

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...  
Lope de Vega (Epístola séptima)

**Ensayos:**

- Delfin Prats: poesía como negación y censura en Cuba  
*Yoandy Cabrera* 1-16
- El yo metapoético en las Canciones I, II y III de Garcilaso de la Vega  
*Nydia R. Jeffers* 17-28
- Jaime Gil de Biedma y la estética de la transparencia  
*Gonzalo Navajas* 29-45
- El cuerpo femenino como forma de expresión del mundo en Olvido García  
Valdés y Mariángeles Pérez López  
*Carole Vinals* 46-63

**Reseña:**

- Tránsitos y escrituras desde el cuerno  
*Yoandy Cabrera* 64-68

Delfín Prats: poesía como negación y censura en Cuba<sup>1</sup>

Yoandy Cabrera<sup>2</sup>  
Texas A&M University

Temas: *Lenguaje de mudos*, de Delfín Prats [DP]: censura y silenciamiento gubernamentales / popularidad furtiva de sus poemas / coloquialismo oficialista vs. intimismo lírico en la poesía cubana de los años 60 / la polarización entre poesía ‘revolucionaria’ y poesía personalista / los poetas antes silenciados, hoy paradigmas de la poesía cubana / su trayectoria artística / situación actual / la obra poética de DP / excepcionalidad de *Lenguaje de mudos* / honestidad intelectual de DP / evolución de la poesía de DP hacia presupuestos más explícitos / Eros e ideología en DP / vigor y valor artístico y cultural de la poesía de DP

I. Delfín Prats entre mutismos y negaciones

La obra poética de Delfín Prats (La Cuaba, Holguín, Cuba; 1945) comienza con *Lenguaje de mudos* (1969), un título maldito, un sintagma que ha sido más literal en la vida y en la obra de su autor de lo que nos hubiese gustado a muchos de sus lectores y a él mismo. Tal vez por eso Delfín Prats conoce muchos de sus poemas de memoria, con pausas y ademanes precisos, como mismo aprendieron el texto homérico los rapsodas antiguos o como Ósip Maldeshtam burló el silenciamiento estalinista. Cierta censura del siglo XX ha potencializado la milenaria tradición oral como vehículo de conservación poética. En el silencio, en la soledad, este autor ha masticado cada sílaba escrita y concebida como expresión de su pensamiento y sus vivencias. Basta verlo recitar alguno de sus poemas para no tener duda alguna de ello. En la voz de Delfín Prats sus versos logran la consistencia que ninguna edición le ha dado por décadas.

El mutismo metafórico (signo de un Eros desenfadado, urbano y pandémico) que se lee en su primer poemario, se hizo realidad inversa, dura y amarga cuando el libro fue satanizado, maldito, hecho pulpa literalmente, destruido por las autoridades políticas y culturales del momento (1968-69). Al Eros de lo furtivo, la mirada y un lenguaje distinto a las palabras, se opuso desde entonces otro silencio impuesto, autoritario, la otra cara heraclitiana de las fuerzas que mueven al mundo: cierta rivalidad y el odio, pero esta vez excluyente y mezquino, nada creador ni complementario.

---

<sup>1</sup> Nueva versión del prólogo que el autor escribió para la edición de la *Obra poética* de Prats (Hypermedia, 2013).

<sup>2</sup> Editor invitado de un próximo número de *Aula lírica* dedicado a la poesía cubana contemporánea.

Ante la negación de su obra y la destrucción de sus libros, Delfín Prats optó también por el silencio que, con el paso de los años, pasó de imposición a ser estilo de vida; supo crear de la sombra un arma, posiblemente sin pretenderlo siquiera; lo cierto es que a pesar de una edición fantasma de *Lenguaje de mudos*, de las innumerables erratas en sus libros posteriores que parecieran acentuar como destino la imposibilidad de conocer su obra, a pesar de no contar su poesía con los estudios y el reconocimiento que merece, buena parte de la “Generación del Noventa” cubana y de los jóvenes autores de hoy leen y recitan con un fervor casi iniciático y eleusino poemas como «Humanidad», «No vuelvas a los lugares donde fuiste feliz» y «Pero en el viento su rumor llegaba».<sup>3</sup>

A pesar de esa negación obligada y/o autoelegida, los jóvenes poetas y lectores cubanos conocen los textos de Delfín Prats (algo que no se puede decir de casi ninguno de sus contemporáneos) como si fuesen himnos délficos, como si en ellos se encerrase, en medio del mutismo, el misterio de lo sagrado, la esencia órfica de los elementos naturales: “El fuego, todo el fuego” (71), “toda la luz de abril” (73), “el espeso muro de las aguas” (82), “en el viento su rumor” (72), “las furiosas soledades de la tierra” (71).<sup>4</sup> Prats rescata entre nosotros un neobucolismo que es prolongación de su estilo de vida, de su percepción del entorno, de la búsqueda por anular el yo. En gran medida esa mirada hacia la naturaleza, hacia los elementos trascendentes y opuestos al odio y la censura, lo ha salvado y lo sostiene hasta hoy.

## II. Poesía y censura en Cuba

Si realizamos una mirada diacrónica desde el presente, si apartamos la muchísima hojarasca del coloquialismo oficialista, ancilar y anquilosado de los años sesenta y setenta en Cuba, el canon de esa etapa hay que buscarlo en los márgenes, en los “apestados”, en los autores malditos de esos tiempos: Isel Rivero, Lina de Feria, Heberto Padilla (quien pagó más caro que muchos su equivocación y su primera etapa de defensa del proceso cubano del 59), Delfín Prats, Reinaldo Arenas... La mayoría de los demás autores de la época (escritores como Guillermo Rodríguez Rivera y Pablo Armando Fernández) demuestran que el coloquialismo tiene un valor muy circunstancial (sincrónico) y en un alto grado insustancial. La dependencia de un proceso político determinado y puntual marcaba desde su génesis el *fatum* que con claridad hoy leemos como episódico y en buena parte forzado.

---

<sup>3</sup> Aunque Prats titula sus poemas con minúsculas al inicio, para este ensayo el autor se ha tomado la libertad de agregarlas, para facilitar la lectura.

<sup>4</sup> Todos los versos y poemas de Delfín Prats se han citado a partir de la edición de 2013 de su *Obra poética*, publicada por la Editorial Hypermedia en Madrid.

El propio Rodríguez Rivera declara en 1978 sobre los poetas de Ediciones El Puente, a los que estuvo vinculado Delfín Prats:

Lo propio de la poesía que difundía El Puente era el auge de un trasnochado hermetismo; de un intimismo que parecía ignorar en absoluto la existencia de una auténtica revolución socialista en Cuba.

[...]

La profundización de la Revolución fue abriendo un abismo insalvable entre ella y los que pretendían desconocerla, colocarse al margen; no es extraño, sino perfectamente lógico, que los directores de El Puente se convirtieran en enemigos de la Revolución y pasaran a engrosar las filas del exilio contrarrevolucionario. (Rodríguez Rivera «En torno», 66)

Ese mismo artículo se publica en el volumen *Ensayos voluntarios* (1984); en nota al pie de página se lee que había sido publicado antes en la revista *Unión* (no. 2, 1978), pero no se declara que en él se han introducido cambios como, por ejemplo, omitir los dos párrafos sobre la poesía de Lina de Feria que aparecían en la versión de 1978, como bien señala Norge Espinosa (53). De ese modo, Lina de Feria quedaba sólo como mera referencia tangencial en la versión de 1984 al referirse el ensayista a Luis Rogelio Nogueras. Cito el segundo de los párrafos sustraídos:

Más que en la vanguardia, este libro<sup>5</sup> parece afirmarse en la poesía de la década del cuarenta. Se trata de una poesía intimista en la que el mundo exterior no penetra más que como referencia al absolutizado “yo” poético. Incluso cuando parece ser externo el sujeto del poema («Poema para la mujer que habla sola en el parque de Calzada»), nos damos cuenta de que, en realidad, el poeta no oye la voz de su personaje, sino sólo la suya propia interiorizando al personaje. Y si hay tono discursivo, no es de conversación, sino de monólogo. Poesía bien hecha, pero limitada por sus propios supuestos, para expresar nuestra realidad revolucionaria. (Rodríguez Rivera «En torno», 73)

Las que suenan hoy como trasnochadas son las palabras de Rodríguez Rivera, quien hace un análisis consecuente de la obra de Lina de Feria en ese artículo; sin embargo, no es capaz de aceptar una poética distinta en medio de las voces de su tiempo, e intenta hacer un monólogo del

---

<sup>5</sup> Se refiere a *Casa que no existía*, de Lina de Feria.

tono conversacional de la autora, de modo que persigue claramente escindir entre lo que él reconoce como “poesía conversacional” de todo aquello que considera equivocado, desfasado, obsoleto. Ya sabemos a estas alturas que la voz de Lina de Feria era profética y no anacrónica, miraba al futuro, anunciaba la poesía de los años ochenta y noventa. *Casa que no existía* (1967) tiene una vigencia hoy mismo en la isla que no consigue toda la poesía de Rodríguez Rivera en su conjunto. El crítico y profesor cubano dice en 1978 que ése es el único libro publicado por la autora, sin embargo, no explica, no (se) pregunta por qué en más de diez años Lina de Feria no había publicado nada más. La omisión de este párrafo en 1984 no vale en absoluto como rectificación de sus palabras, al contrario, es el suyo un silencio que lo inculpa y lo señala. Que algunos jóvenes escritores cubanos conozcan de memoria el poema que precisamente cita y cuestiona Rodríguez Rivera puede ser el signo más evidente de su equivocación.

En el *dossier* que publicó *La Gaceta de Cuba* dedicado a Ediciones El Puente (no. 4, 2005) y en la polémica entre Rodríguez Rivera y Norge Espinosa (no. 1, 2006; no. 3, 2006; respectivamente), estos autores han tenido una reivindicación que merecían hacía mucho tiempo. A ello debe sumarse el valioso y serio volumen colectivo editado y en buena parte escrito por Jesús J. Barquet *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60* (2011), del cual quiero citar un fragmento como respuesta a esa “lógica” que declara Rodríguez Rivera sobre los *punteros* como supuestos “enemigos de la Revolución” y a la “limitada” (según él) poesía de Lina de Feria, imposibilitada para “expresar nuestra realidad revolucionaria”, argumentos que el profesor cubano no menciona cuando en 2006 responde en *La Gaceta*, y asegura (de forma incoherente respecto a lo dicho en 1978) que su “principal disentiendo con respecto a El Puente” fue la “disensión estética”, y sus “discrepancias” fueron “exclusivamente literarias”, además de seguir hablando aún de “nuestros enemigos” como signo totalmente politizado, y de considerar más consecuentes y esforzados a los que no salieron del país, poniendo como ejemplo, precisamente, a Delfín Prats (Rodríguez Rivera, 2006: 36-37). Veamos lo que opina y propone al respecto Barquet:

Con los años, los diferentes conceptos de Revolución han contaminado la recepción de la literatura posterior a 1959 y esto ha afectado particularmente al grupo El Puente debido a que unos integrantes han permanecido exitosamente en la Isla y otros han salido al exilio desde fechas tempranas. Para algunos críticos los primeros formarían parte de una supuesta “literatura revolucionaria” y los segundos de una supuesta “literatura contrarrevolucionaria”. (56)

