'è una tregua in questo guardare ricordando, una sfumatura inspiegabile nella quale i vivi diventano immaginazione dei morti.

La quiete di una luce paralizzata, uno strepito sordo: essere figlio dell'aria e del ricordo.

II
ESCRITORIO

II
SCRIVANIA

AGRADECIMIENTO

Llegan las ideas
diluyéndose
como números sin contar.
Y tú con dispensable voluntad
apuntas en este cuaderno

el leve zumbido
de un aquí y ahora
que es apenas
el momento de las cosas.
No hay regla
ni marca definitiva que explicar,
salvo este escribir raro
que es viajar sin disponer de tiempo,
leer sin desplazarse.

RICONOSCENZA

Arrivano le idee
diluendosi
come numeri non contati.
E tu con dispensabile volontà
appunti su questo quaderno

il lieve ronzio
di un qui ed ora
che è appena
il momento delle cose.
Non c'è una regola
né un segno definitivo da spiegare,
eccetto questo scrivere strano
che è viaggiare senza disporre di tempo,
leggere senza spostarsi.

ANCLA

Hacer la maleta es atarse los nervios,
cerrar la casa con cremallera.

Cuando a uno le toca hacer la maleta,
elige lo que se escapa del armario
como si no fuera a volver aunque vuelva
y escoge la ropa que explica sin palabras.

Uno hace la maleta y se pone matrícula
como se pone a un coche robado
y se esconde de uno mismo en uno mismo.

Uno hace la maleta y se hace maleta:
tan difícil es salir de casa como regresar

ÀNCORA

Fare la valigia è allacciarsi i nervi,
chiudere la casa con la cerniera.

Quando ci tocca fare la valigia,
si sceglie quello che scappa dall'armadio
come se non si dovesse tornare anche se si ritornerà
e si seleziona i vestiti che spiegano senza parlare.

Si fa la valigia e ci si mette una targa
come si mette ad un'auto rubata
e ci si nasconde da sé stesso in sé stesso.

Si fa la valigia e ci si fa valigia:
così difficile è uscire di casa come ritornare.

ANIMAL HERIDO

No me meto demasiado con el pasado, lo que me jode es el futuro. Y luego Patty Smith se reía. Tú lo escuchas y lo apuntas. El tiempo como una habitación vista con ojos extranjeros. Aquí sentado mientras combinas elementos del pasado y del futuro para hacer algo que no es tan bueno como ninguno de los dos. Un lugar que sea un no lugar, donde el centro no está marcado por tantas decisiones, agotado por el veneno que recuerda insistente todo lo que falta: la muerte, que ya no es solo una palabra, y junto a ella la libertad clara de lo que hemos vivido; la tenue sonrisa de un rostro que se pierde hecho memoria, los años que son pájaro nocturno, vuelo sustancial entre los que acompañan y los que han desaparecido. Un dolor invencible. El intento de introducir orden en la experiencia del miedo. La inevitable esperanza y el inevitable desencanto. La propia verdad como propia incertidumbre.

ANIMALE FERITO

Non me la prendo troppo con il passato, ciò che mi frega è il futuro. E poi Patti Smith rideva. Tu lo ascolti e lo appunti. Il tempo come una stanza vista con occhi stranieri. Qui seduto mentre combini elementi del passato e del futuro per fare qualcosa che non è altrettanto piacevole né dell'uno né dell'altro. Un luogo che sia un non luogo, dove il centro non è marcato da tante decisioni, sfinito dal veleno che ricorda insistente tutto ciò che manca: la morte, che non è più solo una parola, e insieme ad essa la libertà chiara di ciò che abbiamo vissuto, il pallido sorriso di un volto che si perde divenuto memoria, gli anni che sono uccello notturno, volo sostanziale tra quelli che accompagnano e quelli che sono scomparsi. Un dolore invincibile. L'intenzione di mettere ordine nell'esperienza della paura. L'inevitabile speranza e l'inevitabile delusione. La propria verità come propria incertezza.

ARETÉ

Uno se afilia a quien le enseña
dónde abunda el peligro.

Ese ha sido oficio de escritores,
cartógrafos de la emoción y la muerte
-mecánica de la supervivencia-, paranoicos
de la vida sin vivir.

Y según Hölderlin,
donde abunda el peligro crece lo que nos salva.

ARETÈ

Uno si affilia a chi gli insegna

dove abbonda il pericolo.

Questo è stato mestiere di scrittori,

cartografi dell'emozione e della morte

-meccanica della sopravvivenza-, paranoici

della vita non vissuta.

E secondo Hölderlin,

dove abbonda il pericolo cresce ciò che ci salva.

ARITMÉTICA

Quien se siente solo es
menos de uno.

ARITMETICA

Chi si sente solo è
meno di uno.

BARRIO

De la mano de mi madre
-con ese andar hasta el fin del mundo-.

Memoria de calles sin asfaltar.
Tebeos en blanco y negro.
El ruido de los trenes de fondo llegando al Portillo.

Mi madre y todo su amor.
La vida en las manos
cuando Zaragoza era un barrio de mi barrio
y cada día una parada de autobús enseñaba
a estar solo y mirar
el espectáculo siempre formidable de lo que pasa a tu lado:
carteras a la espalda y perros lobo,
árboles recién plantados y el olor
del gasoil, niños con jerséis de cuello
vuelto y adultos vestidos como gigantes.

Una aurora que llegaba en los ojos de los míos,
en el tiempo que por entonces empezaba.
Todas las ventanas abiertas
para que entrara luz.

QUARTIERE

Per mano a mia madre
-con quell'incedere fino alla fine del mondo-.

Ricordo di strade non asfaltate.
Fumetti in bianco e nero.
Il rumore dei treni in sottofondo arrivando alla Portillo.

Mia madre e tutto il suo amore.
La vita tra le mani
quando Saragozza era un quartiere del mio quartiere
ed ogni giorno una fermata dell'autobus ti insegnava
a stare solo ed a osservare
lo spettacolo sempre formidabile di ciò che ti succede accanto:
zaini in spalla e cani lupo,
alberi appena piantati ed odore
di benzina, bambini con maglie a collo
alto e adulti vestiti come giganti.

Un'aurora che spuntava negli occhi dei miei,
nel tempo che cominciava allora.
Tutte le finestre aperte
perché entrasse la luce.

CASTAÑO OSCURO

Busco en los libros y en las estrellas
nombres perdidos,
mapas, metáforas,
tradicción de ardides
que den de más
a este mundo mío
y pongan montañas, fronteras,
colores que expliquen el aquí y ahora
de mi sitio que es cualquier sitio.

Pero hoy, que no respiro sin ser respirado
y una luz débil, pero luz,
ilumina el camino estrecho,
doy con el rastro vivo
que son tus ojos
para que el negro
sea al menos castaño oscuro.

MARRONE SCURO

Cerco nei libri e nelle stelle
nomi perduti,
mappe, metafore,
tradizioni d'inganni
che diano di più
a questo mio mondo
e collochino montagne, frontiere,
colori che spieghino il qui e ora
del mio posto che è un posto qualunque.

Ma oggi, che non respiro senza essere respirato
ed una luce debole, pur sempre luce,
illumina il cammino stretto,
m'imbatto con la scia viva
che sono i tuoi occhi
affinché il nero
sia per lo meno marrone scuro.

CINEMA ELÍSEOS

Uno entra en el cine como en un refugio. El cine es pasar la frontera, un salto con pértiga hacia la parte maldita que nos regala. En el cine, uno pasa dos horas y sale con los deberes hechos y apuntes fotocopiados para lo que queda de semana. Ir al cine es viajar en el tiempo y cambiar de cara, ponerse el terno, sombrero y botines con cierre de corchetes, viajar por el Sena aquí al lado. Ir al cine es el rito que nos queda.

CINEMA ELÍSEOS

Uno entra al cinema come in un rifugio. Il cinema è passare la frontiera, un salto con l'asta verso la parte maledetta che ci regala. Al cinema, uno ci passa due ore ed esce con i compiti fatti e gli appunti fotocopiati per il resto della settimana. Andare al cinema è viaggiare nel tempo e cambiare volto, mettersi il completo, cappello e stivaletti con chiusura a ganci, viaggiare sulla Senna qui a fianco. Andare al cinema è il rito che ci resta.

CONCIENCIA DE CLASE

Divido a los escritores entre los que no escriben
-mi padre, tornero fresador, era uno de ellos-
y los que no saben vivir sin escribir- aquí pongo
a mi maestro-: Quijotes ambos adentrándose por
caminos sin camino, inmortales en su luz artificial
y letra de imprenta, siempre jóvenes y bellos
pese al cruel tiempo de los días y la parca que nos
asombra, siempre en un mundo que se derrumba.
No prefieren la vida al honor ni por salvar la vida
pierden la razón de vivir que escribió Juvenal.
Me acompañan más por la actividad que por la
creación, más por la práctica que por la obra.
Con ellos sé de dónde vengo y adónde voy.

Con el resto, por mucho oficio que tengan en la vida y
sus costumbres, no atacaría Troya, no la defendería.

COSCIENZA DI CLASSE

Divido gli scrittori tra coloro che non scrivono
-mio padre, tornitore fresatore, era uno di loro-
e coloro che non sanno vivere senza scrivere -e qui metto
il mio maestro-: Don Chisciotte entrambi nell'addentrarsi per
cammini senza cammino, immortali nella loro luce artificiale
e lettera stampatello, sempre spodestati dalla
miglior pagina che hanno letto, sempre giovani e belli
nonostante il crudele tempo dei giorni e la parca che ci
spaventa, sempre in un mondo che si distrugge.
Non preferiscono la vita all'onore né per salvare la vita
perdono la ragione di vivere che scrisse Giovenale.
Mi accompagnano più per l'attività che per la
creazione, più per la pratica che per l'opera.
Con loro so da dove vengo e dove vado.

Con il resto, per quanto mestiere abbiano nella vita e
le loro abitudini, non attaccherei Troia, non la difenderei.

DERECHO FUNDAMENTAL

Un amigo es agua para beber,
cierta manera de pedir un vaso, el grifo
que se abre, las líneas de un río
en el que sumergirse
a leer el lado claro de la vida.

DIRITTO FONDAMENTALE

Un amico è acqua da bere,
una certa maniera di chiedere un bicchiere, il rubinetto
che si apre, le linee di un fiume
nel quale immergersi
a leggere la parte chiara della vita.

DIARIO

No hay tranquilidad las tardes de junio
para preguntar por los amigos heridos.

Hay un tiempo antiguo de frases sueltas
y nombres desaparecidos,
lugares a los que viajar en días de invierno.

La memoria es la entrada de un diccionario,
que siempre te coloca junto a un desvío.

DIARIO

Non c'è tranquillità nei pomeriggi di giugno
per chiedere degli amici feriti.

C'è un tempo antico di frasi slegate
e nomi scomparsi,
luoghi verso cui viaggiare nei giorni d'inverno.

La memoria è la voce di un dizionario,
che sempre si colloca insieme a una deviazione.

DISTANCIA CRÍTICA

El más cotidiano y eficaz de los experimentos
morales y políticos,
el principal reto -corregirte, sustituir
lo que dices por lo que no dices-
impide que los amigos se conviertan en fantasmas,
buques de carga alejándose de la costa.

DISTANZA CRITICA

Il più quotidiano e efficace degli esperimenti
moralì e politici,
la più grande sfida -correggerti, sostituire
ciò che dici con ciò che non dici-
impedisce che gli amici si trasformino in fantasmi,
nave da carico che si allontana dalla costa.