Barquet explica, además, que Reinaldo García Ramos rechaza en 1983 (un año antes de la publicación de *Ensayos voluntarios* de Rodríguez Rivera) esta clasificación al referirse a la narrativa

cubana de este período, pues señala la arbitrariedad de igualar criterios estéticos con posición política, e incluso ubicación geográfica del autor: García Ramos afirma al respecto que todos los “verdaderos creadores de una alta sensibilidad serán siempre partidarios de los cambios, de las renovaciones, de las *revoluciones* verdaderas y enriquecedoras del ser humano en su definición más universal” (27; el subrayado en el original). Y continúa analizando Barquet:

Por lo tanto, en vez de calificar de “narrativa contrarrevolucionaria” la producida por un narrador del exilio como Reinaldo Arenas o Guillermo Cabrera Infante, García Ramos sugiere lo siguiente: “¿Por qué no decir, sencillamente, que esos escritores son *no castristas*, o si se quiere, *anticastristas*. Me niego a aceptar que Fidel Castro posea los derechos exclusivos sobre la palabra revolución, y que esa revolución suya posea los derechos exclusivos sobre la palabra narrativa” [«Los narradores», 27]. Derivar del texto mismo, y no de aspectos extraliterarios, el carácter revolucionario de una obra es el criterio que debe orientar, pues, nuestra recepción de la poesía de los *punteros* tanto exiliados como no exiliados. (56-57; el subrayado en el original)

Con respecto a la expansión del conversacionalismo en esos años, Virgilio López Lemus declara en 2008 que “(e)ntre 1965 y 1970 el coloquialismo era la corriente poética casi total; lo que se publicaba entre ellos eran libros excepcionales” (226). Sin embargo, esos libros que el crítico llama “excepcionales” son para él mismo en muchos casos los mejores de sus años y de su tiempo: así la década del sesenta se inicia con la publicación de *Dador* de Lezama Lima, que, según López Lemus, es el “más alto logro de la poesía de ese lapso”, “libro clímax de la copiosa obra de Lezama” (217), y termina en el año 1970 con la *Poesía completa* del autor de *Paradiso* (“un aldabonazo de fuerte repercusión”, 234), con *Versiones* de Eliseo Diego y con *Visitaciones* de Fina García Marruz, “sin dudas las ganancias esenciales de la poesía cubana de ese año, en medio de la fuerte tensión nacional de la zafra récord” (234). Más adelante, el autor explica la importancia que tuvo la obra de Lezama en los setenta después de su muerte (1976), quien “se iba convirtiendo en símbolo de identidad en la medida en que *Paradiso* o su *Poesía completa* se enclavan entre los grandes logros de la literatura de lengua española del siglo XX”, y “no sólo se convertía en un poeta referencial para la metapoesía en creciente, sino también en un símbolo de la cubanía más honda, de la búsqueda y expresión de los rasgos distintivos de la nación cubana en el concierto universal” (López 245).

La continuidad del valor de los autores del grupo Orígenes, la pervivencia en un ambiente que les fue muy hostil con frecuencia (tanto antes como después del triunfo de 1959), es otra de las razones que evidencia la importancia de una poesía que trasciende hasta hoy, no plegada a los

intereses reduccionistas y politizados de cierto coloquialismo. Por ello, el propio López Lemus reconoce que el “periplo origenista no se convierte en mera ‘historia de la literatura’, puesto que su vigencia, influencia e incluso proyección vital, ocuparán también la finisecularidad, y se adentra en el siglo XXI”, lo que no se puede decir del estilo conversacional, que, según el crítico, al agredir a El Puente y otras tendencias sin militancia ni dependientes del entorno político y social, “atentó contra la diversidad y se abrió plenamente el camino para que el coloquialismo fuese corriente totalizadora de los años sucesivos” (224).

Esta lectura que subyace y que el lector ha de inferir en el estudio de López Lemus evidencia que en medio del mar coloquialista casi uniforme, muchas veces los libros que más sobresalían no eran de esa corriente, aunque fuese predominante. El ensayista termina este apartado reconociendo que:

Los ánimos políticos fueron en esos años tan fuertes, que se advirtió claramente la división de tendencias, la lucha, la autodefinition, la polarización irreconciliable ante la cuestión pública. La revolución social penetró hasta el último rincón de la expresión poética, de manera que los contenidos dictaron sus predominios, y antes que el surgimiento de briosos y personales credos poéticos o sistemas de aprehensión lírica, se impuso una poética colectiva por medio del coloquialismo, cuya influencia o praxis lírica fue casi total, incluso en su reacción contraria, en el aumento del intimismo. (254)

Por suerte, lo colectivo, lo impuesto, los “predominios” no son lo que más ha trascendido de esos años, ni el estilo coloquial es privativo de los que alguna vez quisieron enarbolarlo para hacer una división más bien política que poética.

En ciertos períodos de la literatura cubana, las obras canónicas (estilísticamente hablando) son aquellas que rompen con el orden impuesto. Como afirma José Prats Sariol, “en realidad las excepciones son la verdadera tradición” (93), lo cual está en consonancia con el reconocimiento por parte de López Lemus de los excepcionales libros origenistas que reconoce como mayores ganancias de los setenta, a pesar del conversacionalismo reinante; es una pena que, en el caso de Prats Sariol, en contra de su propia afirmación, su análisis de la entonces “más reciente poesía cubana” (publicado en 1977 y ampliado en la edición de 1980, 85-112) se centre más en las generalidades del conversacionalismo y no tenga en cuenta algunos de esos casos excepcionales, pues ni siquiera mencione en su estudio a un autor como Delfín Prats, ni a *Lenguaje de mudos*, como ruptura con las generalidades coloquialistas que señala. *Lenguaje de mudos* es, sin dudas, una de esas “excepciones” que forman la “verdadera tradición”. Los hoy ‘dinosaurios’ de la “Generación del Cincuenta” poco



tienen que enseñar y decir. Más bien muchos de ellos parecen disfrutar con holgura de su posición de víctimas oficialistas, de la rentabilidad que han sacado de la marginación sufrida unas décadas atrás. A ello creo que se debe en gran parte la nulidad de sus obras en el presente. Los autores que más podían prometer de esa generación no han sido para los más jóvenes lo que alguna vez parecieron. La norma estética de dicha promoción es, vista desde el presente, la más estéril y anacrónica del panorama cultural cubano del siglo XX. Por ello mismo, los poetas que han trascendido (vivos o muertos) continúan siendo unos desplazados, unos inadaptados, dentro o fuera de Cuba. Y son precisamente ellos los mejores representantes de la negación y de la ruptura con los principales presupuestos temáticos y formales de la “Generación del Cincuenta”, sin que por ello esté ausente de sus obras cierto carácter conversacional que siempre han tenido (*Casa que no existía*, *Lenguaje de mudos*, *La marcha de los hurones* [Rivero], *Fuera del juego* [Padilla]...). Por tanto, la división entre conversacionalismo y tropologismo o subjetividad, es uno de los más grandes desaciertos en la historia y crítica de la literatura. Ya sabemos que dicho esquema disparatado responde a otros órdenes excluyentes que no son en realidad estéticos.

Las tendencias artísticas que nacen en libertad y de forma espontánea en diálogo estrecho con los cambios sociales, lamentablemente suelen derivar (como las “revoluciones” que las propician) en dictaduras estéticas que niegan su propio carácter genésico, espontáneo y libre, con frecuencia se vuelven instrumentos de represión en manos de gobiernos totalitarios, desde el imperio romano de Augusto al realismo socialista, de la expulsión de Ovidio al destierro de Brodsky y al juicio de Heberto Padilla. Cuando ello sucede, no podemos llamar ‘estética literaria’ o ‘movimiento literario’ a fenómeno represor semejante; estamos más bien en presencia de un monstruo que aniquila en masa todo lo que se le opone, y eso no es literatura, no responde a una poética, sino a una política excluyente y discriminatoria, a un partidismo obcecado. Tributar a ello es alimentar y participar de la barbarie. Algunos pocos como Jesús Díaz tuvieron la decencia de reconocer su error de esos años, otros no lo han hecho hasta hoy.

Al contrario de ello, Delfín Prats y Lina de Fera demuestran, desde sus primeros libros, que no hay tal división maniquea, estéril y esquemática, entre el coloquialismo y el tropologismo, entre lo colectivo y lo individual; ello fue más bien política de estado, de un gobierno que desechó y discriminó todo aquello que no respondiese a un utilitarismo social y masificador que lastró en gran parte la poesía de la época. Visto desde el presente, es lamentable que a esa política hayan tributado de forma ancilar no (sólo) con sus textos sino (también) con sus opiniones autores como Manuel Díaz Martínez y Félix Pita Rodríguez en las páginas de publicaciones como la revista *Verde Olivo*. El problema no fue el coloquialismo en sí, como tendencia o corriente poética, sino la correspondencia monolítica, equivocada y excluyente que se estableció entre creación y política, así como la intolerancia, el cuestionamiento y el desprecio hacia cualquier otra forma de creación.



Precisamente, entre las razones que da Jesús Díaz del surgimiento de *El Caimán Barbudo*, la última es muy ilustrativa respecto al tema:

Quinta [razón], el que la coincidencia entre el prestigio de que gozaba entonces la revolución y el brillo literario de La Habana de la época nos cegaran, haciéndonos albergar la ilusión de que una cosa era consecuencia de la otra, de que una “vanguardia política”, como decíamos entonces, era conciliable con una “vanguardia artística” experimental e incluso herética. No lo era, desde luego, y muy pronto íbamos a enterarnos, de mala manera. (Díaz 107)

Los ‘apestados’ de los sesenta son hoy nuestros autores paradigmáticos, los que marcan y anunciaban desde entonces las líneas poéticas fundamentales que en eclosión y de modo inevitable se impusieron a partir de los años ochenta a través de autores como Damaris Calderón, Osvaldo Sánchez, Reina María Rodríguez, Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar, Sigfredo Ariel, entre otros. El talento de los silenciados, su fluida coherencia, la defensa de lo que pensaban en épocas donde la subjetividad y la introspección eran consideradas problemas ideológicos, han sido descubiertos, leídos, reverenciados también por los jóvenes poetas nacidos a partir de los años setenta en Cuba, los que comenzaron a publicar en los años noventa, después de la caída del campo socialista.

Heberto Padilla inaugura en medio de la efervescencia política de los sesenta el cuestionamiento al archiheroísmo, al sacrificio, la mirada crítica e irónica ante el legado histórico y revolucionario –temática que es reconocida como una de las más importantes entre los poetas de los ochenta y noventa y entre los narradores conocidos como “novísimos”; Isel Rivero con su libro sibilino *La marcha de los hurones* (1960) prevé el desastre, analiza y expone el carácter circunstancial de todo movimiento político, logra ver (desde una postura existencial y filosófica) adónde conducía la marcha forzada de unos hurones ante un amanecer que ha de acabar irremediablemente, que ha de cumplir su ciclo. Lina de Feria comienza su primer poemario (*Casa que no existía*, 1967) cuestionando el canto social, denunciando la violación del espacio personal, propio, de la habitación íntima: “Han tomado mi casa” (*El rostro*, 11); pérdida de toda identidad, del espacio interior a favor de una pluralidad que, si bien es generalizada en esos años, también es cuestionada por más de uno de los autores. Delfín Prats, por otra parte, anuncia cierto (homo)erotismo y culturalismo de los años noventa; algunas zonas de la poesía de Norge Espinosa, Nelson Simón y José Félix León, por ejemplo, así lo evidencian.

Heberto Padilla, Delfín Prats y Lina de Feria tienen en su obra una (con)fluencia, una naturalidad que confirman la “inevitabilidad poética” (De Feria *A mansalva*, 17). Parece que en Cuba ciertos autores han de pasar por una reclusión forzada, por un silenciamiento prolongado y cruel para merecer algún reconocimiento. La lista podría ser extensa. Me gustaría creer que ciertos tiempos han pasado, que la alienación contra los artistas es cosa del pasado en Cuba. Ciertas acciones y amagos del presente me lo impiden. Al menos ha sido inevitable que con el tiempo y con la lectura de las nuevas generaciones algunos de estos poetas, que una vez fueron los apestados, los corrompidos, hoy tengan el lugar que merecen dentro del canon poético insular. Otros lo siguen esperando.

La soberbia totalitarista lamentablemente llega y pervive en algunos autores jóvenes que echan por tierra todo lo que les antecede, que se refieren a los críticos y autores de otras generaciones y tendencias como ‘perros que ladran’, que desestiman con desprecio toda poética diferente a la suya, que son intolerantes, mediocres y descuidados, que hacen renacer el coloquialismo más burdo y grosero de los años setenta del que se quejaba Ángel Augier en el prólogo a *La gente de mi barrio* (1975) de Reina María Rodríguez (y que algunos pensábamos superado ya). El problema vuelve a ser no sus obras o su estética, sino las opiniones discriminatorias que lanzan contra todo aquel que no escriba de modo semejante a ellos. A esa soberbia totalitarista de ayer y de hoy se opone el talento, la labor intelectual y vital de autores como Lina de Feria, Magali Alabau, Isel Rivero y Delfín Prats, y es lo que hace que a la larga Virgilio Piñera esté más vivo teatral y literariamente que Antón Arrufat (a pesar de que el propio Arrufat se atreva en su libro *Virgilio Piñera: entre él y yo* a hablar de la supuesta esterilidad creativa de su amigo Piñera, como si ésta tuviese que ver con la cantidad de cuartillas que se escribe), o que Heberto Padilla tenga más vigencia y lecturas que César López hoy mismo. Vivos y muertos, Delfín Prats y Heberto Padilla, Lina de Feria e Isel Rivero, son supervivientes de un entorno que los cuestionó y los marginó. Tildados de desfasados, de no adaptarse al tiempo en que vivían, de anacrónicos; ¿no ha sido común desde el romanticismo parrear al poeta con la condición de inadaptado, sin que nos parezca un delito social? “Advierte el disparate” de no asimilar uno con lo otro, escribía otro ‘desfasado’ (Quevedo 98). Calificativos los anteriores que se vuelven hoy contra los que los erigieron en los años sesenta y setenta: baste leer un poema de Guillermo Rodríguez Rivera hoy, del Nicolás Guillén de esos años (el poema «Tengo» se ha vuelto una mueca amarga y burlesca, una caricatura de lo que cantó), o alguno de los textos y opiniones más circunstanciales de Fernández Retamar.

## III. Consideraciones generales sobre la obra poética de Delfín Prats

Regresar a la lírica de Delfín Prats es sin duda un merecido acto de justicia que vergonzosamente hemos aplazado demasiado tiempo. La edición de Hypermedia de 2013, que estuvo bajo mi cuidado, persigue precisamente visibilizar, dar acceso a un corpus poético muy atendible que hasta hoy es de difícil consulta y poco o mal conocido por las ediciones llenas de errores, por las (a veces limitadísimas) tiradas nacionales poco difundidas fuera de la isla, y por las razones de la censura ya expuestas.

Con respecto a la edición de Betania de *Lenguaje de mudos* en 2013, en soporte digital, el libro electrónico permite burlar también todo tipo de frontera política, de limitación espacial y nacional, hace más difícil que alguien pueda hacer pulpa un libro que no existe en papel, que, como un fantasma cibernético, electrónico, se mueve por los *blogs*, los correos, los ordenadores de dentro y fuera de la isla. La edición de Hypermedia, volumen que cuenta con una versión impresa y otra en *eBook*, persigue propósitos semejantes. La invisibilidad, la transparencia, la sombra que se le impuso al verso de Prats en su momento es hoy ganancia, arma a su favor; desde la misma aparente inmaterialidad, o desde la transfiguración que permite el soporte digital, Delfín Prats y su lenguaje se multiplican, burlan todas las cárceles, los grilletes que le impusieron desde su nacimiento. Con el tiempo, parafraseando un verso de Norge Espinosa, su destrucción ha sido su fe. Tal vez destruir, como nos enseña el *Popol Vuh*, es el modo más genuino de poseer, algo que no previeron sus detractores. Los años, los lectores, el peso de lo sustancial, ha dado a Delfín Prats el lugar que la oficialidad cubana le ha negado muchas veces. El autor mismo ha sabido hacer de la negación un estilo de vida, un credo. Negación hecha de paciencia, de humildad, cuestionando y rechazando siempre la condición de “intelectual”, de “escritor”, de “poeta”, alejado de toda pose y falsa vanidad creativa, anulándose él mismo, ayudando a sus contrarios para llegar a la esencia. En uno de sus poemas más recientes («Cavas») declara:

Ni la palabra madre ni la palabra patria  
en vastas comparencias bajo la llovizna  
habrán de socavar la incertidumbre  
que me devuelve al nombre del vacío.  
En el vacío en lo definitivamente desierto:  
el nombre del *no-res*. (180)

El orden de los poemas en Betania, 2013, no se corresponde con la edición de 1969 de Ediciones Unión ni con la de Ediciones El Puente de 1970 hecha por José Mario en Madrid. Todavía

el carácter maldito de este título se intuye en la entrega betaniana donde se llama «Discurso entre dedos» al texto que en las primera y segunda ediciones el autor denominó, precisamente, «Lenguaje de mudos» y daba nombre al libro. Aún en 1973 Orlando Rodríguez Sardiñas (Orlando Rossardi) en su antología *La última poesía cubana* publica el poema con su título original y así aparece también en el IV tomo de la *Antología de la poesía cubana* (Verbum, 2002). Ya en *Para festejar el ascenso de Ícaro* de 1987, Delfín Prats publicó ocho poemas de *Lenguaje*; estos aparecen en el orden siguiente: «Humanidad», «Canción georgiana», «Sitio predilecto», «Saldo», «Gestos», «Lentes», «Litografía», «Animal extraño» y «Entrega». Desde *Para festejar* es común ver como primer poema de la obra de Delfín Prats el texto «Humanidad», una de sus composiciones más conocidas, casi un himno de iniciación entre los poetas de la década del noventa en Cuba. Así mismo, en la edición de Betania «Humanidad» es el primer texto que aparece, mientras que en la primera (1969) era «Canción georgiana». A partir de *Abrirse las constelaciones* (1994), el poema «Lenguaje de mudos» recibe el nombre de «Discurso entre dedos» y «Animal extraño» se denomina «Litografía», títulos que mantiene en la nueva revisión de Betania hecha por el propio autor.

Para la edición de la poesía de Delfín Prats escrita entre 1968 y 2013, realizada en la Editorial Hypermedia, trabajé con todas las ediciones de sus libros y con la versión definitiva de sus textos facilitada por el propio autor. Sin embargo, aunque tuve en cuenta los cambios que han sufrido las revisiones de los poemas, prioricé la primera versión y aclaro a pie de página los cambios sustanciales de cada verso en volúmenes posteriores. Delfín Prats ha sido un autor que, dada la suerte inicial que padeció *Lenguaje de mudos*, ha recuperado, antologado, reunido y retomado los poemas de esa primera edición fantasma, destruida, imputada, condenada; lo cual le ha dado la oportunidad de revisar y rescribir algunos versos.

Entre las variaciones de una edición a otra, un cambio significativo es la oscilación genérica en poemas paradigmáticos del autor que potencian en unos casos una lectura homoerótica y en otros, heteroerótica. Así sucede con «Pero en el viento su rumor llegaba», «Toda la luz de abril entre sus ojos», «No vuelvas a los lugares donde fuiste feliz», «Tus juegos y tus manos animales», «Muerte qué endeble es tu poder». Al parecer esto puede relacionarse con la censura, no debe descartarse la explicación que de ello da Reinaldo Arenas en su artículo «¿Rehabilitación o castración?», pues precisamente es a partir de *Para festejar el ascenso de Ícaro* que estas variaciones comienzan a tener lugar. Arenas habla de versiones previas de estos poemas que conocía y estaban escritas en masculino.

En la edición de Hypermedia 2013, el poema «Toda la luz de abril entre sus ojos», a diferencia de los demás textos de tema amoroso, no se acompaña de una nota a pie de página con el aparato crítico que explique o señale los cambios de persona, género y número entre la versión de *Para festejar el ascenso de Ícaro* (1987) y la de *El esplendor y el caos* (2002), cambios que son

cruciales para hacer una lectura homoerótica del mismo. La versión de 1987 está escrita en tercera persona, en femenino ('su', 'la', 'sus') y en plural ('amigos míos'); en la de 2002 (que coincide con la versión definitiva del autor) se usa la segunda persona ('tu', 'te', 'tus') y el singular masculino ('amigo mío'). En la de 1987 el sujeto amado femenino no se corresponde con el vocativo de cierre 'amigos míos', que está en plural y en masculino, por lo que parece que en ese caso el sujeto lírico se dirige, no a la amada, sino a un público plural. Sin embargo, en la última versión, el vocativo y el sujeto amado coinciden ambos en segunda persona del singular y la referencia es explícitamente masculina. Cito las dos versiones del poema con los cambios en cursiva (primero la de 1987 y luego la de 2002) para que puedan compararse directamente:

toda la luz de abril entre *sus* ojos

edifiqué sobre *su* cuerpo

torres levanté desde allí bajo la luz de abril

fue nuestro mes el más alto premio para mí  
que había extraviado los senderos de la dicha

y la encontraba ahora

entre la gente *su* cabeza era más bella

que mi más bello sueño

*la* había buscado a través del asedio de los otros

y *la* encontré contra mi cuerpo

mi piel se sobrecogió junto a la *suya*

pero los espléndidos días se han apagado entre nosotros

la plenitud de un momento está llena de dolorosa sombra

no hablaré ahora de esa plenitud

nunca existieron los lechos los cuerpos desnudos

el vino la música desesperada

*amigos míos* qué difícil olvidar ese gozo

y dejar que se extinga

toda la luz de abril entre *sus* ojos

toda la luz de abril entre *tus* ojos

edifiqué sobre *tu* cuerpo

torres levanté desde allí bajo la luz de abril

fue nuestro mes: el más alto premio para mí  
que había extraviado los senderos de la dicha

y la encontraba ahora

entre la gente *tu* cabeza era más bella

que mi más bello sueño

*te* había buscado a través del asedio de los otros

y *te* encontré contra mi cuerpo

mi piel se sobrecogió junto a la *tuya*

pero los espléndidos días se han apagado entre nosotros

la plenitud de un momento está llena de dolorosa sombra

no hablaré ahora de esa plenitud

nunca existieron los lechos los cuerpos desnudos

el vino la música desesperada

*amigo mío* qué difícil olvidar ese gozo

y dejar que se extinga

toda la luz de abril entre *tus* ojos.

La razón por la cual prioricé las primeras ediciones de sus libros, y no las versiones definitivas, es por el valor histórico, casi de reliquia que muchas tienen, aun cuando la mayoría de las veces yo mismo (como lector) prefiera versiones más recientes. Si se cuidan las erratas y en las notas al pie de página se refieren los principales cambios que ha sufrido la obra a lo largo de las

ediciones posteriores, creo que se puede conseguir un texto bastante diáfano y completo que sirva tanto a lectores como a especialistas.