ESCRITORIO

Escribir como si dejaras una flor perdida
entre las páginas de un libro, con el orden
olvidado, como ocurren las cosas en el tiempo.

Igual que los pájaros buscan
el hermoso sol transparente de la mañana,
un secreto cotidiano, cada día febril
y nuevamente poroso.

SCRIVANIA

Scrivere come se si lasciasse un fiore smarrito
tra le pagine di un libro, con l'ordine
dimenticato, come accadono le cose nel tempo.

Così come gli uccelli cercano
lo splendido sole trasparente della mattina,
un segreto quotidiano, ogni giorno febbrile
e di nuovo poroso.

EXTRATERRITORIAL

Junto a la inmensidad del vacío contemporáneo,
la energía revolucionaria de lo anticuado;
junto a la intromisión constante del hipervínculo,
aquello que se esconde a simple vista;
junto al delirio de la enfermedad psiquiátrica,
el placer de lo que apenas tenemos;
junto a las cartas que se reparten, el árbol de la vida:
el aquí y ahora que está y no está, ese extra que nos liga
y desliga, que nos hace y deshace:
raíz y polen.
Co-incidencia.

La cálida vida, decía Umberto Saba, está
en los detalles como Dios y el Demonio
en todas partes.

EXTRATERRITORIALE

Insieme all'immensità del vuoto contemporaneo,
l'energia rivoluzionaria di ciò che è antiquato,
insieme all'intromissione costante dell'hiperlink,
ciò che si nasconde al semplice sguardo;
insieme al delirio della malattia psichiatrica,
il piacere di ciò che a mala pena possediamo;
insieme alle lettere che si distribuiscono, l'albero della vita:
il qui ed ora che c'è e non c'è, quell'extra che ci lega
e ci slega, che ci fa e ci disfa:
radice e polline.
Co-incidenza.

La calda vita, diceva Umberto Saba, si trova
nei dettagli come Dio e il Demonio
ovunque.

GRITO PELADO

Artilería: arte del llanto.

A SQUARCIAGOLA

Artiglieria: arte del pianto

HANTOLOGÍA

Ser la erosión por el paso del tiempo: todos
los recuerdos que dan forma, algunos
evidentemente
falsos, la documentación de cada día,
un saber estar
que no sabes donde aprendiste, ese personaje
que sirve para la socialización y tu fondo
de armario, una camisa *Ben Sherman* y botas
de arena, un traje burdeos que casi no te pones,
los años lentos que viviste
hace ya tanto tiempo que acaso ni sean tuyos.

Ser remite al que dirigirse, una lupa de aumento
para las ausencias, el polvo que siempre queda.
La sangre y las lágrimas y la alegría
de haber pasado ya media vida
con uno que eres y no es al mismo tiempo.

HANTOLOGIA

Essere l'erosione causata dallo scorrere del tempo: tutti
i ricordi che prendono forma, alcuni
evidentemente
falsi, la documentazione di ogni giorno,
un saperci fare
che non sai dove imparasti, quel personaggio
che serve per la socializzazione e il fondo
del tuo armadio, una camicia Ben Sherman e stivali
di sabbia, un completo bordeaux che quasi non ti metti,
gli anni lenti che vivesti
così tanto tempo fa che forse non sono nemmeno tuoi.

Essere il mittente a cui rivolgersi, una lente d'ingrandimento
per le assenze, la polvere che sempre resta.
Il sangue e le lacrime e l'allegria
di aver passato già mezza vita
con uno che sei e non è allo stesso tempo.

HEMORRAGIA

Los ojos grandes de verlo todo
se hacen pequeños.

EMORRAGIA

Gli occhi grandi a forza di vedere tutto
diventano piccoli.

HISTORIOGRAFÍA

¿Y si las cosas que pasan por la vida
no te recordaran,
o esos papeles que amontonan las letras
y el olvido y tanto estimas;

si las fotografías no te reconociesen
porque ellas guardan la verdad
y nosotros -tú, yo, uno, él-
somos mero simulacro de lo ocurrido?

Acaso tenga los años justos ahora
para saber que es así,
que las cosas permanecen originales
y nosotros avanzamos por la historia
sin que el paisaje sepa quiénes somos:

la identidad personal es una espía
en la memoria que escoge siempre
amar las costumbres breves,
hacer la historia de los detalles
que nos ignoran.

STORIOGRAFIA

E se le cose che accadono nella vita
o se quei fogli che ammassano le lettere
e l'oblio e tu tanto stimi
non ti ricordassero;

se le fotografie non ti riconoscessero
perché custodiscono la verità
e noi -tu, io, uno, lui-
siamo mero simulacro dell'accaduto?

Forse ho gli anni giusti adesso
per sapere che è così,
che le cose permangono originali
e noi avanziamo nella storia
senza che il paesaggio sappia chi siamo:

l'identità personale è una spia
nella memoria che sceglie sempre
di amare le abitudini brevi,
di fare la storia dei dettagli
che ci ignorano.

IDEA DE LA JUVENTUD

Era una criatura de espíritu entusiasta,
que repetía con sagaz pertinencia:
« la mayoría de los hombres son como las castañas falsas,
que se parecen a las auténticas pero no son comestibles».
Sabía que no hay nada en la vida
por lo que merezca perderlo todo,
que la poesía es nación de adultos,
que el peligro tiene diferentes nombres,
que a veces no tiene nombre,
que cuando llega el miedo alterna oraciones simples con
rupturas sintácticas. Lo sabía,
pero vivió relamiéndose la vida hasta el error
y subió las pequeñas montañas que guarda
una ciudad de provincias.

Creó, como los dioses, su propia importancia.

IDEA DELLA GIOVENTÙ

Era una creatura di spirito entusiasta,
che ripeteva con sagace pertinenza:
«la maggior parte degli uomini sono come le castagne false,
che assomigliano alle autentiche ma non sono commestibili».
Sapeva che non c'è niente nella vita
per cui valga la pena di perdere tutto,
che la poesia è nazione per adulti,
che il pericolo ha differenti nomi,
che a volte non ha nome,
che quando arriva la paura alterna proposizioni semplici a
rotture sintattiche. Lo sapeva,
ma visse leccandosi la vita fino all'errore
e scalò le piccole montagne che racchiude
una città di provincia.

Creò, come gli Dei, la propria importanza.

LA EDAD DE LA INOCENCIA

No confíes en nadie que tenga más de treinta años, perderás el tiempo. Son fácilmente corrompibles y creen haber cambiado, definitivamente, la realidad por el deseo. Los recuerdos empiezan a pesarles más que la esperanza. Todo parece nacer y morir a la vez. Son los fantasmas que nunca imaginaron. No confíes en nadie que tenga más de treinta años.

Escuchó con cierto desencanto la sencillez casi infantil de aquellas palabras. Los ojos sin pintar, la cara limpia. La suficiente clase para no inmutarse. Se levantó y se fue. Nadie desconfía de quien parece que va a algún sitio.

L'ETÀ DELL'INNOCENZA

Non fidarti di nessuno che abbia più di trent'anni,
perderai tempo. Sono facilmente corruttibili e
credono di aver scambiato, definitivamente, la realtà
con il desiderio. I ricordi iniziano a pesargli più
della speranza. Tutto sembra nascere e morire allo
stesso tempo. Sono i fantasmi che mai immaginarono. Non
fidarti di nessuno che abbia più di trent'anni.

Ascoltò con un certo disincanto la semplicità quasi
infantile di quelle parole. Gli occhi non truccati, il
volto pulito. La classe sufficiente per non scomporsi.
Si alzò e se ne andò. Nessuno diffida di chi dà l'impressione
di andare da qualche parte.

MANIFIESTO

Pulgar: Los sentimientos nunca son puros.

*Los Etiopes afirman que sus dioses son chatos y negros,
y los Tracios los tienen de ojos azules y pelirrojos.*

Índice: La continuidad en apariencia son cambios
en el fondo. *Sabe que en todas partes hay un escenario
para la danza, que el hombre más modesto tiene el suyo
y que su danza puede ser tan hermosa, tan graciosa, tan
expresiva, tan animada como la de aquellos a quienes
se ha reservado un lugar en la historia.*

Corazón: La quiero como los lobos quieren la sangre
viva, promesa líquida de los días nuevos y la muerte
cierta. *Me enamoré de tí, Attis, hace tiempo. Entonces...*

Anular: Las promesas del anochecer no se rompen
a mediodía. *¡hay tantas auroras que aún no han
despuntado!*

Meñique: Conforme cumplen años, la vida se hace
más inmediata. *Y las más antiguas reminiscencias son
en nosotros las más vivas y duraderas.*

Pulgar: Aunque cambien los días y cada uno lleve
distintas monedas falsas, no olvido con quién he
compartido la transparente inocencia de ser en la
amistad cercana.

Índice: Más información sobre un soldado en el
campo de batalla o sobre el último hallazgo en

MANIFESTO

Pollice: I sentimenti non sono mai puri.

*Gli etiopi affermano che i loro dei sono camusi e neri,
ed i Traci che hanno occhi azzurri e capelli rossi.*

Indice: La continuità nell'aspetto è un cambiamento nel profondo. *Sa che ovunque c'è un palcoscenico per la danza, che anche l'uomo più modesto ha il suo e che la sua danza può essere così bella, così leggiadra, così espressiva, così vivace come quella di coloro ai quali si è riservato un posto nella storia.*

Medio: La voglio come i lupi vogliono il sangue vivo, promessa liquida dei giorni nuovi e la morte certa. *Mi innamorerai di te, Attide, tanto tempo fa. Allora...*

Anulare: Le promesse dell'imbrunire non si rompono a mezzogiorno. *Vi sono tante aurore che devono ancora risplendere!*

Mignolo: Non appena compi gli anni, la vita si fa più immediata. *E le più antiche reminiscenze sono in noi le più vive e durevoli.*

Pollice: Anche se cambiassero i giorni ed ognuno avesse con sé diverse monete false, non dimenticherei con chi ho condiviso la trasparente innocenza di essere nell'amicizia stretta.

Indice: Più informazioni su un soldato sul campo di battaglia o sull'ultima scoperta nel

el mundo de la sinapsis no equivale a mejores
decisiones en las esquinas de cada uno.

Corazón: *El amor es una alegría acompañada por la
idea de una causa exterior.*

Anular: Comprender es reducir, un conato tras otro.

Meñique: Leer es una forma de rescate.

mondo della sinapsi non equivale a migliori
decisioni negli spigoli di ognuno.

Medio: *L'amore è una gioia accompagnata
dall'idea di una causa esterna.*

Anulare: Comprendere è ridurre, un conato dietro l'altro.

Mignolo: Leggere è una forma di riscatto.

NACIONALIDAD

Un once de junio cayó Troya, murieron Alejandro, Jhon Wayne, Juan José Saer y mi padre. Un once de junio se alcanzaron las tierras frías de Alaska, Frank Morris nadó contra todas las corrientes para escapar de Alcatraz, nacieron Kawabata, el gran Jackie Stewart Héctor Cerbero, mi agente secreto.

El hombre moderno entiende la deriva como principal forma de experiencia. Se lanza hacia la incertidumbre y la carencia de vínculos inmediatos para luego repensarlos. Por el contrario, el hombre antiguo era feliz dentro de su límite, un límite que armonizara con la naturaleza. Desde su constante anomalía, el hombre moderno siente nostalgia del hombre antiguo y sus vínculos, por lo que algunos hombres modernos en su andar oblicuo intentan escapar a lo totalmente arbitrario mirando hacia atrás. Saben que acaso solo encuentren fantasmas del viejo mundo, criaturas del aire, imágenes que se terminan al ser miradas, pero no les importa, quieren ser felices.