Cuando en 1994 aparece por Ediciones Unión el volumen *Abrirse las constelaciones*, la primera sección del mismo recoge íntegramente (aunque con una nueva organización, con «Humanidad» nuevamente al principio) los trece textos que conforman su primer poemario *Lenguaje de mudos*. Este fue el modo que el autor encontró para burlar la censura, para trascender ciertos moralismos y determinadas posturas partidistas por encima de las que siempre ha estado, una censura que llega hasta hoy en sitios electrónicos oficialistas como *EcuRed*, donde no se recoge ni aparece el título de su primer libro, aunque se diga que el autor mereció el premio David en 1968; en la bibliografía de Prats simplemente mencionan como primer texto *Para festejar el ascenso de Ícaro*, publicado casi 20 años después de *Lenguaje de mudos*. Su poesía tiene una vigencia y un valor que van más allá de posturas políticas desacertadas y de imposiciones absurdas, denigrantes y pasajeras. Las UMAP, o la prisión que padeció el propio Delfín Prats antes de que aquellas existiesen, son hoy una razón de vergüenza y descrédito hasta para los que las organizaron y llevaron a cabo, tanto así que es aún un tema en la sombra, sin esclarecer ni afrontar por los dirigentes del país; los artículos contra Arrufat, Delfín Prats y Heberto Padilla en los años setenta hoy quedan como testimonio de un período oscuro, erróneo, como textos de un extremismo grotesco y bochornoso; sin embargo, los poemas que se quisieron destruir desde la oficialidad y su ortodoxia restrictiva e infamante, los cabellos de Kolia como la vodka rusa (37), el animal extraño que se deslizaba desde el clóset hasta la masturbación compartida (40), el amor entre hombres, La Habana nocturna y convivial que nos ha sido negada, siguen intactos en estos versos que, como un conjuro, repiten de memoria su autor y muchos de sus lectores.

Esa es su victoria: desde “un lugar llamado humanidad” (39) y desde el don amargo de la paciencia y la perseverancia, Delfín Prats ha sabido encauzar la anulación padecida en su visión del mundo; la negación de su propio yo, de su condición de intelectual (la cual le fue impedida en su momento y hoy él por decisión propia rechaza constantemente) lo ha convertido en uno de los hombres más sinceros, consecuentes e importantes de la cultura cubana. El soslayo –propio y/o gubernamental– es en él confirmación inevitable de su vocación poética, entendiendo la Poesía no como un mero oficio, sino relacionada directamente con el entorno, la naturaleza, como la entendieron los antiguos griegos y los autores románticos. Como los líricos arcaicos, Delfín Prats ha sabido entregarnos en sus versos la esencia, la pulpa de su ámbito natural y de la noche festiva y urbana; va en su poesía del junco sáfico al *convivium* anacreónico, es, sin dudas, hijo de Eros y Dionisos, y hacia ellos se encaminan sus versos.

Hoy estos poemas podrían parecer inofensivos y, sin embargo, a pesar de la censura, han sabido abrirse espacio y vía desde el silencio hacia el lector futuro, no han perdido color ni juventud,

anuncian muchas de las temáticas en las que ha horadado su autor en creaciones posteriores. En la actualidad el cubano y el individuo en general siguen hablando con el lenguaje y el mutismo de un Eros fraguado en la sombra, en el flirteo, en la búsqueda y a pecho abierto. Simultáneamente seguimos luchando contra ese otro mutismo impuesto por la intolerancia que demora e impide el reconocimiento de una obra valedera y trascendente. Si uno revisa toda la poesía de Prats, constata esa tendencia al silencio como poética. Desde su primer libro el mutismo es un sema poderoso, signo de una actitud no sólo estética sino también vital.

Desde *Lenguaje de mudos* es visible la importancia de los elementos naturales en la lírica de Delfín Prats; «Humanidad», leído hoy, evidencia cuál era/es la meta de este escritor, qué persigue con su silencio, con su verso desenfadado y prístino. Vale la pena callar, desentendido de los extremismos pasajeros y esperar pacientemente para contemplar este *locus amoenus*, “la época nueva de la siembra”, “un amor distinto” (39), amor que inaugura con «Canción georgiana» (37) una de las líneas temáticas más importantes dentro de la poesía de Prats: la (homo)erótica. A este se unen «Lenguaje de mudos», «Discurso entre dedos», «Animal extraño», «Litografía» y se le suman poemas paradigmáticos posteriores como: «Pero en el viento su rumor llegaba», «No vuelvas a los lugares donde fuiste feliz», «Tus juegos y tus manos animales».

En el intento de apresar la naturaleza, de comprender y confundirse con su entorno, así como de cantar sus vivencias y su cosmogonía, Delfín Prats se vuelve teogónico, persigue en medio del desenfreno de imágenes, de las experiencias personales dar orden al caos, reconoce y nombra la fluencia infinita de elementos, corrientes, pensamientos, conjugados en un cuerpo, el cuerpo del amado en que fusiona “el esplendor y el caos”:

cuerpo del verano extendido a la manera de un Fénix  
que reiterara en los distritos de tu piel  
las ardientes connotaciones de Acuario  
ahora es el momento de la expiación y estoy solo  
lleno con el esplendor y el caos de los días  
de los mismos labios proceden las afirmaciones y las negativas  
de los mismos gestos la aceptación y el rechazo  
de las mismas miradas la lira y el amoroso acento  
del mismo cuerpo el esplendor y el caos. (116)

Estos propósitos cosmogónicos, movidos por las inquietudes existenciales y filosóficas del poeta, lo acercan al ojo milenario de Lina de Feria y a la poética del caos de Magali Alabau. Delfín Prats pertenece a una saga de líricos que en la dispersión, en el desenfado, en la propia imperfección



y espontaneidad del lenguaje encarnan el eterno suceder y al mismo tiempo logra congelar en versos casi escultóricos el cuerpo de lo venerado: tiempo, viento, deseo se conjugan en el cuerpo al cual canta y articula a la vez, que es soma archiefébrico, resumen de todas las fuerzas naturales.

A veces en determinados autores la supuesta imprecisión es parte del estilo; la inmediatez y espontaneidad permiten no temer a las palabras, a la repetición, a un uso libre del lenguaje que va más allá de manuales, fórmulas y teorías poéticas. Pero estos autores que he mencionado también pueden escribir y tienen publicados poemas de una concisión encomiable, y al mismo tiempo el verso goza de gran desenfado, de una naturalidad que no teme a las palabras, a repetir si hay que repetir, a conversar y gritar si es menester hacerlo, a hacer del verso magma ardiente. Algunos argumentan, por estas razones, que dichas obras necesitan de mucho taller. Pero la lava de estos versos quema si se toca, se apaga si se encierra. Hay autores donde los moldes no funcionan, donde las clasificaciones se vacían. A ellos pertenece Delfín Prats.

La buena poesía está en la negación, en el silencio, ésa es posiblemente la lección más clara y lacerante de la lírica de Prats que comienza en *Lenguaje de mudos*, hijo/aborto de sus circunstancias; una lección que, por el afán mediático, por el oportunismo político (tan común y al día en ciertos referentes de la disidencia “literaria” actual), no acabamos de aprender. Ojalá al (re)leer su obra sepamos callar a tiempo y hagamos una pausa para contemplar desde las palabras ese lugar imposible, onírico, atópico y a la vez necesario llamado “humanidad”.

#### *Obras citadas*

Arenas, Reinaldo. «¿Rehabilitación o castración?». *El Nuevo Herald* 11-x-1988: 7A.

Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 2002.

Barquet, Jesús J., ed. *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60*. Chihuahua (México): Ediciones El Azar, 2011.

De Feria, Lina. *A mansalva de los años*. La Habana: Unión, 1990.

—. *El rostro equidistante*. Santiago de Cuba: Ediciones Oriente, 2001.

«Delfín Prats». *EcuRed* 4-ii-2015. Internet.

Díaz, Jesús. «El fin de otra ilusión». *Encuentro de la Cultura Cubana* 16/17 (2000): 106-119.

García Ramos, Reinaldo. «Los narradores perseguidos». *Mariel* 1.2 (1983): 27-28.

Espinosa, Norge. «¿Amnesia quiere decir olvido?». *La Gaceta de Cuba* 3 (2006): 52-53.

Lezama Lima, José *et al.* *Antología de la poesía cubana* (tomo IV). Madrid: Verbum, 2002.

López Lemus, Virgilio. *El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.

Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. La Habana: Unión, 1969.

- Prats, Delfín. *Lenguaje de mudos*. La Habana: Unión, 1969; Madrid: Ediciones El Puente, 1970; Madrid: Betania, 2013.
- . *Para festejar el ascenso de Ícaro*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- . *Abrirse las constelaciones*. La Habana: Unión, 1994.
- . *El esplendor y el caos*. La Habana: Unión, 2002.
- . *Obra poética*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2013.
- Prats Sariol, José. *Estudios sobre poesía cubana*. La Habana: Unión, 1980.
- Quevedo, Francisco de. *La cuna y la sepultura*. En *Obras escogidas*. Ed. de Eugenio de Ochoa. París: Baudry, 1842.
- Rivero, Isel. *La marcha de los hurones*. La Habana: Ediciones El Puente, 1960.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. «Carta para volver a pasar el puente». *Unión*. No.1, 2006, pp. 36-37.
- . «En torno a la joven poesía cubana». *Unión 2* (1978): 63-80; *Ensayos voluntarios*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. 101-131.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando. *La última poesía cubana: antología reunida (1959-1973)*. Madrid: Hispanova, 1973.

El yo metapoético en las Canciones I, II y III de Garcilaso de la Vega

Nydia R. Jeffers  
Henderson State University

Temas: Intertextualidad en la poesía de Garcilaso de la Vega [GV] / mecanismos metapoéticos en las canciones I, II y III de GV / análisis de la Canciones I, II y III desde la perspectiva anterior (diálogo entre la voz poética y su interpelado lírico [vos, 'quien', tú, ustedes]) / análisis metapoético en las Canciones I, II y III / características del proceso metapoético en la Canciones I, II y III / similitudes y diferencias del proceso metapoético en cada Canción / aspectos comunes del diálogo lírico en las canciones: carácter alusivo, autorreflexivo y autoconsciente

La intertextualidad la define Desiderio Navarro como absorción y transformación entre los textos (3). Muchos estudios sobre la obra de Garcilaso de la Vega (1501-1536) comparan los poemas con los modelos italianos y grecolatinos, explorando esa intertextualidad. Fernando Herrera basa el artificio poético de Garcilaso en la imitación y la invención: "Ingenio, erudición y grandeza" (250). Cuando Herrera indica como error o falta de imitación el uso de un verso agudo de la canción II terminado en "tornar" (232), Prete Jacopín publica una observación en la *Controversia* de Geoffrín para defender a Garcilaso, y enumera los poetas italianos, latinos y griegos que Garcilaso conocía: "Ariosto, Petrarca, Dante, Sannazaro y otros cientos" (17). Además, el prólogo de la edición anotada (del año 1574) de Francisco Sánchez de Brozas afirma que el poeta renacentista español "imita a los poetas excelentes antiguos" y no conoce a ningún buen poeta que no los imite (8).

Entre los intertextos más citados se encuentran los de Petrarca, los de Ovidio, de Horacio, y de Virgilio. El Brocense añade que la primera estancia de la canción I imita una oda de Horacio, un soneto de Petrarca, una elegía de Tánfilo y una elegía de Boscán (102). En particular, el estudio de Sharon Ghertman indica que la canción I emula el esquema métrico y los componentes sintácticos de la 'canzone' 207 de Francesco Petrarca.

Sin embargo, los intertextos no son los únicos mecanismos metapoéticos en las canciones de Garcilaso de la Vega. Las relaciones de la voz poética con otras personas gramaticales también manifiestan el mecanismo de producción de su poesía. La voz poética de la obra metapoética de Garcilaso de la Vega se refiere a sí misma en un acto autorreflexivo, sin duda, pero asimismo crea la impresión de estar hablando y quejándose ante otras personas: el vos (canciones I y II), un 'quien' (canción III), el tú (canciones I, II y III) y el ustedes (canción II y III), en un acto autoconsciente.

Las canciones I, II y III de Garcilaso de la Vega se pueden analizar como metapoéticas o autorreferenciales siguiendo la idea de que la metaficción recuerda al lector que está ante una obra de ficción. Santiago Juan Navarro distingue, como Linda Hutcheon, entre “textos autoconscientes, conscientes de su propio proceso creativo, y textos lingüísticamente autorreflexivos, aquéllos que ponen en primer plano los límites y poderes del lenguaje” (35). Aplicando esta distinción, se desarrollará aquí la idea de que el yo poético habla consigo mismo para hacerse consciente de su propia canción.

Las canciones I y II han sido menos estudiadas que las III, IV y V. Respecto a las primeras, destaca el análisis lingüístico de Sharon Ghertman de las numeradas I, II y III, usando contextos y contrastes sintácticos de ‘deprecation’, ‘acussatio’ y ‘exposé’, respectivamente. Pozuelo Yvancos, por su parte, ha explicado la canción III. Bienvenido Morrós y William Entwistle han analizado la canción IV. La oda «Ode ad Florem Gnidi», o canción V, ha sido entre el conjunto, la más examinada: Peter Dunn, Kassel Reinchenberger, William Whitby la han investigado, y desde el punto de vista metapoético lo han hecho Howard Westcott y Rosario Cortés Tovar.

Las estrofas centrales (menos la primera y la última) de la canción I constan de quejas que parten de un yo y se dirigen a un vos. Todas las quejas describen a un yo lírico en soledad que busca hablar con un otro, ese ‘vos’: “A la región desierta / [...] / os iría a buscar” (I, 12), mediante señales de acabamiento, “mostrándoos de mi muerte las señales” (I, 38), pero no consigue una respuesta del interlocutor, porque el vos es huidizo: “Vuestra soberbia y condición esquivia” (I, 14).

La relación con el vos consiste en que el yo le ofrece “males” y el interpelado cobra vida a partir de ellos: “Mostrándoos de mi muerte las señales / y vos viviendo sólo de mis males” (I, 38-39). El proceso metapoético implica la muerte progresiva del yo y la vida incrementada del vos. Sin embargo, esta relación recíproca finaliza cuando la voz poética usa una orden negativa para con la canción en la última estrofa: “Canción, no has de tener / conmigo que ver más en malo o en bueno” (I, 53-54). El apóstrofe dirigido a la canción es una referencia a la relación yo-vos, equivalente anteriormente en la composición. Con esta decisión, que equivale a una acción porque la canción termina en esta estrofa, el yo logra distanciarse del vos, el ofensor. En su lugar, aquel defiende el fin del daño: “Qu’el mal me he hecho” (I, 58-9), atestigüando que el yo poético no sólo se distancia del vos ausente, sino que se despidе de esta canción, la que manifiesta su relación con él.

Del mismo modo que el yo imagina a un vos para entrar en una relación ideológica, el yo ha de imaginar un tú (un yo sintetizado tras el vos) para salir del ciclo autodestructivo. Como resultado de este cambio de conciencia, lo que comenzó como búsqueda hasta la defunción, “hasta morir a vuestros pies rendido” (I, 13), finaliza en la cesación de la búsqueda: “Trátame como ajeno” (I, 57). Además, las quejas emitidas en un sentido vertical de abajo hacia arriba (el yo rendido a “vuestros pies”), se convierten en la estrofa final en lamentos enviados en sentido horizontal (del

yo al tú). Los dos imperativos dirigidos al vos para que concluyera el sufrimiento: “Vuestra soberbia y condición esquivia / acabe ya (I, 14-15), “baste haber sufrido (I, 46), se cumplen al abandonarse la canción, en la última parte de su desarrollo, que Herrera describe como “fin, salida o epílogo, puesto en la postrera estancia, abraza algunas veces muchos versos, otras pocos, y en él por la mayor parte es apóstrofe de una oración a la poesía, que ha de salir a la luz y al juicio y preferencia de todos los hombres” (237). El cambio de destinatario en los reproches tiene, así, otras características metalingüísticas.

La primera estrofa invoca al vos desde una posición desigual y circunstancial, tras el tiempo verbal del condicional y una premisa relativa al mismo: “Os iría a buscar, como perdido, hasta morir a vuestros pies tendido” (12-13). La última estrofa parece dirigirse al hecho mismo de la canción (la suma del yo y el tú en condiciones fatales) desde una posición igualitaria y segura: “Trátame como ajeno” (55). Este cambio espacial define un cambio de conciencia.

El yo lírico pasa de acusar al vos de sus males: “De mis males arrepentimiento / [...] os ha de quedar” (21, 23), a culparse de haberse hecho daño prescindiendo del vos: “El mal me he hecho” (59). El cambio se debe a que comienza a hablar con el tú, la canción misma, una persona gramatical menos distante, distinta del vos reverencial que había sido para con la voz poética soberbio y esquivo. Pudiendo ser finalmente oído por el tú, éste como un compuesto del yo y el vos, el primero logra establecerse como ente independiente de una relación imaginaria y destructiva de ruego.

De hecho, Herrera anota que la canción I es “deprecatoria” (237). La súplica se establece entre la primera persona del yo y la segunda persona del vos reverenciado desde una suposición de deseo en el tiempo condicional, con un vos ausente: “Os iría a buscar” (I, 12), hasta un hecho realizado en presente perfecto de indicativo con un yo presente: “El mal me he hecho” (I, 61). La dependencia de sí mismo es un rasgo de su conciencia que se revela en esta progresión. Esta sumisión primero se supone como hipotética: “Allá os iría a buscar, como perdido, / hasta morir a vuestros pies tendido” (II, 12-3). Luego, se materializa en dos presentes, uno simple en “yo estoy aquí tendido” (I, 37) y otro continuo, “así paso la vida acrecentando / materia de dolor a mis sentidos” (I, 27-8), y finalmente se presenta como completamente efectuada en presente perfecto “el mal me he hecho” (I, 59). La gradación va en aumento desde la hipótesis en condicional: “Allá os iría a buscar” (I, 12), que pasa por la evidencia, “mostrándoos de mi muerte las señales” (I, 38), hasta darse cuenta la voz poética de que es ignorada, para cambiar de interlocutor.

El yo lírico dice que “iría a buscar” (I, 12) al vos, el oyente deseado, a pesar de que “supiese” que este, identificado como con “dureza” (I, 10), estuviera en su “crüeza” (I, 11). En la segunda estancia, el yo lírico pide que “acabe” (I, 15) esa dureza, la cual también es llamada “vuestra soberbia y condición esquivia” (I, 14), con un hipébaton. Como el oyente deseado es desabrido, el yo debe buscarlo y se queja nuevamente exagerando su propia “fuerza acabada” (I, 15,16) para

inspirar compasión y que el vos lo redima: “A dó piense salvarse” (I, 19). Sin embargo, el vos no lo oye y ahora el yo le advierte que se arrepentirá de hacerle mal. Al mismo tiempo que así se expresa, vuelve a lamentarse: “Así paso la vida, / acrecentando materia de dolor a mis sentidos” (I, 27-28). En la estrofa final, el yo se dirige a la canción en la manera de un ‘tú’. La incriminación de dolor enviada al vos se desoye, o está “perdida” (adjetivo de la canción II, 10, “[...] lástima de ver que van perdidas”), pero la queja enviada al tú es oída o “remediada” (II, 11). Cuando el yo es finalmente escuchado, deja de hablar y termina la canción concebida a partir de la relación yo–vos.

La primera persona se relaciona con el vos para desarrollar una canción en una relación recíproca de quejas desoídas. La insistencia en la denuncia del yo ante el vos es paralela a la descripción del segundo. Cuanto más insiste uno en rendirse al otro, más esquivo el vos, este, se hace. El yo utiliza la hipérbole dirigiéndose a un vos ausente personificado, la misma canción en progreso, y emplea el imperativo con un tú, presente en la estrofa final, para corregir el exceso. En la canción I, el vos se personifica como “dureza” en toda su “crüeza” (I, 10-11), “fuerza” que “ha de ejecutarse” en el yo (I, 16) y “viviendo sólo” en base a los males que sufre el yo (I, 39).

De nuevo, el yo envía una queja al vos: “Vuestra soberbia y condición esquiva / acabe ya, pues es tan acabada / la fuerza de en quien ha d’executarse” (I, 14-6), pero éste no lo oye porque el yo, la voz poética, supone que le causaría arrepentimiento. Entonces la queja vuelve a darse: “Esto recelo: que aun desto yo me duelo” (I, 23-4). El reproche, desatendido de por vida, se revierte al yo: “Así paso la vida, / acrecentando materia de dolor, a mis sentidos” (I, 17-8). El ruego a Dios para que se le ofrezca un remedio prueba que la queja al vos no ha sido percibida, lo que hace que la lamentación vuelva o persiga al yo que la expone, “pues os veo / siempre ir con un deseo de perseguir al triste y al caído” (I, 34-6).

El efecto acumulativo de la emisión del lamento, recepción de este, y la repetición de la primera acción, dirigida al vos, a la vez que intensifica el dolor del emisor, crea indicios de peligro mortal expresados en un hipérbaton, para remarcar la idea de contraataque, “de mi muerte las señales” (I, 38). Son ellas “aquella amarillez y los suspiros / salidos sin licencia de su dueño” (I, 41-2). Estos efectos fatales, motivados porque al yo no se le atiende por el vos, incluyen que el primero no posea el poder entero de decisión, sino que tenga que emitir las quejas o suspiros involuntariamente. Los suspiros son “salidos sin licencia de su dueño” (41).

Estas quejas tampoco las oye el vos, quien ni siquiera sabe que el yo está presente, que existe: “Siquiera saber que soy nacido” (I, 45). El efecto de ser ignorado hace que la voz comience a entender, engañado, que su “flaqueza” (I, 49) es responsable de su “tristeza” (I, 50) cuando, en realidad, las defensas del yo se han mostrado tan igualmente fuertes como las ofensas del vos. El último envío de quejas ocurre en la estrofa final:

Canción, no has de tener  
connigo que ver más en malo o en bueno:  
trátame como ajeno,  
que no te faltará de quien lo aprendas.  
Si has miedo que m'ofendas,  
no quieras hacer más por mi derecho  
de lo que hice yo, qu'el mal me he hecho. (I, 53-59)

Esta declaración rompe el ciclo de queja que se desoye / queja incrementada y asociada con la tristeza ignorada / la tristeza fatal.