NAZIONALITÀ

Un undici giugno cadde Troia, morirono Alessandro,
Jhon Wayne, Juan José Saer e mio padre. Un undici
giugno si raggiunsero le terre fredde dell'Alaska, Frank
Morris nuotò contro tutte le correnti per scappare
da Alcatraz, nacquero Kawabata, il grande Jackie Stewart
e Héctor Cerbero, il mio agente segreto.

L'uomo moderno pensa alla deriva come principale
forma di esperienza. Si lancia verso l'incertezza
e la carenza di vincoli immediati per poi
ripensarli. Al contrario, l'uomo antico era
felice all'interno del proprio limite, un limite che si armonizzasse
con la natura. Dalla propria costante anomalia,
l'uomo moderno prova nostalgia dell'uomo antico
e dei suoi vincoli, da cui deriva che alcuni uomini moderni
nel proprio percorso obliquo cerchino di scappare da ciò che è
totalmente arbitrario guardandosi indietro. Sanno che forse
incontreranno solo fantasmi del vecchio mondo, creature
dell'aria, immagini che si consumano solo guardandole,
ma non gli importa, vogliono essere felici.

NARRATIVA SOBRE LA IDENTIDAD

No sabes cómo emprendiste la historia que recuerdas.

Una entre la multitud.

La historia que te lleva, en la que eres palabra

por escribir y por leer. Eres biografía

como un mito es la imagen para cualquiera.

Y sin embargo el origen de la conciencia está más allá

del alcance de la conciencia, extrañamente remoto,

encerrado en hueso de hueso, invisible, que te hace ser

esto que eres: una historia de amor, una historia de esperanza,

una historia que recuerdas como quien se gana la vida

y prefiere no perderla.

NARRATIVA SULL'IDENTITÀ

Non sai come cominciasti la storia che ricordi.

Una tra la tante.

La storia che ti porta, nella quale sei parola
da scrivere e da leggere. Sei biografia
come un mito è l'immagine per chiunque.

E tuttavia l'origine della coscienza si trova più in là
della capacità della coscienza, stranamente remota,
rinchiusa in un osso dell'osso, invisibile, che ti fa essere
questo che sei: una storia d'amore, una storia di speranza,
una storia che ricordi come chi si suda la vita,
e preferisce non perderla.

PIEZAS DE TALLER

Escribir con brújula, desconocer el camino que recorres, decantarse por la pertinencia del oficio frente a la indulgencia del genio, saber de lo contumaz y del abandono, mantener el extraño equilibrio entre soledad y sociabilidad, tener un lector despiadado dentro.

Virtudes poéticas: palabras utilizadas como detalle irreplicable, voluntaria omisión de datos, capacidad de síntesis, falsa tendencia a la parquedad, dar forma visible al tiempo invisible.

Simplemente una voz posible en una situación posible: nunca olvides la diferencia que hay entre lo que uno cree que hace y lo que realmente hace, que el éxito y el fracaso son dos impostores.

PEZZI DI RICAMBIO

Scrivere con una bussola, disconoscere il cammino che percorri, scegliere di aderire al mestiere contro l'indulgenza del genio, saperne di tenacia e di abbandono, mantenere lo strano equilibrio tra solitudine e socievolezza, avere un lettore spietato dentro.

Virtù poetiche: parole utilizzate come dettaglio irripetibile, volontaria omissione di dati, capacità di sintesi, falsa tendenza alla moderazione, dare forma visibile al tempo invisibile.

Semplicemente una voce possibile in una situazione possibile: non dimenticare mai la differenza che c'è tra ciò che uno crede di fare e ciò che realmente fa, che il successo e la sconfitta sono due impostori.

POEMA

Mientras mi padre envejecía cien años en un mes,
la repentina presencia del emperador de todos
los males hizo que vacilaran las cosas primeras y
últimas del mundo. Comenzó la muerte de lo que
habíamos sido un día cualquiera que no sé. Su
columna arqueada era la nuestra y los pulmones
se nos vaciaban recordando los días del amianto
cuando nació. Teníamos los huesos mordidos y ya no
quedaban ojos, piernas cerebro de lo que habíamos
sido. Luego ya no servirían las mismas palabras ni
sabríamos cuál era el sitio donde sentarnos alrededor
de la mesa. La casa hablaba con los ruidos del
viento y las paredes crujían como cartón que quiere
embalar. El emperador de los males se llevó al niño
y al adulto, al anciano, a la mujer, a cada uno de
nosotros, convirtiéndolo en pasado, en noche de
mar negro, en cerrados días que debemos aceptar.
Escribió un poema frustrado de amor y dolor, de
sangre y excremento, de esperanza y final, palabras
repetidas que nunca se terminan de aprender.
Volverá la vida nueva, lentamente como si sufriera
al respirar; un hombre cansado de lo que está detrás
que quiere desaparecer en el inmenso resplandor del
mar y su nuevo azul.

POEMA

Mentre mio padre invecchiava cent'anni in un mese,
la repentina presenza dell'imperatore di tutti
i mali fece sì che vacillassero le cose prime e
ultime del mondo. Cominciò la morte di ciò che
eravamo stati un giorno qualunque non so quale. La sua
schiena inarcata era la nostra ed i polmoni
ci si svuotavano ricordando i giorni dell'amianto
quando nacqui. Avevamo le ossa morse e già non
restavano occhi, gambe, cervello di ciò che eravamo
stati. Dopo non sarebbero servite più le stesse parole né
avremmo saputo qual era il posto intorno a cui sederci
a tavola. La casa parlava con i rumori del
vento e le pareti fruscivano come un cartone che vuole
svignarsela. L'imperatore dei mali si portò via il bambino
e l'adulto, l'anziano, la donna, ognuno di
noi, trasformandolo in passato, in una notte di
mare nero, in carcerati giorni che dobbiamo accettare.
Scrisse un poema frustrato di amore e dolore, di
sangue ed escremento, di speranza e fine, parole
ripetute che mai si smette di imparare.
Tornerà la vita nuova, lentamente come se soffrisse
quando respira, un uomo stanco di ciò che c'è dietro
che vuole scomparire nell'immenso splendore del
mare e nel suo nuovo azzurro.

REFUGIO

Blanca y yo sentados en una terraza. Hemos visitado la casa de Miguel Torga, un chalet sencillo en un apartado barrio residencial, apenas libros y en el jardín un melocotonero, el árbol del membrillo y las aldefas que tengo en la memoria. Ella lee y yo me pongo a escribir sin saber para qué. Ese es el único sentido. Miro a los niños que juegan con el agua y llevan coronas de alambre y papel. Vuela un mirlo cerca del suelo con la fácil armonía de lo inmediato. Creo que escribir esto es escribir la serenidad a la que quiero volver cuando otro día también lo lea.

RIFUGIO

Io e Blanca seduti in un caffè all'aperto. Abbiamo visitato la casa di Miguel Torga, una villetta semplice in un appartato quartiere residenziale, soltanto libri e nel giardino un pesco, l'albero della cotogna e gli oleandri che ho nella memoria. Lei legge ed io mi metto a scrivere senza sapere perché. Quello è l'unico senso. Guardo i bambini che giocano con l'acqua ed indossano corone di fil di ferro e carta. Vola un merlo raso terra con la semplice armonia dell'immediato. Credo che scrivere questo sia scrivere la serenità alla quale voglio tornare quando un giorno più in là lo leggerò.

SOLO MONK, 1965

Mientras escucho a Monk,
la lenta tranquilidad de la mañana
avanza en el coche hacia el trabajo.
Junto al ruido
de la calle que se cuele, escucho
sin rendirme los mínimos matices
de las notas.
Sabiduría jovial es la del disco,
cualidades que tomo de prestado:
la paciente ligereza de los gatos,
voluntad con que empiezan los niños
su camino.

Oh querida Ruby,
¿despegamos
en el *parking* vacío del colegio?
Cambiaremos la vida de repente.

SOLO MONK, 1965

Mentre ascolto Monk,
la lenta tranquillità della mattina
avanza con l'auto verso il lavoro.
Insieme al rumore
del vicolo che s'insinua, ascolto
senza stancarmi le più piccole sfumature
delle note.
Saggezza gioviale è quella del disco,
qualità che prendo in prestito:
la paziente leggerezza dei gatti,
volontà con cui iniziano i bambini
il loro cammino.

Oh cara Ruby,
decolliamo nel *parking* vuoto della scuola?
Cambieremo la vita all'improvviso.

TARDE Y TEMPRANO

Todo parece estar a punto de ser otra cosa,
cualquier sitio es el centro del mundo,
cualquiera puede ser un lugar extraño,
estar en varios sitios a la vez.

Lo apuntaste como lema.

Vivir es dos veces.

El aire que respira el niño es el mismo
que respira el viejo sentado a su lado.

PRIMA E POI

Tutto sembra sul punto di essere un'altra cosa,
qualsiasi posto è il centro del mondo,
qualsiasi posto può essere un luogo estraneo,
trovarsi in vari posti allo stesso tempo.
Lo annotasti come motto.

Vivere è due volte.
L'aria che respira un bambino è la stessa
che respira il vecchio sedutogli accanto.

Y III
PUNTO Y APARTE

E III
PUNTO E A CAPO

WHAT IF?

El Vigilante

Ninguno de los 4 Fantásticos
apareció para ayudarme.

Ya solo
podré imaginar a un hombre
que cuida a un niño. Están
en una plaza. Hay sombra
y cobijo. Los dos
parecen grises y perdidos
y están hechos de palabras sencillas.
Ya solo podré imaginar
mundos extinguidos como árboles
en la ceniza.

Es cierto que los sueños no se cumplen,
pero también es cierto que Prometeo
creó el fuego mientras
lo deseaba.

WHAT IF?

L'Osservatore

Nessuno dei fantastici 4
apparve per aiutarmi.

Ormai solo
potrò immaginare un uomo
che si prende cura di un bambino. Si trovano
in una piazza. C'è ombra
e riparo. Entrambi
sembrano grigi e persi
e sono fatti di parole semplici.
Ormai solo potrò immaginare
mondi estinti come alberi
nella cenere.

È certo che i sogni non si avverano,
ma è anche certo che Prometeo
creò il fuoco mentre
lo desiderava.

Apéndice
EL PAÍS QUE EXISTE

Appendice
IL PAESE CHE ESISTE

LA DIRECCIÓN CONTRARIA

El escenario de los sueños es tu infancia. Subir bajo la sombra inmensa de la Gran Vía hacia la Ciudad Universitaria y la casa de unos abuelos que son siempre regalo, también ahora que los recuerdas y los sientas juntos a ti como fantasmas necesarios. Esta mañana después de tantos años, uno mira la luz y los colores de días largos de tebeos y pan con chocolate sentado en una terraza de la plaza San Francisco. Primavera inmensa de cielos claros y elevados, árboles tranquilos y el bullicio de estudiantes que salen de sus clases apurando la infancia hasta el extremo. Sentado en la terraza como en un patio de butacas, uno se ve en el retrovisor de la memoria con el mismo pantalón corto que ahora ponen las madres primerizas a sus hijos. Recuerda las mañanas de domingo, mercadillo de piedras minerales y monedas, álbumes de postales con viajes legendarios a los confines del mundo, libros de aventuras y una vida por delante. Uno está aquí sentado y quisiera que ese tranvía rojo, que silencioso se ha detenido a esperar las mejores decisiones, le llevara de vuelta a lo imposible, cambiara el rumbo de los días. «No es posible», dicen mis abuelos, fantasmas que acompañan; «sigue buscando», las palabras de la infancia, escenario de los sueños. Todo el resto.

LA DIREZIONE CONTRARIA

Lo scenario dei sogni è la tua infanzia. Salire sotto l'ombra immensa della Gran Via verso la Cittadella Universitaria e la casa di alcuni nonni che sono sempre un regalo, anche ora che li ricordi e li metti a sedere accanto a te come fantasmi necessari.

Stamattina dopo tanti anni, guardi la luce ed i colori di giornate lunghe di fumetti e pane col cioccolato seduto fuori in un caffè di piazza San Francisco. Primavera immensa di cieli chiari ed elevati, alberi tranquilli ed il baccano di studenti che escono dalle proprie classi appurando l'infanzia fino all'estremo. Seduto al tavolino esterno come in platea, ti vedi nel retrovisore della memoria con gli stessi pantaloni corti che ora mettono le madri novelline ai loro figli. Ricorda le mattine di domenica, mercatino di pietre minerali e monete, album di cartoline con viaggi leggendari ai confini del mondo, libri di avventure e una vita davanti.

Uno sta qui seduto e vorrebbe che quel tram rosso, che silenzioso si è fermato ad aspettare le migliori decisioni, ti riportasse all'impossibile, che cambiasse la rotta dei giorni. «Non è possibile», dicono i miei nonni, fantasmi che accompagnano; «continua a cercare», le parole dell'infanzia, scenario dei sogni.

Tutto il resto.

LA VIDA NUEVA

Aprender a ir en bici tiene algo de virtud: el día en que tu padre suelta su mano del sillín te está enseñando las reglas del equilibrio. Y una puerta de entrada a ese mundo que consiste en seguir el hilo invisible de la vida sin demasiadas coqueras y rasponazos está en el Parque Grande de Zaragoza; son muchos los niños y niñas que todavía aprenden allí el arte de las dos ruedas y el equilibrio. «Ahora hasta el fin del mundo», escucho que dice un padre, el mío, el tuyo, el de cualquiera, mientras se para y uno continúa, titubeando el equilibrio, para siempre solo sobre tu bici.

Hoy, mientras paseas por el alto del Batallador para estar en las nubes, recuerdas que ir al parque siendo niño era coger una bici de alquiler -casi siempre media hora por cinco duros- y poner en práctica tu equilibrio: explorar las veredas junto al río Huerva en busca del picapinos que nunca estaba, llegar hasta el Rincón de Goya como se llega al principio del tiempo, pasar por la estrella de Rubén Darío y mirar el cielo, imaginar que el Centauro Quirón te daba el mejor consejo, que Neptuno saltaba de su pedestal y con un golpe de tridente llenaba el parque con el mar. Hoy, aquí en las nubes, he recordado que mi padre me enseñó a ir en bici, que el equilibrio es la mejor virtud.

LA VITA NUOVA

Imparare ad andare in bici ha una qualche virtù: il giorno in cui tuo padre toglie la mano dal seggiolino ti sta insegnando le regole dell'equilibrio. E una porta d'accesso a questo mondo che consiste nel seguire il filo invisibile della vita senza troppe ferite alla testa e sbucciature si trova nel Parco Grande di Saragozza; sono tanti i bambini e le bambine che ancora imparano lì l'arte delle due ruote e l'equilibrio. «Adesso fino alla fine del mondo», sento che dice mio padre, il mio, il tuo, quello di chiunque, mentre si ferma e uno continua, con equilibrio traballante, per sempre solo sulla sua bici.

Oggi mentre passeggi in alto vicino al monumento al Batallador per stare sulle nuvole, ricordi che andare al parco da bambino era prendere una bici a noleggio -quasi sempre mezz'ora per cinque duros- e mettere in pratica il tuo equilibrio: esplorare i sentieri adiacenti al fiume Huerva in cerca del picchio che non c'era mai, arrivare fino al Rincón de Goya come si arriva al principio del tempo, passare per la stella di Rubén Darío e guardare il cielo, immaginare che il Centauro Chirone ti desse il miglior consiglio, che Nettuno saltasse dal suo piedistallo e con un colpo di tridente riempisse il parco con il mare. Oggi, qui sulle nuvole, mi sono ricordato che mio padre mi insegnò ad andare in bici, che l'equilibrio è la miglior virtù.

EL FANTASMA DE OJOS NEGROS

Aquella tarde de domingo, ella se pegó a la pared de la iglesia de la Magdalena para esquivar un coche que estaba fuera de lugar y al mirar hacia arriba vio un fantasma. Seguro que lo vio. Hecho de humo o algo parecido, escurridizo como los silencios, atravesando las geometrías mudéjares hacia arriba pero mirando hacia abajo, mirándola por dentro con una mirada de ser humano que ha vivido más de la cuenta. Brillantes ojos negros que han sabido detenerse a apreciar lo que pasa inadvertido a los comunes y los despistados. Era lo único que tenía de humano, esos ojos, suficiente para cualquiera. A ella le llegó el miedo, como si el fantasma le hubiera atravesado dejando un resto de algo que pasó en ese mismo sitio en otro momento de los sueños, y se separó con brusquedad de la pared. Allí había un fantasma. El coche tuvo que frenar. Entonces, una amiga, que esperaba impaciente a que pasara aquel coche fuera de lugar, la trajo de nuevo al ruido de los días, fuera de la ruta del fantasma. «¡Ten cuidado! Y quítate del medio, por favor, que te van a atropellar y nos están esperando en la plaza de los Sitios; y deja de poner esa cara de tonta, ni que hubieras visto al fantasma».

Ellas se fueron deprisa y tan contentas, como si nada. El fantasma con su mirar continuaría haciendo del chaflán de la iglesia de la Magdalena un cruce de caminos. Se acercaba otro coche.

IL FANTASMA DAGLI OCCHI NERI

Quel pomeriggio di domenica, lei si accostò alla parete della chiesa della Maddalena per schivare un'auto che viaggiava contromano e guardando in alto vide un fantasma. Di sicuro lo vide. Fatto di fumo o di qualcosa di simile, sfuggente come i silenzi, attraversando le geometrie mudéjar lassù in alto ma guardando in basso, guardando dentro di lei con lo sguardo di un essere umano che ha vissuto più di ciò che racconta. Brillanti occhi neri che hanno saputo soffermarsi ad apprezzare ciò che sfugge inavvertitamente alla gente comune e distratta. Era l'unica cosa che aveva di umano, quegli occhi, sufficiente per chiunque. Fu presa dalla paura, come se il fantasma le fosse passato attraverso lasciando un residuo di qualcosa accaduto in quello stesso posto in un altro momento dei sogni, e si separò bruscamente dalla parete. Lì viveva un fantasma. L'auto dovette frenare. In quel momento un'amica, che aspettava impaziente che passasse quell'auto in divieto di transito, la riportò al rumore dei giorni, fuori dalla visuale del fantasma. «Stai attenta! E spostati dal mezzo, per favore, che ti investono e ci stanno aspettando in piazza de los Sitios; e togliti quella stupida espressione dalla faccia, nemmeno avessi visto il fantasma».

Se ne andarono di fretta e molto felici, come se non fosse successo nulla.

Il fantasma con il suo sguardo avrebbe continuato a fare della parete d'angolo della chiesa della Maddalena un'incrocio di cammini. Si avvicinava un'altra auto.

PAGANISMO

Las ondinas remontan el río Ebro en busca de presas que escuchen su canto. Ojos rápidos del pájaro que fueron miran inadvertidos entre las aguas. Dicen que frecuentan los remansos del Puente de Hierro cuando el sol asoma o cuando se pone. Sus escamas apenas relucen intoxicadas por los sulfatos y pasan como si nada entre los piragüistas. A veces, despistada en el laberinto de las acequias, alguna ondina se queda sin corriente donde nadar y permanece escondida en el frescor de los sifones a la espera de que abran la tajadera que le cerró el paso o de que algún vecino caiga en la tentación de su leyenda. Solo una vez vimos Eduardo y yo una ondina a lo lejos; sacó su cabeza enredada de algas y bolsas de plástico y nos miró pálida y manchada apenas el tiempo de un parpadeo. Nosotros no nos atamos a mástil ni encerramos los oídos, dejamos que llegara su risa tras el silbido denso del cierzo y así perder el juicio de la normalidad. Alguna noche hemos vuelto a escucharlas protectoras contra el rumor negro que tiene vivir en este mundo.

PAGANISMO

Le ondine risalgono il fiume Ebro in cerca di prede che ascoltino il loro canto. Occhi rapidi dell'uccello che furono guardano inavvertiti tra le acque. Si dice che frequentino il ristagno del Ponte di Ferro quando spunta il sole o quando tramonta. Le loro squame a malapena risplendono intossicate dai solfiti e passano come nulla fosse tra i canoisti. A volte, disorientata nel labirinto di canali, qualche ondina rimane senza corrente in cui nuotare e resta nascosta nel fresco dei sifoni in attesa che si apra la chiusa che le sbarrò il passaggio o che qualche vicino cada nella tentazione della sua leggenda. Solo una volta io ed Edoardo vedemmo un'ondina in lontananza; alzò la testa aggrovigliata tra alghe e borse di plastica e ci guardò pallida e macchiata appena il tempo di un occholino. Noi né ci legammo all'albero né ci tappammo le orecchie, lasciammo che arrivasse la sua risata tra il fruscio denso del cierzò e così perdemmo il senso della normalità. Qualche volta di notte le abbiamo sentite di nuovo, protettrici contro il rumore nero che ha il vivere in questo mondo.

TORRE DEL TROVADOR

Ella espera. Solo el cierzo ha llegado primero. Ese viento que baja desde el norte cortando la claridad del día en finísimas láminas. El cierzo se entromete y mueve con la fuerza de dos pasos la vida cotidiana, la cambia de lugar, inclina la mirada y tuerce los sentidos, apenas los árboles aguantan la embestida, los semáforos que tiemblan, edificios que resisten en sus grietas, hablando con susurros repetidos de fantasma. Ella se refugia en su largo abrigo de fieltro rojo abotonado. Una bufanda larga ondea elegante, prolongación perfecta de su cuello. Ella mantiene la mirada entre las lágrimas del frío, fija en la ligera cuesta que sube del castillo. Espera, junto a su sombra, que también resiste la cierzada. Espera y recuerda el abrazo que le falta, los besos que son huellas, el silencio de entenderse con los gestos. Espera y recuerda. Espera porque sabe que vendrá. El amor es lo único que les queda, el amor mío, el amor tuyo. Mira la torre. Y sabe que está. Y sonrío.

TORRE DEL TROVATORE

Lei aspetta. Solo il cierzo è arrivato per primo. Quel vento che scende dal nord tagliando la luminosità del giorno in finissime lamine. Il cierzo s'intromette e muove con la forza di due passi la vita quotidiana, la cambia di posto, inclina lo sguardo e distorce i sensi, a malapena gli alberi sopportano l'impeto, i semafori che tremano, edifici che resistono nelle loro crepe, parlando con sussurri ripetuti di fantasma. Lei si rifugia nel suo lungo cappotto di feltro rosso abbottonato. Una sciarpa lunga ondeggia elegante, prolungamento perfetto del suo collo. Lei sostiene lo sguardo tra le lacrime del freddo, fisso nel leggero pendio che si innalza dal castello. Aspetta, insieme alla sua ombra, che pure resiste alla raffica. Aspetta e ricorda l'abbraccio che le manca, i baci che sono impronte, il silenzio di capirsi con i gesti. Aspetta e ricorda. Aspetta perché sa che verrà. L'amore è l'unica cosa che gli rimane, l'amore mio, l'amore tuo. Guarda la torre. E sa che c'è. E sorride.