La salida del ciclo ocurre cuando el yo, en lugar de dirigirse a un vos poético superior imaginario, que no escucha y le fuerza a repetirse con hipérbolos, se dirige a un tú, equivalente en igualdad, racional, que ahora sí lo atiende y le permite decidir detener el ciclo anterior, para reclamar su independencia. En este contexto, surte el efecto climático del rechazo anterior de la canción con tres imperativos seguidos: “No has de tener / connigo que ver más en malo o en bueno: / trátame como ajeno” (I, 54-5), y “no quieras hacer más por mi derecho” (I, 58), que demuestran que el yo ha llegado a controlar su canción de lamentos perdidos. Finalmente la queja, puesta en imperativos ante la canción, es una que logra remediarse.

La canción II muestra este proceso de autoconciencia, desdoblado en un proceso recíproco, con el vos en manera acusatoria. La voz metapoética de la primera estrofa de la canción II presenta versos, conciente, y concientes ellos de que son quejas vertidas una a una, dignas de escucharse por su valor intrínseco. Ginés García Martínez explica la etimología de la palabra ‘verso’; “del latín *vertere* [y] significa ‘volver’, ‘hacer surcos’: de aquí pasó a significar línea o renglón” (11). El yo invoca al vos y propone que oiga sus quejas, es decir, sus versos: “Esparciendo mis quejas de una en una / al viento que las lleva do parecen / puesto que ellas merecen ser de vos escuchadas / pues son tan bien vertidas” (II, 4-9). Sin embargo, el vos no oye este parlamento y el yo ha de seguir enunciando o diseminando por el viento sus versos, “la soledad siguiendo” (II, 1).

La canción II comienza en seguimiento de la soledad, o en su compañía; es decir, se versifica a sí misma. El yo poético inventa una relación con el vos, contando “el dolor” (II, 34) cuyo remedio aquel cree hallar en el interpelado. El autoengaño es tal que “viéndoos holgar siempre con mi daño, / me quejo a vos como si en la verdad / vuestra condición fuerte / tuviera alguna cuenta con mi muerte” (II, 23-6). La voz supone que hablar a una segunda persona compensa el estado de la soledad, porque desarrolla una relación recíproca, como si se compartiera aquella.

En efecto, la voz poética produce y consume su canción para el vos de manera autorreflexiva. Devolviendo la canción que el vos desoye, distorsiona su percepción, “mis engaños”



(I, 58). De modo similar a la canción I, las quejas de la canción salen de él y vuelven a este, porque el vos no las oye o no las recibe. Los versos para el vos están personificados, porque mueren antes de volver al yo poético: “Me voy por los caminos que se ofrecen, / por ellos esparciendo / mis quejas de una en una / al viento, que las lleva do perecen” (II, 3-6); y “a mí se han de tornar, adonde para siempre habrán de estar” (II, 12-13). Entonces, el yo lírico vuelve a emitir la canción, ahora aumentada con hipérbolos.

El yo definido por este proceso autorreflexivo, cada vez más doloroso y menos cumplimentado, desearía saturarse para así cesar el ciclo: “¡Quién pudiese hartarse / de no esperar remedio y de quejarse!” (II, 25-6). El deseo no se cumple, porque lo repite: “Mas ha venido en mí a ser lo que siento / de tal arte que ya en mi fantasía / no cabe, y así quedo / sufriendo aquello que decir no puedo” (II, 49-52).

Estas quejas desoidas por el vos y reproducidas por el yo, desarrollan un intercambio forzado de vida por arte, similar al de la canción I: “Sin yo poder dar otras recompensas / sino que, siendo vuestro más que mío, / quise perderme así” (II, 62-64). La relación entre el yo que habla y el vos que no oye lo que se le dice, está subordinada, porque el vos se personifica en una “señora”, la cual, como explica Herrera, es “tirana” o “poseedora de la libertad” del yo (239). La sumisión ocurre desde el segundo verso, “rendido a mi fortuna” (II, 2), mas el reclamo de atención por el vos se basa en el arte de la canción: “Merecen / ser de vos escuchadas / pues son tan bien vertidas” (II, 7-9).

La relación con la “señora” de “condición fuerte” (II, 25), quien parece que tuviese “alguna cuenta” con la muerte del yo (II, 26), y le engaña su voluntad (II, 21-22) con “enojos”, provoca sólo un tipo de quejas, las referidas como perdidas, que amplían su tristeza hasta el extremo hiperbólico de la “muerte”. La relación del yo con el vos tiene lugar cuando el primero ofrece “desventura, tristura, querella” (15, 18, 20), y el vos lo disfruta: “Viéndoos holgar siempre con mi daño” (23). Mientras el vos se deleita, se recrea, el yo incrementa la magnitud de su canción de dolor “esparciendo” (II, 4) quejas. El dolor se vuelve desvarío y deja ya de temérsele por haberlo sentido tanto, “de tal arte que ya en mi fantasía no cabe” (II, 50-51). De la misma forma que las quejas enviadas al vos regresaban para “perseguir al triste y caído” (II, 36), las quejas perdidas de la canción II “a mí se han de tornar” (II, 12).

La relación imaginaria del yo con el vos también hace recíproca la venganza: “Quise perderme así / por vengarme de vos, señora, en mí” (II, 64-5), y la acusación adquiere doble sentido también, en el sentido de desplegar una relación con el vos, en realidad consigo mismo. Por consiguiente, la acusación de sí mismo en “los árboles presento / entre las duras peñas / por testigo de cuanto os he encubierto” (II, 27-9), pasa a la acusación contra el vos: “Vuestros desengaños / vencen mi desvarío, / y apocan mis defensas” (II, 59-60).

Con el apóstrofe final, “no me pregunten más” (II, 68), se viene a negar el ciclo de la acusación que el vos ha desoído, y es como si comenzara una etapa de autoconciencia. El yo decide dejar de hablar con el vos en la última estrofa y ‘empezar’ a hablar a la canción que ha reunido las quejas dirigidas al vos. El yo que ha producido la canción habla a esta como si fuera producto de este artificio. La proclamación de independencia del yo respecto al producto de su fantasía se realiza en un imperativo negativo: “Canción, yo he dicho más que me mandaron / y menos que pensé; / no me pregunten más, que lo diré” (II, 66-8). El yo se dirige a las mismas quejas tuyas, las que lo obligaron a que se les esparcieran, porque eran tantas que no se podían contener en su imaginación o en su lírica, “de tal arte que ya en mi fantasía / no cabe” (II, 50-1).

La acumulación de lamentos fuerza una clasificación metapoética de los mismos en la canción III. El yo metapoético aquí es conciente de tres tipos de quejas que definen su autoconciencia poética: las que ‘se quedan en la boca’, las que ‘caen al margen del río’ y las ‘destinadas al río divino o Danubio’. El yo protesta ante la canción, la que se supone en forma de tú, de estar “preso, forzado y solo en tierra ajena” (III, 16), por “quien puede hacer / a su placer lo que quisiere” (II, 28-29). Este “quien” desempeña el mismo papel que el vos soberbio y esquivo en la canción I, y el de la señora dura en la canción II, porque posee su propia libertad.

La voz poética se defiende de su estado explicando que tiene incriminaciones calladas o exánimes en la boca, quejas muertas que desea enterrarlas para que no se les halle, y otras quejas vivas que perduran, aunque expiren al final. Las primeras se han malgastado; y “otras que se m’an muerto en la boca” (III, 71). Las segundas son desoídas también:

Si en tierra tan ajena,  
en la desierta arena,  
d’alguno fueren a la fin halladas,  
entiérrelas siquiera  
porque su error s’acabe en tu ribera. (III, 61-65)

Las terceras tienen mayor vida y encuentran remedio porque las vierte la voz en interpelación a la forma del tú:

Aunque en el agua mueras, canción,  
no has de quejarte,  
que yo he mirado bien lo que te toca.  
Menos vida tuvieras  
si hubiera de igualarte

con otras que se m'an muerto en la boca. (III, 66-71)

Con esta clasificación, el yo poético muestra que controla su quehacer poético, al evitar recibir de vuelta ruegos o acusaciones muertas (como sufriera en las canciones I y II) y al decidir enviar las quejas a la canción en forma de un tú, que las oye y remedia –como finalmente hace en las otras canciones: “Canción, no has de quejarte” (III, 67), porque en lugar de dolerse, entenderá: “Quien tiene culpa en esto, / allá lo entenderás de mí muy presto” (III, 72-73). La voz poética especifica la función de oyente del poema, cuyas “claras ondas” (III, 55) reciben y entienden las quejas del yo directamente como su interlocutor, ‘tú’: “Pues no hay otro camino / por donde mis razones / vayan fuera d'aquí sino corriendo / por tus aguas” (III, 56-59).

Por tanto, el yo poético no tiene miedo al perecimiento en su canción: “Morir espero” (III, 26), pero afirma que tendrá más vida poética que las voces muertas en su boca o las desperdiciadas fuera de la canción. Lo mismo dice la voz poética en la canción II: “No me den pena, pues, por lo que ora digo / que ya no me refrenará el temor” (II, 36-37), y en la canción I: “No quieras hacer más por mi derecho / de lo que hice yo, qu'el mal me he hecho” (I, 60-61). Por el contrario, el yo teme a los que van a juzgar su muerte como resultado de muchos males: “Tengo sólo una pena / [...] / que piensen por ventura / que juntos tantos males me han llevado” (III, 20, 23-24). La voz poética explica que tiene sólo una queja o melodía subsanada en la canción (a través del río): “Danubio, río divino, / que por fieras naciones, / vas con tus claras ondas discurriendo” (III, 53-5).

La voz poética es sólo una, aunque se expresa desdoblada en otras personas y canciones. Al comparar las voces poéticas de las tres canciones, hallamos hablantes presentes en primera persona, que esgrimen dos tipos de quejas –las que se han perdido y las que se han remediado– a dos categorías de oyentes (uno ausente, y otros presentes), que permiten revelar al lector la conciencia artística de esa voz, para al mismo tiempo mostrar los límites de su producción poética. Los dos tipos de quejas aparecen explícitas en la canción II: “He lástima que todas van *perdidas* / por donde suelen ir las *remediadas*” (II, 10-11; mi subrayado), y la voz en la canción III le implora a las quejas subsanadas, que discurren por el río divino, que no se lamenten, que tienen más vida que aquellas calladas en la boca: “Canción, no has de quejarte / [...] / menos vida tuvieras, / si hubiera de igualarte / a otras que se m'an muerto en la boca” (III, 67, 69-71).

Por un lado, la voz poética se ve en la obligación de reenviar las quejas desoídas por el vos. Son las erradas, los versos perdidos que ha de reproducir porque mueren allí (canción I), en el viento (II) o en la ribera del río, donde el yo las querría enterrar (III). Las dirigidas al vos (I) o ‘vos, señora’ (II, III) sólo pueden perderse y perecer en el viento o en la boca. Por otro lado, la voz poética tiene la libertad de emitir las quejas que oye el tú. Las dirigidas al tú (canción, río) y al ustedes (árboles) pueden atenderse y salvarse. Son las que el amor procura que vivan (I), de las que los árboles dan

señas (II), y las que discurren como ondas claras en el río divino (III). Son las quejas remediadas, porque estas personas gramaticales son testigos que efectivamente oyen la canción en la forma presente y cercana del tú.

Lo que el yo lírico dice sentir está influido por dos voces contrarias: el vos superior a él, que le obliga a enviar y a recibir quejas en un ciclo autorreflexivo, y el tú, igual a él, que le permite decidir lo que hará con sus quejas en un acto de autoconciencia. Cuando el yo se dirige al vos, se encuentra doblegado: “Yo estoy aquí tendido / mostrándoos de mi muerte las señales” (I, 37-8), “siendo vuestro más que mío / quise perderme así” (II, 63-64). Se queja de no tener voluntad: “Salidos sin licencia de su dueño” (I, 41); “vos sola sois aquella / con quien mi voluntad / recibe tal engaño” (II, 20-22); “preso, forzado y solo en tierra ajena” (III, 16). Sin embargo, cuando se dirige al tú, la ‘canción’ misma en los tres poemas, el tú remedia las quejas desoídas por el vos, y se libera también de la relación con el ente que le quita la voluntad, sea “vos”, “señora” o “quien”.

Las canciones han sido comparadas a quejas perdidas, en el sentido de desperdiciadas, que se remedian cuando se interpelan a sí mismas. Los sonetos de Garcilaso de la Vega no se apostrofán a sí mismos en la última estrofa, pero contienen elementos metapoéticos, donde la poesía habla de ‘sí’, es decir, de los procesos de lectura y escritura; por ejemplo, en el soneto V: “Escrito está en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo, / vos sola lo escribisteis, yo lo leo” (1-3), o el papel de la voz poética para unir pensamiento y arte: “Y, en fin de solo vos formó natura / una extraña y no vista al mundo idea, / y hizo igual al pensamiento el arte” (soneto XXI, 12-15).

Recapitulando brevemente, los elementos metapoéticos de las canciones I, II y III de Garcilaso de la Vega son de tres tipos. El primer elemento metapoético es de carácter alusivo: algunos versos son imitación de los de otros autores, como por ejemplo de Horacio y de Petrarca, como comentan las ediciones anotadas, que aspiran así a probar una lírica culta. El segundo elemento metapoético es de tipo autorreflexivo: la canción va y vuelve a la voz poética de manera circular por recurso de la paradoja de que cuanto más expresa la inminencia de su muerte más se siente perseguido por ella. El tercero es autoconciente: el yo lírico de la composición llamada “Canción” se autodefine a sí mismo como ‘canción’, en un apóstrofe final que hace conciente al lector de su autorrepresentación en forma de una queja, la que ha sido desoída por un vos que lo condena, pero que resulta en el fondo una queja oída por la “canción” que lo salva.

#### *Obras citadas*

Cortés Tovar, Rosario. «Los intertextos latinos en la Ode ad Florem Gnidi: su dimensión metapoética». *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (2008): 2.

- Dunn, Peter N. «Garcilaso's Ode *A la Flor de Gnido*: A Commentary on Some Renaissance Themes and Ideas». *Zeitschrift für Romanische Philologie* 81 (1965): 288-309.
- Entwistle, William J. «Garcilaso's Fourth Canzon and Other Matters». *Modern Language Review* 45 (1950): 225-28.
- García Martínez, Ginés. *Literatura española: Metodología de enseñanza del idioma*. Cartagena: Fiat, 1960.
- Geofrín, José María. *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.
- Ghertman, Sharon. *Petrarch and Garcilaso*. Londres: Tamesis, 1975.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Diss. U de Toronto, 1975.
- Morrós Mestres, Bienvenido. «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garcilaso de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso». *Criticón* 80 (2000): 19-47.
- Navarro, Desiderio y Julia Kristeva. *Intertextualitéé: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, 1997.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Episteme, 2002.
- Pozuelo Yvancos, José María. *El "otro" Garcilaso (En torno a la Canción III)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Internet.
- Reinchenberger, Kassel. «Garcilaso's 'Ode ad florem Gnidi'». *Studia Iberica* (1973): 511-27.
- Vega, Garcilaso de la. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- . *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega con anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sánchez*. Centro Virtual Cervantes. Internet.
- Westcott, Howard. «Nemoroso's Odyssey: Garcilaso's Eclogues Revisited». *Hispania* 78.3 (1995): 474-83.
- Whitby, William M. «Transformed into *What?*: Garcilaso's 'Ode ad florem Gnidi'». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.1 (1986): 131-43.

*Obras de referencia*

- Ávila, Francisco Javier. *El texto de Garcilaso: Contexto literario, métrica y poética*. Diss. City U of New York, 1992.
- Befroy, Ann Craig. *The Flesh-Made Word: Writing Women in the Poetry and Prose of Late Medieval and Early Modern Spain*. Diss. New York U, 2009.

- Bird-Swaim, Rosa Julia. *La oscuridad en la teoría poética española de la Edad de Oro*. Diss. U of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.
- Bohigas, P. «Más sobre la Canción IV de Garcilaso». *Ibérica* 5 (1961): 79-90.
- Cammarata, Joan. *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Potomac: Studia Humanitatis, 1983.
- Cruz, Anne Jessie. *Imitación y transformación: La trayectoria del petrarquismo en la poesía de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega*. Diss. Stanford U, 1982.
- Dodman, Maria Joao. *Beauty and Ugliness in Early Modern Iberian Literature*. Diss. U of Toronto, 2007.
- Fernández-Morera, Dario. *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*. Londres: Tamesis, 1982.
- Foster, D. W. «Formulaic Structure in Garcilaso's 'Ode ad florem Gnidi'». *Language and Style* 4 (1971): 144-52.
- Gallego Morell, Antonio. *Obras completas de Garcilaso de la Vega*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Georgette-Kim, Judith. *Garcilaso de la Vega: An Edition with Commentary of Selected Sonnets*. Diss. U of Wisconsin, 1974.
- Graf, E.C. «From Scipio to Nero to the Self: The Exemplary Politics of Stoicism in Garcilaso de la Vega's Elegies». *Modern Language Association* 116.5 (2001): 1316-33.
- Heiple, Daniel L. *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Helgerson, Richard. *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Hernández Delgado, D. *La presencia del dolor en la obra poética de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Lope de Vega y la Madre Josefa del Castillo*. Diss. U of Nebraska-Lincoln, 2007.
- Keniston, Hayward. *Garcilaso de la Vega, a Critical Study of his Life and Works*. New York: Hispanic Society of America, 1922.
- Lipman, Stephen. «Garcilaso's Second Elegy». *Modern Language Notes* 86.2 (1971): 167-81.
- Middlebrook, Leah Wood. *La delicada estambre: Style and Self in Golden Age Lyric*. Diss. U of California, Berkeley, 1998.
- Milburn, Erika. «D'Invidia e d'Amor figlia sì ria: Jealousy and the Italian Renaissance Lyric». *The Modern Language Review* 97.3 (2002): 577-91.
- Rivers, Elias L. *La poesía de Garcilaso: Ensayos críticos*. Barcelona: Ariel, 1974.
- . *Critical guides to Spanish texts*, 27. Londres: Grant & Cutler, 1980.

Rosso Gallo, María. *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid: Aguirre, 1990.

Sideli, Kathleen Ann. *Imitation as 'Ars Consolatoria' in the Poetry of Garcilaso de la Vega (Spain)*. Diss. Indiana U, 1983.

Zimic, Stanislav. *Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1988.



Jaime Gil de Biedma y la estética de la transparencia

Gonzalo Navajas  
University of California, Irvine

Temas: La poesía española contemporánea y su responsabilidad social / literatura socialmente comprometida en España / participación y peculiaridad de la poesía de Jaime Gil de Biedma [JGB] en esa perspectiva / su relación con el entorno literario europeo / equilibrio en JGB entre lo subjetivo y el afán colectivo / aspectos de esa dualidad / influencia de lo biográfico en JGB / alcance y limitaciones del compromiso social en JGB (entre lo transgresivo y la moderación) / la sexualidad y el erotismo en JGB como vehículos de resistencia y de exploración

I. Un nuevo *engagement* poético en el medio siglo XX europeo

Con la perspectiva de la distancia crítica que concede la creciente separación temporal, la caracterización más comprensiva del grupo generacional del medio siglo veinte español podría ser la de que esa generación asume la responsabilidad social colectiva como el objetivo preponderante y, con frecuencia exclusivo, del arte. La obra escrita, el texto literario, se concibe así como un medio instrumental que representan y da voz a las corrientes más genuinas y profundas de la sociedad, que se veían silenciadas por unas estructuras políticas interesadas en la preservación del *statu quo* prevaleciente. Este concepto de la literatura es completamente comprensible dentro del contexto de intolerancia y anquilosamiento que caracterizó la posguerra española. La literatura denominada social, adscrita nominalmente a los principios del realismo social, cumplía de ese modo una función de inserción directa en un medio político y cultural que negaba los principios de libertad individual y colectiva que se habían abierto paso en buena parte de Europa después de los traumáticos acontecimientos de la primera mitad del siglo.<sup>1</sup>

La especificidad de la situación española consiste en que el país experimentó con intensidad la convulsión y el sufrimiento de los acontecimientos propios de los años treinta en todo el continente europeo pero, a diferencia de otros países, como Francia, Italia o Alemania, no pudo

---

<sup>1</sup> La obra de Georg Lukács es fundamental para entender los parámetros teóricos de este posicionamiento de los autores españoles del momento. En el caso de Lukács, se evoluciona de un concepto hegelianamente idealista de la novela y la literatura (*Teoría de la novela*) a otro que es progresivamente más mecanicista (*Estudios sobre el realismo europeo*) y con el que los poetas de la generación del medio siglo, y en particular el propio Gil de Biedma, tendrán dificultades de identificación.

beneficiarse del impulso de liberación y expansión cultural que caracterizó el final de la segunda guerra mundial. Esa es la razón por la que el *engagement* como orientación primordial del texto perdura en España por más tiempo que en el resto de otros países. La literatura preconizada emblemáticamente por Jean-Paul Sartre como posicionamiento del escritor frente a un medio que se juzga como falso e inaceptable, se prolonga en España más que en el resto del continente.<sup>2</sup> Esta característica se aplica a varias formas literarias sin excepción, y en particular a la poesía y a la novela en cuanto que estas formas pueden llegar al lector de modo más asequible e inmediato, y motivarlo a la acción y al cambio. La llamada poesía social, desde Blas de Otero a Gloria Fuertes, era un modo de otorgar legitimidad y viabilidad al poeta dentro de un medio cultural y existencialmente estéril.

Jaime Gil de Biedma participa de esta orientación ya que sus poemas proyectan la preocupación social y política de su grupo generacional, pero ese hecho ocurre en él a partir de un concepto singular y diferencial del poema como un método y procedimiento de exploración y análisis de la conciencia para configurar el modo de inserción del sujeto y de su individualidad concreta dentro de la comunidad social y cultural en la que está ubicado.<sup>3</sup> Sin renunciar al compromiso con la colectividad y a la inserción del poema dentro del activismo social, Biedma considera no solo legítimo sino necesario afirmar la individualidad del poeta y la búsqueda de un yo personal más genuino. Esa búsqueda e investigación personales no se conciben como una muestra de solipsismo sino que, puesto que se realizan desde la ruptura con el *statu quo* moral imperante en el medio social, son susceptibles de generar transformaciones por vía indirecta en ese medio.

A partir de esta posición singular dentro del contexto literario de la posguerra, la poesía se aleja en Biedma de la instrumentalidad ideológica que caracteriza a la poesía social para convertirse en un arte exento de nociones preconcebidas, afirmando los derechos del cuerpo y la aserción del placer y la dicha personal como principios a los que todos deben poder aspirar, al margen de su origen social y cultural. Es en esta orientación de la poesía hacia la proyección estética abierta del deseo donde reside el rasgo diferencial del proyecto poético de Biedma.