4. Comentario a la traducción

4.1 El estilo

«Renuncio a ser poeta original, pues su precio es falta de libertad: un sistema estilístico es demasiado exclusivo. Adopto esquemas literarios trillados para ser más libre. Naturalmente, por razones prácticas.»

Pier Paolo Pasolini¹⁸⁵

*Conciencia de clase*¹⁸⁶ se compone de tres partes más un apéndice. La primera, *Inicio*, contiene un único poema, *A través de mi padre*, que, junto al único texto, *What if?*, de la tercera sección, *Punto y aparte*, funcionan como el marco dentro del cual se desarrolla el corazón de la obra, *Escritorio*. Esta incluye 28 poemas dispuestos en orden alfabético, remarcando la concepción de escritura como medio para dar un orden al caos de la vida. En el apéndice, que tiene el título de *El país que existe*, hay 5 poemas que cierran el libro.

Se pueden encontrar poemas en prosa, poemas compuestos por versos libres y algunos poemas minimalistas que recuerdan las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. En la mayoría de los textos se evoca un recuerdo, o se intenta extraer de un pensamiento fugaz una idea universal, de ahí que el enlace con el mundo filosófico sea patente. Saltan a la vista aquellos poemas que evidencian una tendencia a la descripción, menos frecuentes en *Escritorio* (donde solo hay dos, *Barrio* p.22 y *Refugio* p.44), e indudablemente mayoritarios en el apéndice. En *El país que existe*, efectivamente, los 5 poemas se presentan como fotografías o cuadros: de la infancia del poeta, paseante por la ciudad (*La dirección contraria*, p.53); del día en el que su padre le enseñó la virtud del equilibrio al enseñarle a ir en bici por el Parque Grande de Zaragoza (*La vida nueva*, p. 55); de una escena entre fantasía y realidad relacionada con la iglesia de la Magdalena (*El fantasma de ojos negros*, p.57); de las ondinas que frecuentan, en su imaginación, los remansos del Puente de Hierro (*Paganismo*, p.59); y de la amada, descrita en su paciente espera, mirando hacia la Torre del Trovador (*Torre del trovador*, p.60). La descripción del paisaje,

¹⁸⁵La cita de Pasolini se encuentra en epígrafe a la obra. Lo que el poeta italiano quiere decir con «adopto esquemas literarios trillados para ser más libre» es que se propone utilizar un lenguaje comprensible y 'no original', hermético.

¹⁸⁶Mayor, 2014.

que estas fotografías nos presentan, no es ‘muda’ sino que comunica sensaciones en el mismo modo en el que unas imágenes familiares pueden despertar recuerdos y emociones adormecidas dentro de cada uno de nosotros. Zaragoza y el paisaje sentimental, que sus rincones despiertan al lector al que no le resulten extraños, son muy importantes, tanto que el lector italiano podría perderse al leer los poemas e imaginarse una ciudad conocida y querida en la que haya vivido una experiencia parecida. Por ejemplo, y no como opción de traducción, sino como mero ejercicio explicativo, yo me he imaginado, al leer los versos de *La dirección contraria* (p.53), que la misma escena ocurriera en la ciudad de Bolonia. En italiano, de hecho, sonaría así:

La direzione contraria

Lo scenario dei sogni è la tua infanzia. Salire sotto
l'ombra immensa di via *Santo Stefano* verso la *Facoltà*
di lingue e la casa di alcuni nonni che sono
sempre un regalo, anche ora che li ricordi
e li metti a sedere accanto a te come fantasmi necessari.
Stamattina dopo tanti anni, guardi
la luce ed i colori di giornate lunghe di fumetti e pane
col cioccolato seduto fuori in un caffè di piazza
Santo Stefano. Primavera immensa di cieli chiari
ed elevati, alberi tranquilli ed il baccano di
studenti che escono dalle proprie classi assaporando
l'infanzia fino all'estremo. Seduto al tavolino esterno
come in platea, ti vedi nel
retrovisore della memoria con gli stessi pantaloni
corti che ora mettono le madri novelline ai loro
figli. Ricorda le mattine di domenica, mercatino
di pietre minerali e monete, album di cartoline
con viaggi leggendari ai confini del mondo,
libri di avventure e una vita davanti.
Uno sta qui seduto e vorrebbe che quell'*autobus*
rosso, che silenzioso si è fermato ad aspettare
le migliori decisioni, ti riportasse

all'impossibile, che cambiasse la rotta dei giorni.
«Non è possibile», dicono i miei nonni, fantasmi
che accompagnano; «continua a cercare», le parole
dell'infanzia, scenario dei sogni.
Tutto il resto¹⁸⁷.

A través de un registro informal el poeta permite que el lector entre en su universo íntimo, compuesto por recuerdos, personas queridas, lugares y lecturas. La sintaxis, excepto en unos pocos casos¹⁸⁸, es bastante lineal. En los poemas en prosa el periodo es claro, sencillo y directo, incluso no suelen ser composiciones demasiado largas. Mayor utiliza un lenguaje coloquial y, excepto el neologismo «hantología» (*Hantología*, p. 32), el tecnicismo «hipervínculo» (*Extraterritorial*, p. 30), el anglicismo del título del poema *What if?* (p.49) y el francesismo «cul-de-sac» (*A través de mi padre*, p. 13), no se encuentran particulares opacidades léxicas. Esto no significa, al mismo tiempo, que se trate de una poesía ingenua y fácil, todo lo contrario. Los sentimientos, las imágenes y los mensajes que están debajo de las “palabras sencillas” necesitan, para llegar al receptor, muchas lecturas, concentración y empatía. Se registran incluso algunos juegos de palabras, algunos evidentes como en el poema *Grito pelado* («Artilería: arte del llanto»), otros escondidos, o quizás fruto de una interpretación mía, como la expresión «en cerrados días» en *Poema* (p.42). Un interesante caso de polisemia es el representado por la frase «[...] la propia verdad como/ propia incertidumbre» (*Animal herido*, p.19) en la que el término “propia” puede indicar tanto la verdad de uno, como la pura incertidumbre, o sea como sinónimo de “mero” o “a secas”; la interpretación del enigma en estos casos nos toca a nosotros, los lectores que están llamados a establecer un diálogo siempre abierto con el texto.

Entre las figuras retóricas la más frecuente es la metáfora. Sirvan como ejemplo: los versos «Ir al cine es viajar en el/ tiempo y cambiar de cara, ponerse el terno, sombrero/ y botines con cierre de corchetes, viajar por el Sena/ aquí al lado. [...]» (*Cinema Elíseos*, p. 24) o el poema *Derecho fundamental* (p. 26) «Un amigo es agua para beber,/ cierta manera de pedir un vaso, el grifo/ que se abre, las líneas de un río/ en el que sumergirse/ a leer el

187En cursiva las referencias que he cambiado.

188Por ejemplo no lo es en la primera estrofa de *Historiografía*: «¿Y si las cosas que pasan por la vida/ no te recordaran,/ o esos papeles que amontonan las letras/ y el olvido y tanto estimas; si las fotografías no te reconociesen/ porque ellas guardan la verdad/ y nosotros -tú, yo, uno, él-/ somos mero simulacro de lo ocurrido?[...]» (p. 34)

lado claro de la vida».

No faltan incluso símiles como en *Animal herido* (p.19) «[...] El tiempo como/ una habitación vista con ojos extranjeros. [...]», o en *Cinema Elíseos* (p. 24) « Uno entra en el cine como en un refugio. [...]». Otra figura retórica que aparece en varios poemas es la anáfora, en *A través de mi padre* (p. 13.), por ejemplo, se repite la palabra «recordar», en *Ancla* (p.18), como se puede leer arriba, la palabra «uno», en *Diario* (p. 27) «hay», en *Extraterritorial* (30) «junto», en *Idea de la juventud* (p. 37) «que», y en *What if?* (p. 49) «Ya solo». No son obviamente repeticiones casuales, la palabra “recordar” se clava en la mente del lector del primer poema como para fijar la ausencia de una persona querida y la fugacidad de «la vida que nos pasa», en *Ancla* la palabra “uno” subraya la impersonalidad del texto poético, y al mismo tiempo, su universalidad, en *Diario* “hay” pone en correlación dos estrofas contrapuestas¹⁸⁹, “junto” en el poema *Extraterritorial* entrelaza los versos como si fueran ligados, conectados¹⁹⁰ y refuerza el significado de unión de los contrarios entre las cosas del mundo, que el poema quiere expresar, “que” en *Idea de la juventud* une y compacta un elenco de sabidurías imputadas al sujeto poético¹⁹¹, y finalmente el “ya solo” de *What if?* que excava en la imaginación del lector el profundo sentimiento de soledad del sujeto poético¹⁹². La figura retórica de la anáfora da musicalidad a los textos, incluso a un poema en prosa como *A través de mi padre*.

Por lo que se refiere a los poemas breves de los que hablaba anteriormente, a diferencia de las greguerías de Gómez de la Serna, falta totalmente la ironía, sino que es como si el autor nos lanzara en pocas palabras unas verdades despiadadas, sin filtros a los que agarrarnos. El mundo de Mayor es duro, y a veces nos lo comunica de manera fuerte y

189«No hay tranquilidad las tardes de junio/ para preguntar por los amigos heridos.» es la primera y la segunda dice: «hay un tiempo antiguo de frases sueltas/ y nombres desaparecidos,/ lugares a los que viajar en días de invierno.»

190En este poema incluso un encabalgamiento en los versos 8-9 refuerza la unión de toda la primera estrofa: «Junto a la inmensidad del vacío contemporáneo,/ la energía revolucionaria de lo anticuado;/ junto a la intromisión constante del hipervínculo,/ aquello que se esconde a simple vista;/ junto al delirio de la enfermedad psiquiátrica, el placer de lo que apenas tenemos;/ junto a las cartas que se reparten, el árbol de la vida:/ el aquí y ahora que está y no está, ese extra que nos liga/ y desliga, que nos hace y deshace:/ raíz y polen./ Co-incidencia.»

191«que repetía con sagaz pertinencia/ [...] que la poesía es nación de adultos,/ que el peligro tiene diferentes nombres,/que a veces no tiene nombre,/ que cuando llega el miedo alterna oraciones simples con/ rupturas sintácticas. [...]»

192«el Vigilante/ Ninguno de los 4 Fantásticos/ apareció para ayudarme./ Ya solo/ podré imaginar a un hombre/ que cuida a un niño. Están/ en una plaza. Hay sombra/ y cobijo. Los dos/ parecen grises y perdidos/ y están hechos de palabras sencillas./ Ya solo podré imaginar/ mundos extinguidos como árboles/ en la ceniza./ Es cierto que los sueños no se cumplen,/ pero también es cierto que Prometeo/ creó el fuego mientras/ lo deseaba.»

directa. Los ejemplos que nos exhibe en *Conciencia de clase* son tres: el poema *Aritmética* (p. 21) «Quien se siente solo es/ menos de uno», *Grito pelado* (p.31) «Artillería: arte del llanto.», y *Hemorragia* (p. 33) «los ojos grandes de verlo todo/ se hacen pequeños». En estos los temas de la soledad, de la guerra y la indiferencia o dolor causados por un sufrimiento excesivo frente a los horrores del mundo, SCEGLIse presentan en modo cortante al lector que es atropellado sin posibilidad de defensa.

La experiencia del autor se filtra muchas veces a través de versos impersonales, casi como si el sujeto poético se escondiera y quisiera al mismo tiempo transmitir unas verdades universales, que funcionen para todos¹⁹³. Hay un caso evidente de monólogo dramático en el poema *What if?*, en el que la experiencia se cuenta a través de la voz de un personaje de tebeos: el Vigilante. En *Idea de la juventud* (p.35) aunque no sea explícito, creo que el personaje del que se sirve el autor como ejemplo para transmitir la “imagen” de la juventud es el de Schopenhauer, dado que la cita explícita que pone entre comillas se refiere a su obra *El arte de conocerse a si mismo*. Así que utilizaría una figura conocida, escondida detrás del anonimato, para expresarse. El poema es el siguiente:

Era una criatura de espíritu entusiasta,
que repetía con sagaz pertinencia:
«la mayoría de los hombres son como las castañas falsas,
que se parecen a las auténticas pero no son comestibles».
Sabía que no hay nada en la vida
por lo que merezca perderlo todo,
que la poesía es nación de adultos,
que el peligro tiene diferentes nombres,
que a veces no tiene nombre,
que cuando llega el miedo alterna oraciones simples con
rupturas sintácticas. Lo sabía,
pero vivió relamiéndose la vida hasta el error
y subió las pequeñas montañas que guarda
una ciudad de provincias.

¹⁹³Por ejemplo en el poema *Areté*: «Uno se afilia a quien le enseña/ donde abunda el peligro./ Ese ha sido oficio de escritores,/ cartógrafos de la emoción y la muerte/ -mecánica de la supervivencia-, paranoicos/ de la vida sin vivir./ Y según Hölderlin,/ donde abunda el peligro crece lo que nos salva.» (p. 20)

Creó, como los dioses, su propia importancia.

Un caso interesante es el del poema *Manifiesto* (p.37). Aquí falta completamente el sujeto poético. El poema se desarrolla como un listado en el que se cuentan con los dedos las líneas que guían su pensamiento: sentimientos (pulgar), la contraposición entre la apariencia de la contemporaneidad y la profundidad de las cosas (índice), el amor (corazón), el conocimiento (anular), y la fugacidad de la vida de la que nos rescatan los recuerdos y las lecturas (meñique).

Finalmente llegamos al último tema del que me gustaría hablar en este apartado: las citas intertextuales. Los poemas de *Conciencia de clase* están llenos de referencias a otras obras, las cuales pueden ser explícitas o implícitas. El mismo autor en las notas nos ayuda a localizar algunas. Por ejemplo nos dice que los primeros versos de *Animal herido* (p. 19) aluden al poema *Babelogues* de Patty Smith, que el neologismo ‘hantología’ (*Hantología* p.32) remite a un juego de palabras de Jaques Derrida en el libro *Espectros de Marx*, y que los textos en cursiva de *Manifiesto* (p. 37) pertenecen a Jenófanes de Colofón, Søren Kierkegaard, Safo de Mitilene, al epígrafe de *Aurora* de Nietzsche, Giacomo Leopardi y Baruch Spinoza. Incluso aclara que *What if?* al que se refiere en el homónimo poema (p. 49) es una serie de tebeos de Marvel y que el personaje protagonista es Uatu, el Vigilante, que expone los acontecimientos que pasan en dichos comics observándolos sin intervenir.

Se trata, de todas formas, de obras de poetas o filósofos. Ya desde el epígrafe es evidente esta copresencia, dado que las citas remiten a *Gérmenes o Fragmentos* de Novalis, en el que el poeta romántico alemán reúne algunos fragmentos filosóficos que tenían que constituir la base ideal para todos los libros, y al poema *Transumanar e organizar* de Pier Paolo Pasolini. Muchas referencias, como admite el autor, están escondidas o alteradas, como he podido comprobar al no encontrar las referencias a Seamus Heaney, Patrick Kavenagh, Gonçalo M. Tavares, Ramón Gaya, Arnaldo Calveyra, W.B. Yeats, Albert Camus, o Giani Stuparich, que el autor declara (siempre en las notas) estar en los poemas.

Podemos subrayar, de todas formas, que se trata, como he dicho, de poetas o filósofos, españoles y extranjeros, que pertenecen a su bagaje cultural, a su “maleta”.

Algunos textos habían sido ya publicados en otros libros como comentario de obras pictóricas y fotográficas.

Por ejemplo, el texto de *A través de mi padre* (p. 13) lo escribió para el catálogo de la exposición *Rostros/Retratos. Del pasado al futuro* que tuvo lugar en Zaragoza en el Noviembre de 2013 y acompañaba al cuadro *Mi padre* de Natalio Bayo. El poema editado en *Conciencia de clase* aparece ligeramente modificado, faltan por ejemplo las referencias directas al cuadro y la correlación entre la contemplación de la obra por parte del poeta, que le provoca la evocación de sus recuerdos personales: «*Mi padre* es el padre de todos los que aquí detenidos mirándolo recordamos quiénes somos»¹⁹⁴.

Además los poemas *La dirección contraria* (p.53), *El fantasma de ojos negros* (p. 57) y *Torre del trovador* (p. 60) están incluidos en el libro *Zaragoza en cada lugar* de Angélica Montes y Ernesto Zarza que contiene una serie de fotografías de algunos rincones sugestivos y representativos de la ciudad.

En los poemas de *Conciencia de clase* tenemos que buscar algo más de lo que las palabras evocan, detenernos en el cruce de calles hacia los cuales, al entrelazar literatura, filosofía y arte, nos llevan sus poemas, y quizá perdernos en las obras a las que alude. En sus versos tenemos que buscar no solo el sentido de su poética, sino que, a través de esto, el de nuestra intimidad, como el observador que ve en la obra *Mi padre*, a su padre.

4.2 Comentario a la traducción

Para traducir *Conciencia de clase*, he elegido una traducción bastante literal y he intentado ser lo más fiel posible al original, sin embargo, algunos casos merecen ser profundizados:

1) Estructura.

Como se ha explicado anteriormente, *Escritorio*, o sea la parte central de la obra, contiene poemas dispuestos en orden alfabético. Desafortunadamente en la versión italiana esto se pierde, aunque lo haya intentado ha sido imposible encontrar términos italianos que tradujeran los títulos españoles y que empezaran todos con la misma letra que los originales.

2) Las polisemias.

En el poema *Animal herido* (p. 19) encontramos la palabra ‘propia’ en la frase «la

¹⁹⁴El texto integral se puede leer en el blog del autor al siguiente link:

<https://davidmayor.blogspot.it/2013/11/mi-padre-1916-de-natalio-bayo-traves-de.html>

propia verdad como propia incertidumbre» puede tener el significado tanto ‘pertenencia’ como ‘característica propia de la verdad’. En italiano no tenemos una palabra que abarque ambos sentidos, de hecho me he tenido que decantar por uno de ellos. Mi traducción es «la propria verità come propria incertezza», es decir he subrayado el sentido de ‘pertenencia’ porque en mi interpretación es el que más afecta al poema.

En el verso V de *Barrio* (p.22): «el ruido de los trenes de fondo llegando a la Portillo». El verbo conjugado en gerundio da la posibilidad de una doble interpretación: ¿Quién llega a la Portillo? ¿El ruido? ¿O es el mismo sujeto poético que escucha los ruidos de fondo al llegar? Para que en italiano se conserve el doble sentido he mantenido el gerundio, aunque pueda parecer un calco, dado que el uso de este modo verbal no es tan frecuente como en español. De hecho mi traducción es: «il rumore dei treni in sottofondo arrivando alla Portillo»

3) Los juegos de palabras.

En *Grito Pelado* (p. 31) se lee: «Artillería: arte del llanto». La traducción que he elegido es literal¹⁹⁵, pero había pensado también en otras soluciones que mantuvieran el juego de palabras basado en la falsa etimología, la cual supone que la palabra ‘artillería’ surja de la combinación de ‘arte’ y ‘llanto’. Mis propuestas son dos y se refieren al mismo campo semántico «Artigliere: artista del dispiacere» y «Armamento: arte dell'abbattimento», aunque la segunda se distancie un poco más.

En otro caso he actuado al revés. En *Poema* (p. 42) encontramos la expresión «en cerrados días»¹⁹⁶. Un atento lector puede ver aquí un juego de palabras, que forma una interesante metáfora con la que el yo poético puede que exprese su sentimiento de opresión en la situación dramática que se relata en este poema (el sufrimiento que conlleva tener cerca a una persona enferma). La posición neutra del adjetivo, en español como en italiano, se encuentra después del nombre, así que el orden neutro está compuesto por artículo, sustantivo y adjetivo. Sin embargo, en este caso, «cerrados» se encuentra en posición anticipada, enfatizada y, para mí, da

195«Artiglieria: arte del pianto».

196Para que quede claro, escribo aquí la frase entera: «[...] El emperador de los males se llevó al niño/ y al adulto, al anciano, a la mujer, a cada uno de/ nosotros, convirtiéndolo en pasado, en noche de/ mar negro, en cerrados días que debemos aceptar».

lugar a una imagen que, sea o no querida, merece la pena de recrearse en el texto de llegada. El italiano permite recrear una figura parecida con la expresión «in carcerati giorni», el significado en este caso no es literal, pero me parece aquí más importante trasladar la imagen que llega de esta expresión.

4) Locuciones verbales.

En una única poesía no he podido traducir una locución verbal con la correspondiente italiana, sino con una parecida. En *Narrativa sobre la identidad* (p. 40) se lee en el verso X la expresión «se gana la vida». Existe en italiano una locución parecida que es «si guadagna da vivere», sin embargo, si la hubiera utilizado, habría perdido el enlace del último verso que necesita del sustantivo ‘vita’ y no del verbo ‘vivere’. Por este motivo he encontrado una con «si suda la vita», ya que sudarse la vida, traducción del italiano, implica trabajar mucho para ganársela.

5) Las citas intertextuales.

Por lo que se refiere a las citas explícitas en italiano he buscado directamente las obras originales. Por ejemplo en el epígrafe de mi versión he puesto el texto original del poema contenido en *Transumanar e organnizzar* de Pier Paolo Pasolini¹⁹⁷ y en *Manifesto* (p.37), las palabras originales de *Lo Zibaldone di pensieri* de Giacomo Leopardi¹⁹⁸.

Por lo que concierne a las referencias a obras extranjeras he traducido teniendo en cuenta también las traducciones al italiano de las obras citadas. Solo en un par de casos no me han ayudado las versiones italianas de los textos. Uno es el caso de la referencia al poema *Patmos* de Hölderlin en *Areté* (p.20) porque las traducciones ya existentes del verso citado por Mayor me parecían muy antiguas. El otro caso es el de *Manifesto* porque no he conseguido encontrar la referencia explícita de Kierkegaard.

En conclusión, después de haber profundizado los rasgos estilísticos que caracterizan esta obra, me he detenido a explicar como la he traducido, concentrándome en los casos que se distancian de la pura traducción literal o que han implicado una reflexión

197Pasolini, 1971: 70.

198Leopardi, 1921: 799.

más profunda. Traducir poemas, como afirma Umberto Eco¹⁹⁹, es uno de las empresas más difíciles para un traductor, sin embargo, la satisfacción que da el leerlos en tu propio idioma, con tus propias palabras, es enorme, y compensa las dificultades encontradas.

199 «La poesia [è] più difficile da tradurre di ogni altro genere testuale perché in essa si ha una serie di costrizioni a livello della manifestazione lineare che determina il contenuto, e non viceversa, come accade nei discorsi a funzione referenziale». Eco, 2014: 293.

Resumen en italiano

L'obiettivo di questa tesi è la proposta di traduzione in italiano dell'opera *Conciencia de clase* del poeta e professore aragonese David Mayor. Ho deciso di tradurre questo libro inizialmente per ragioni personali, già ad una prima lettura avevo sentito vicine le tematiche che qui si toccano ed ho sentito la curiosità di vedere che effetto avrebbero potuto fare al lettore italiano. A mano a mano che mi addentravo nello studio critico dell'opera, inoltre, ho potuto approfondire le mie conoscenze di letteratura spagnola contemporanea.

Gli strumenti di cui mi sono servita nella redazione di questa tesi sono soprattutto articoli di letteratura pubblicati in riviste specializzate o in quelle ufficiali delle varie università spagnole e latinoamericane, l'antologia di storia della letteratura spagnola *Historia y crítica de la literatura española* curata dal professor Francisco Rico, mentre, per ciò che riguarda il commento dell'opera, mi sono basata sugli articoli, recensioni e libri scritti da David Mayor.

L'elaborato è composto da un primo capitolo di introduzione letteraria, il secondo di presentazione dell'opera, il terzo di traduzione ed il quarto di analisi dello stile e commento alla traduzione. Di seguito riassumerò le informazioni fondamentali delle quattro sezioni.

Nel primo capitolo, come già detto, ho introdotto una breve storia della poesia in Spagna dagli anni settanta a oggi, ovvero dalla pubblicazione dell'antologia *Nueve Novísimos poetas españoles* a cura di Josep Castellet, che fu presentata dal mondo editoriale come una autentica rivoluzione, affermazione che in seguito verrà ridimensionata. Anche se la cosiddetta Generazione *Novísima* non può essere rappresentante di un movimento nazionale, in quanto i suoi esponenti sono per la maggior parte poeti catalani, viene considerata dalla critica l'ultima promozione letteraria moderna e la prima postmoderna, poiché trasforma le avanguardie in tradizione, facendo perdere loro qualsiasi caratteristica rivoluzionaria, ed inizia ad intendere la letteratura totalmente svincolata dalla vita reale. Le poesie spiccano per il loro carattere ludico e la riflessione metapoetica, per i riferimenti alla cultura di massa e ai nuovi miti che in essa si erano creati. Alcuni critici vedono proprio nella riflessione metapoetica e nella problematica del rapporto tra arte e realtà una caratteristica socialmente impegnata, considerandole come volontarie dissacrazioni del linguaggio del potere e possibili metodi per eludere i

meccanismi di censura. Non tutti gli studiosi concordano con quanto affermato, alcuni, di fatto, sottolineano la distanza dello stile novissimo da qualsiasi elemento di impegno sociale o politico, in quanto i poeti stessi rivendicano la volontà di creare testi in cui la letteratura sia decisamente libera da qualsiasi connessione con la realtà, ispirati dal concetto di autonomia dell'arte dello Strutturalismo e del Formalismo.

In questi anni in cui la dittatura non era ancora giunta al termine, si iniziano ad intravedere le prime avvisaglie di quella che sarà 'la transizione alla democrazia', ovvero quel periodo storico che va dalla fine della dittatura di Franco allo stabilizzarsi della democrazia. Dal punto di vista letterario i poeti che avevano pubblicato nell'antologia di Castellet si allontanarono da tale estetica poco tempo dopo l'uscita del libro, alcuni cambiarono lingua di scrittura, altri genere letterario o iniziarono un periodo di assenza dalla scena letteraria.

Negli anni che vanno dalla metà degli anni settanta fino alla fine degli ottanta, ovvero i primi anni della democrazia, sono caratterizzati da un esplosione di tendenze poetiche, contrapposte spesso all'estetica *novísima*, che rilanciano una stretta relazione tra vita e letteratura, la quale era stata abbandonata dalla promozione anteriore, come abbiamo visto, per dedicarsi a una nuova formula di arte per l'arte.

Negli anni ottanta si inizia a scrivere un tipo di poesia semplice, chiara e sobria, nella quale la funzione più importante è la comunicazione. Non esiste un'estetica dominante, ma ciò non impedisce che ci siano alcune tendenze ben definite. Per spiegare il complesso panorama poetico di questo decennio e la proliferazione di stili, mi sono immaginata una piramide, al cui vertice sia posta la cosiddetta 'poetica dell'esperienza', non un gruppo letterario, bensì un'orientamento poetico generale, le cui caratteristiche si ritrovano in varie produzioni del periodo, che diminuiranno mano a mano che ci allontaniamo dal vertice dell'immaginaria piramide. Le caratteristiche generali di questo orientamento sono: la rappresentazione di un'esperienza verosimile, il ritorno agli schemi metrici e strofici, il ritorno al soggetto poetico personale, l'uso di un linguaggio referenziale e di una espressività diretta e non problematica della coscienza umana. Nei gradini successivi al vertice ho immaginato tutte le tipologie poetiche che si sono sviluppate in questi anni, in ordine decrescente, da quelle che condividono più caratteristiche della poetica dell'esperienza a quelle che non hanno molto in comune con questa, dai gradini più alti a quelli più bassi: la poetica del gruppo *La otra sentimentalidad* di Granada, che si basa in

presupposti marxisti rielaborati partendo dalla propria soggettività e che considera i sentimenti alla stregua di prodotti sociali, privati di qualsiasi miticità e concepiti come prodotti storici; la poesia ironica di Jon Juaristi; quella urbana di Fernando Beltrán; la tendenza poetica che recupera la tradizione classica; la poesia erotica; quella surrealista; ed infine tutte quelle opere che non si lasciano definire in nessuna delle correnti suddette.

Negli anni novanta si ha da una parte una reazione contraria alla poetica dell'esperienza, che inizia a decadere, rappresentata dalla cosiddetta 'poetica della differenza', la quale non ha un corpus teorico definito e che si compatta nell'accusa della prima di esser composta da cloni intercambiabili, di essere onnipresente nei fori e premi letterari, alle fiere del libro, fatto che li fa sospettare di essere in connivenza con il potere. Questa tendenza polemica fu capeggiata da un gruppo di poeti che pubblicarono un'antologia *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante*, il cui curatore, Eligio Rabanera, altri non è che un apocrifo del poeta Felipe Benitez Reyes.

Dall'altro lato si hanno alcune correnti che si sviluppano proprio a partire dalla poetica dell'esperienza fino ad arrivare ad un tipo di poesia socialmente impegnata attraverso le poesie di Fernando Beltrán, l'iperrealismo di Jorge Reichmann, il realismo espressionista di Roger Wolfe, il militante di Luis García Montero (che sfocia in questa tendenza dalla poesia de *La otra sentimentalidad*) e l'etico di Maria Antonia Ortega, solo per citarne qualcuno. La maggior parte delle poetiche fini secolari recuperano la funzione della trama storica: si interpellano gli uomini come soggetti, si ricrea la scrittura come linguaggio sociale, contratto civile e patrimonio collettivo. Le tematiche più affrontate sono legate alla marginalità dell'individuo nella società contemporanea, come la mendicizia, l'immigrazione e la disoccupazione. Si amplia il raggio argomentativo, ma non cambiano molto i procedimenti stilistici, nonostante ciò è possibile incontrare messaggi disumanizzati attraverso l'utilizzo della satira, dell'epigramma e più in generale di una rappresentazione della realtà il più imparziale possibile, realizzata per mezzo di particolari collage di articoli di giornale o con la manipolazione del linguaggio pubblicitario.

Alla poesia della differenza e alla tendenza a una poetica socialmente impegnata si aggiungono in questo decennio la poesia di José Maria Fonollosa, scoperto letteralmente negli anni 90, quella di Eloy Sánchez Rosillo o quella di Concha García, per citarne qualcuno.

In questo eterogeneo e non esaustivo panorama letterario ci sono alcune tematiche che toccano trasversalmente diverse poetiche: quella del tempo relazionato alla fugacità della vita e quella dell'umanizzazione della città contrapposta alla progressiva disumanizzazione dell'essere umano, la quale diventa protagonista, non più solo sfondo, di molte poesie a cavallo del nuovo millennio.

Ci sono sicuramente molte tendenze, molti nomi, che avrebbero meritato di essere trattati ed approfonditi. In questa tesi la mia intenzione è stata quella di tracciare un panorama generico che potesse offrire le basi per comprendere la poesia contemporanea, a cui appartiene *Conciencia de clase*.

Nel secondo capitolo ho affrontato le tematiche di *Conciencia de clase* ed ho esposto la mia interpretazione dell'opera. Le poesie contenute nell'ultimo libro di David Mayor possono avere diversi livelli di lettura, uno più superficiale che si limita a leggervi l'esperienza personale dell'autore ed uno più profondo, che cerca nei versi, nei ricordi che evocano, nelle canzoni e immagini un significato più profondo.

Conciencia de clase è prima di tutto un'opera elegiaca. La presenza del padre dell'autore, venuto a mancare poco prima della scrittura delle poesie e a cui è dedicato il libro, ricorre in molte occasioni, evocato spesso dalla prospettiva del ricordo. Al poeta non resta nient'altro da fare se non farlo rivivere nel ricordo, l'istante presente però, non gli appartiene. Ricordare, come ci avverte lo stesso Mayor nella prima poesia, *A través de mi padre* (Attraverso mio padre), non è vivere due volte, bensì abitare un'assenza che in un qualche modo ci calma, un'assenza che egli abita in quasi tutti i versi.

Il paesaggio sentimentale è composto dagli affetti e dai ricordi, i quali si legano alla città di Saragozza, sfondo della sua storia e di quella dei lettori che si identificano facilmente e solidarizzano col soggetto poetico. Il libro è una profonda ricerca della verità della coscienza umana, la quale non può prescindere dell'esperienza personale, che si fa pretesto, aneddoto, alludendo in realtà a qualcos'altro. Il poeta si nasconde molte volte dietro ai propri versi, elimina dettagli perché il lettore possa svelare o trovare da solo ciò che è stato silenziato. Scrivere per Mayor significa, da una parte, una ricerca costante del segreto quotidiano della vita, e dall'altra cercare di dare ordine al caos dell'esistenza. Nelle sue poesie il poeta 'fotografa' istanti della propria vita, che, allo stesso tempo, può essere quella di qualsiasi lettore che vi si immedesima. La 'classe' a cui si riferisce nel titolo

dell'opera, a mio parere, è quella composta da coloro i quali, leggendo i suoi versi, si riconoscano nei suoi sentimenti, e che prendano coscienza di appartenere ad un insieme, condividere con altri qualcosa, sia una città, un parco, un sentimento o semplici ricordi, fa di loro un gruppo.

Il presente ed il passato coincidono nella memoria, sia personale che collettiva. Ciò che ci precede e che ricordiamo determina il nostro essere oggi, il tempo ed i ricordi creano l'essenza dell'individuo e allo stesso tempo della collettività. Forse è per questo che David Mayor usa molti riferimenti intertestuali, più o meno modificati, i quali costituiscono il suo bagaglio culturale, il suo presente ed il suo passato. Sembra che l'autore voglia sottolineare che, grazie a chi ci accompagna nel percorso della vita, che siano o meno persone reali, prendiamo coscienza di chi siamo, da dove veniamo e dove andiamo, prendiamo coscienza di appartenere ad una classe.

Nel terzo capitolo ho proposto la mia traduzione delle poesie, la quale, come ho analizzato nel capitolo quattro, è abbastanza letterale, anche se mi sono soffermata ad approfondire alcuni casi per i quali tradurre ha voluto dire rinunciare a qualche sfumatura, come l'ordine alfabetico dei testi, i cui titoli, una volta in italiano, non hanno mantenuto la stessa lettera iniziale, oppure i casi di polisemie, giochi di parole, locuzioni verbali e citazioni intertestuali che hanno richiesto una particolare attenzione.

Nel quarto capitolo ho esaminato, prima di commentare la traduzione, lo stile poetico dell'opera. In *Conciencia de clase* si trovano poemi in prosa, poesie in verso libero e qualche poesia minimalista che ricordano il genere letterario introdotto da Ramón Gómez de la Serna, *las greguerías*, da cui si differenziano per l'assenza di ironia. Le poesie sono quasi sempre l'allusione di un ricordo, ci sono, però, anche casi di poesie descrittive, quasi tutti contenuti in appendice. Inoltre l'autore inserisce anche elementi fantastici in alcuni versi e li presenta come se fossero naturali. La fantasia, e l'immaginazione in generale, hanno la funzione di salvare l'uomo dal dolore della realtà.

Attraverso un registro informale, una sintassi abbastanza lineare ed un linguaggio colloquiale il poeta permette al lettore di entrare nel proprio universo intimo, composto da ricordi, affetti, luoghi e letture. Non si deve però pensare ad una semplicità a livello traduttivo o di contenuti. La genuinità con la quale Mayor scrive i propri versi è ciò che li rende credibili, verosimili e consente al lettore di identificarsi facilmente con le poesie, di

entrare nella sua realtà e di farla propria. Questo tipo di semplicità è forse la cosa più difficile che ho cercato di rendere in italiano.

Ho analizzato nel dettaglio lo stile poetico: le figure retoriche più presenti, ovvero la metafora, la similitudine e l'anafora; il tipo di soggetto poetico, a volte personale mentre in altre scompare completamente quasi a voler spingere con forza il lettore a leggere le poesie come se parlassero di lui, a cercare in esse la propria verità; per arrivare infine a trattare l'argomento dei riferimenti intertestuali.

Conciencia de clase potrebbe appartenere alla poetica dell'esperienza, in essa l'esperienza verosimile gioca un ruolo fondamentale, come detto precedentemente. Nonostante ciò credo che si debba parlare per David Mayor di un tipo di poesia riflessiva. Tutti i riferimenti all'esperienza, siano o no reali, sono presenti nelle poesie per essere superati, alcune poesie si presentano in maniera totalmente impersonale, cosicché il lettore ci si possa inserire e possa riflettere sul vero messaggio dei versi. Attraverso la poesia il poeta ed il lettore riflettono sul senso della vita, dei ricordi, del tempo e soprattutto sul significato della parola classe e su cosa voglia dire prendere coscienza di appartenervi. Ciò che unisce le persone non è l'estrazione sociale, bensì le esperienze ed i ricordi condivisi, il passato che fa parte del nostro oggi, sia dal punto di vista personale che culturale, le persone che ci accompagnano ed i luoghi nei quali si sviluppa il nostro tempo.

Troviamo nell'opera di Mayor anche tematiche che si legano ad altre produzioni poetiche attuali.

Il tema del tempo, per esempio, è molto produttivo nella poesia contemporanea, di seguito alcuni esempi tra i più conosciuti: nelle opere di Eloy Sánchez Rosillo per esempio il ricordo è una forma di riscatto dall'oblio, nei versi di Miguel d'Ors si descrive come una delle funzioni dell'arte poetica quella di provare a fermare nel verso l'istante che passa, per Felipe Benítez Reyes il tempo è collegato con la fugacità della vita e con la perdita della gioventù, Carlos Marzal riflette sulla transitorietà dell'esistenza guardando un album di fotografie, mentre Luis García Montero considera il tempo come il vero protagonista della vita umana.

Sono presenti inoltre poesie socialmente impegnate. Mi riferisco ai tre poemi brevi di cui parlavo prima, i quali, con una sensibilità spietata gettano al lettore, per mezzo di una frase minima, il dolore del mondo, il quale il lettore ha il compito di digerire ed interpretare.

Anche l'elemento fantastico viene considerato dai critici contemporanei una caratteristica tipica della poesia attuale. Si tratta della sempre più diffusa tendenza ad adattare le componenti fantastiche all'epoca e all'ambientazione contemporanea senza implicare nessuna problematica al soggetto poetico o al lettore.

Quando decisi di presentare al mio relatore questa traduzione come proposta di tesi, non avevo idea di quanto avrei imparato. Iniziai ad approfondire i testi che David Mayor citava, per capire il loro ruolo nelle poesie. Mano a mano che leggevo mi rendevo conto che erano semplicemente dei mezzi, e non il soggetto principale della mia indagine. Nella mia ricerca della verità, che queste poesie hanno la pretesa di evocare, ho trovato anni di letteratura, pensieri opposti che avevano bisogno di essere messi in ordine, sono inciampata nei miei affetti, nei miei luoghi e nei miei ricordi dentro quelli dell'autore. Spero di essere riuscita ad aver tradotto in italiano per lo meno una parte delle emozioni che il testo originale può dare. Nel tradurre si perde sempre qualcosa, che sia anche solo la musica della lingua in cui i versi sono stati pensati. Nonostante ciò si ha sempre bisogno di un ponte per attraversare due sponde.

Bibliografía

Ayllón Barasoain M.

2014, La cultura como mercancía. Una aproximación a los novísimos desde la perspectiva adorniana de la industria cultural. [artículo en línea], 452°F, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 110-123.

Bagué Quilez L.

2003, La recuperación del sentido clásico en la última poesía española, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, pp. 27-41.

2004, Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta, *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 11-34.

Calles J. M.

1991, Una nueva sentimentalidad en la poesía española contemporánea, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 4, nº1, pp. 85-96.

Candón Ríos F.

2015, La literatura posmoderna española: entre el fin de la dictadura y el auge de los *mass media*, *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, nº23, pp. 181-194.

Cullell D.

2010, Versiones postmodernas de *compromiso* en la poesía española contemporánea: los ejemplos de Luis García Montero, María Antonia Ortega y Jorge Reichmann, *Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*.

Derrida J.

1994, *Spettri di Marx*, traducción de Gaetano Chiurazzi, Raffaello Cortia Editore, Milano.

Díez de Revenga F.J.

2008, Permanencia de los Novísimos, *Revista Montegaudo*, 3º Época, n. 13, pp. 15-24.

D'Ors M.

2006, Unas notas sobre poética española de los años 80 y 90, *RILCE Revista de Filología Hispánica*, 22.2, pp. 203-222.

Eco U.

2014, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Fernandez J. J.

1993, Teoría del texto novísimo: (Pragmática, Semántica y Sintaxis en el grupo Poético del 68), *Castilla: Estudio de Literatura*, nº18, pp. 78-88.

Ferrari M. B.

2003, Crónica de una polémica anunciada: Nueve novísimos poetas españoles, *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata.

2004, Una relectura de los *Novísimos* desde la poesía de los '80. El caso de Victor Botas, *Tropelias. Revista de teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 15-17.

Gracia J., Ródenas D.

2011, *Historia de la literatura española VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Crítica, Barcelona.

Jiménez J. O.

1970, Nueva poesía española (1960-1970), *Ínsula*, nº 288.

Lanz J. J.

2004, Del desencanto a la decepción: La poesía durante la transición (1973-1982), *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 13, nº16, Mar del Plata, Argentina, pp. 187-205.

Leopardi G.

1921, *Zibaldone di pensieri*, in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze.

Llorente M. E.

2010, Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo, *Hipertexto*, nº11, pp. 3-24.

Mainer J. C.

2003, *Cultura y sociedad*, en *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia y crítica de la literatura española IX*, a cura de Rico Francisco, Editorial Crítica, Barcelona, pp. 54-72.

Mayor D.

2005, *En otra parte*, Pre-textos poesía, Valencia.

2011, *Otra novela*, Cartoneritaniñabonita.

2013, *31 Poemas*, Pre-textos poesía, Valencia.

2014, *Conciencia de clase*, La gruta de las palabras, Zaragoza.

Masoliver Ródenas J. A.

2001/10/31, Nueve novísimos poetas españoles, de Josep María Castellet, *Letras Libres*.

Navas Ocaña I.

2004, Castellet, los novísimos y las vanguardias, *ULE Revistas, Estudios Humanísticos Filología, Area de Publicaciones de la Universidad de León*, n. 26, pp. 307-318.

Novalis

2006, *Gérmenes y fragmentos*, Versión española de J. Gebser, Editorial Renacimiento, Sevilla.

Olivio Jiménez J.

1970/11, Nueva poesía española (1960-1970), *Insula* nº288, pp. 12-13.

Pasolini, P. P.

1971, *Transumanar e organizzar*, Garzanti, Milano.

Peña Herrera J. O.

2009, La transvaloración como proyecto filosófico en el *más allá del bien y del mal* de Nietzsche, *Pontificia Universidad Javeriana*, Bogotá.

Pérez Bazo J.

1995, Dos últimas décadas de poesía española fin de siglo: tradición y neovanguardia (1975-1995), *Hispanística XX*, nº 13, pp. 317-337.

Pérez Parejo R.

2007, El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 36, Universidad Complutense de Madrid.

Prieto de Paula Á. L.

2004, Poetas del 68... Después de 1975, *Anales de Literatura Española, Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante*, nº17, pp. 159-184.

2005, *Poesía española contemporánea. Desde la guerra civil al III milenio*, Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes.

Rico F. a cargo de

2000, *Historia y crítica de la literatura española XI/1, Los nuevos nombres: 1975-2000, Primer suplemento*, Editorial Crítica, Barcelona.

2003, *Historia y crítica de la literatura española IX, Los nuevos nombres: 1975-1990*,

Editorial Crítica, segunda edición, Barcelona.

Rodríguez Cañada B.

2008, Un siglo de poesía en España, en *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana*, Instituto Cervantes de Brasilia, pp. 4-32.

Ruano J.

2015, El vampiro del desencanto. Los paraísos artificiales en la poesía española de la transición, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 23, pp. 444-460.

Scarano L.

2004, Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo, *ALEUA Anales de Literatura Española*, 17, pp. 201-212.

2006, El sindicato del crimen. Un episodio inquietante en las polémicas poéticas del posfranquismo, *Espéculo*, nº34, Universidad Complutense de Madrid.

2009, Tres voces inconformistas en la *aquejarre* urbana (Beltrán, Reichmann y Wolfe), *Espéculo*, nº42, Universidad Complutense de Madrid.

Schopenhauer A.

2003, *L'arte di conoscere se stessi*, a cura e con saggio di Franco Volpi, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano.

Vilas M.

2005, En otra parte, utopía y biografía. El primer libro de poemas de David Mayor, *Riff-Raff*.

Villanueva D.

1992, *Los marcos de la literatura española (1975/1990): esbozo de un sistema*, en *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia y crítica de la literatura española IX*, a cura de Rico

Francisco, Editorial Crítica, Barcelona, pp. 3-40.

Vives Pérez V.

2013, La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna, *Dicenda. Cuaderno de Filología Hispánica*, vol. 31, pp. 251-269.

Yagüe López P.

2001, *Nueve novísimos: recepciones y distorsiones*, Universidad de A Coruña.