---

<sup>2</sup> La influencia de Sartre es más profunda y sólida que la de Lukács en cuanto que Sartre manifiesta una mayor ductilidad conceptual que el pensador húngaro para captar y definir las relaciones entre la literatura y la “sociedad burguesa”. Sartre lo pone de relieve al referirse a Rimbaud tanto como a Marx como modelos igualmente necesarios del escritor comprometido: “Transformer le monde, a dit Marx. Changer la vie, a dit Rimbaud. Ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un” [Transformar el mundo, dijo Marx. Cambiar la vida, dijo Rimbaud. Estos dos mandatos no son para nosotros más que uno] (Sartre, *Situations II*, 220).

<sup>3</sup> Por razones de brevedad, en el resto de mi trabajo, me referiré abreviadamente al nombre del autor como Biedma.

Esta posición teórica y personal del poeta no es común dentro del marco estrecho y localista de la cultura española de la posguerra en la que, además de las imposiciones del franquismo, la literatura se autocondicionaba a sí misma por los propios presupuestos de un concepto del arte como un medio ancilar y secundario. Es posible, no obstante, hallar esa postura abierta dentro de los parámetros más amplios de la literatura y la cultura internacional de la época. La obra de Cesare Pavese y Pier Paolo Pasolini en la literatura y el cine es un ejemplo de la proyección asertiva de la individualidad –en particular la vinculada con el cuerpo y la sensualidad– como una motivación central artística que puede generar una versión renovadora de la sociedad en general.

En ambos autores se emprende una fusión del materialismo social e histórico –afín a la filosofía marxista– con un concepto materialista de la identidad del yo personal de la que se han elidido los componentes intangibles de naturaleza abstracta y espiritual, que han contribuido a separar el cuerpo de la psique o el alma, según la orientación prevaleciente en las diferentes versiones del platonismo de la cultura occidental. En Pavese y Pasolini, la dimensión física, patente y medible, es el componente más fiable de la naturaleza humana, de la que se eliden todos los otros elementos no materiales, por juzgarlos una fabulación ilusoria. Esa construcción artificiosa desvía la trayectoria tanto del sujeto individual como de la colectividad de lo que debe constituir su fin primordial: el establecimiento y la realización de la dicha individual y colectiva *hic et nunc*, sin confiar en futuras realizaciones subliminales en un más allá remoto y no verificable.

Pavese no alcanza a obtener un equilibrio viable entre el materialismo social –que conlleva el compromiso con los desfavorecidos– y la satisfacción de la sensualidad personal que en él acaba frustrada por la inseguridad y las dudas respecto a su adecuación afectiva y sexual.<sup>4</sup> Por su parte, Pasolini compatibiliza con mayor éxito la marginalidad –desde los *borgate* romanos a los transgresores de las leyes de la moralidad religiosa convencional– con la aserción de la sexualidad personal antinormativa que concluye en la compulsión erótica políticamente represiva de *Salò*.<sup>5</sup> Ambos creadores se adhieren al imperativo de transformación política y social, pero no solo como un programa político colectivo –del que los movimientos populares del siglo XX son una ilustración– sino como la convulsión y reversión de un orden colectivo que oculta y reprime los

---

<sup>4</sup> *Il mestiere di vivere* [El oficio de vivir] es el documento que revela dramáticamente la tensión entre las diferentes pulsiones internas de Pavese, que acabarán desembocando en él en la autodestrucción: “L’autodistruttore no può sopportare la solitudine. Ma vive in un pericolo continuo; che lo sorprenda una smania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi” [El autodestructor no puede soportar la soledad. Vive en un peligro constante de que le sorprenda una obsesión de construcción, de sistematización, de imperativo moral. Entonces sufre indeciblemente y podría incluso llegar a matarse]. Como consideraré más adelante, Biedma es capaz de tratar sus tensiones individuales de manera más equilibrada.

<sup>5</sup> El desafío radical a diversos componentes centrales de la vida social y cultural (sexualidad, religión, sistema político) caracteriza la posición de Pasolini frente a las propuestas más indirectas y contemporizadoras de Biedma.

impulsos más profundos del cuerpo y la sensualidad, sometiéndolos a los principios de una espiritualidad moralizante y sublimadora.

Biedma comparte la visión materialista de la condición individual y social y, de modo más concluyente que Pavese y Pasolini, se aproxima a un equilibrio entre la pulsión colectiva y la subjetiva, aunque finalmente emergen en él los sentimientos de la nostalgia y la empatía amorosa que descompensan y desestiman la filosofía estrictamente materialista.<sup>6</sup> Sus poemas denuncian las coartadas falsas de la trascendencia, la perpetuidad metafísica de los hechos y de los actos humanos, al mismo tiempo que se identifican con la incuestionabilidad y la continuidad de la historia individual y familiar, y acreditan el valor de conceptos inmateriales como la melancolía afectiva y la amistad.

Como es característico de su grupo generacional, la conciencia de la culpabilidad personal es una característica determinante de Biedma. No es una culpabilidad ontológica e indefinida, al modo de Kierkegaard o Kafka, que asumen sobre sí el peso de un destino cósmico adverso, en un mundo en el que yo se siente abandonado por un Dios silencioso o absurdo. La culpabilidad en Biedma es de origen familiar y social. A diferencia de Pasolini, que hubo de superar desde su infancia una situación familiar de marginación económica y social, Biedma goza siempre de una circunstancia privilegiada a partir de los beneficios que le proporciona el pertenecer a una familia acomodada de Barcelona que posee negocios en el extranjero de los que el propio Biedma se hace cargo durante parte de su vida, tratando de equilibrar su carrera literaria con la actividad comercial.

Pasolini visualiza la marginación económica y social a partir de una experiencia directa y personal de esa marginación en la que inserta configuraciones míticas, religiosas y psicológicas para profundizar las dimensiones sociales y culturales de esa condición. La alegoría de la pasión de Jesucristo en *Mamma Roma* y las metamorfosis edípicas en *Teorema* son una ilustración. Por su parte, Biedma no experimenta personalmente la marginación económica sino que la conoce de modo abstracto y la configura a partir de la visión externa de un observador que nunca ha estado implicado directamente en un mundo que le es intrínsecamente extraño y con el que nunca acabará de identificarse de manera plenamente creíble y genuina.

En Pasolini no hay necesidad de autojustificación para la orientación de su obra porque la marginación se concreta de manera personal como un hecho vital incuestionable que se extiende desde los límites de su espacio friulano a los suburbios de una ciudad de Roma que le es en principio del todo ajena y con la que no llega nunca a identificarse por completo. Pasolini *es y está* en la marginación y su obra es una elaboración apasionada de la vivencia de esa alienación primordial a

---

<sup>6</sup> Biedma invoca a Luis Cernuda como referente icónico de la capacidad de equilibrio entre orientaciones personales opuestas.

la que posteriormente se agregan el trauma de la diferenciación de la identidad sexual y la ruptura radical con los códigos morales y religiosos de la Italia democristiana de su época.

De modo distinto, Biedma no se halla en los márgenes sino que debe trasladarse a ellos desde la distancia en principio insalvable de su clase social y económica y de su integración en un ámbito cultural que está completamente inserto en el núcleo exclusivo y exclusivizante de la *Kultur*, la alta cultura vinculada a los grandes nombres de la literatura y del arte. Esa es la razón de sus frecuentes vacilaciones y de la tentatividad de sus contactos con la marginalidad a la que intelectual e ideológicamente se siente atraído, pero con la que su vinculación emotiva es ocasional y superflua. Por ello, a través del recuerdo de su infancia amparada y confortable, reconoce abiertamente su condición privilegiada junto con su culpabilidad hacia ella: “Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis” (89), de modo que la conciencia de haber disfrutado de una vida extraordinariamente única y selecta, al abrigo de las dolorosas vicisitudes de la España franquista de la posguerra, queda enturbiada por el sentido de la culpabilidad de haber recibido pasivamente una herencia de privilegios y haber asumido sus múltiples beneficios sin haber renunciado nunca a ellos. Ese lastre de una culpa, reconocida pero no solventada por medio de una renuncia explícita a ella, se prolonga más allá de la infancia y se extiende a la juventud en la que el poeta se percibe a sí mismo como “hijo dos veces de unos padres propicios” (95) y señalado por “la conciencia de una pequeña falsificación” (96).

El desgarró de un yo nunca reconciliado consigo mismo se compensa a partir de la obra de arte y en particular la poesía en la que puede hallarse la concreción material de una experiencia personal que puede ser compartida con un lector receptivo al desenmascaramiento de la conciencia del autor. La culpa busca y requiere la absolución y, ya que no puede hallarla en el ámbito trascendente de la religión o las grandes ideologías comprensivas, el poeta la encuentra en el poder revelador y epifánico de la obra artística bien hecha que posee la cualidad de redimir e inmortalizar a un yo caído y degradado, que es incapaz de legitimarse por sí mismo. El poeta evoca a Mallarmé y cita un texto que este escritor dedica a Edgar Allan Poe, un autor que halló *post mortem* la consagración a través de la inmortalidad artística. Poe no logró resolver nunca las contradicciones de su vida, que se vio sometida a la presión de las pulsiones autodestructivas de una trayectoria personal atormentada. No obstante, Mallarmé alude a la eternidad de Allan Poe justamente en el momento de la dedicación de un monumento al escritor norteamericano que, después de haber sido enterrado en una tumba anónima en medio del olvido general, vio ascender progresivamente su fama hasta alcanzar un reconocimiento universal incontestado. “*Tel que en Lui-même enfin l'éternité le change?*” [tal como finalmente la eternidad lo transforma en Él-mismo] (96) es el verso de Mallarmé citado por Biedma que alude al prestigio de la obra de Allan Poe después de su muerte. El escritor muere ignorado por todos y, no obstante, es su obra excepcional la que lo eleva a la categoría de *Lui-*

*même*, un artista singular e irrepitible, ubicado para siempre en la atemporalidad de la gloria literaria.

Solo existe una eternidad posible para Biedma y ocurre por la mediación de la obra extraordinaria y genial. Biedma reconoce que su obra no es equiparable a la de Allan Poe y, por ello, envuelve su cita en un contexto de descalificación paródica de sí mismo: su vida y su obra son “una pequeña falsificación” (96). El poeta duda de que llegue a ser nunca ser *Lui-même*, como Allan Poe y reduce la dimensión de su obra a los límites de un sueño o delirio de joven poeta que se siente abrumado por su condición privilegiada dentro de un medio hostil. A diferencia de Allan Poe, Biedma percibe su marginalidad como superficial y artificial, “la gratificación furtiva / del burguesito en rebeldía” (96), y debe resignarse a una representación de ella que es meramente un simulacro sucedáneo y accidental. La redención es, por tanto, parcial y efímera en él y es esta conciencia de las insuficiencias de su empresa artística la que le impide entregarse plenamente a un arte incompleto. Lo más a lo que puede aspirar el poeta es a circunvenir la inadecuación existente entre el yo y sus aspiraciones y expectativas más profundas, a través de un proceso de reeducación emotiva y sentimental fundado en la violación de la normativa establecida en torno a la diversas acepciones del amor.

## II. La educación sentimental transgresiva

La educación se concibe en Biedma (y los miembros de su grupo generacional) en un sentido amplio como la experiencia del sujeto individual y del escritor fuera del sistema pedagógico y moral prevaleciente en la sociedad del momento. Ese modelo pedagógico se caracteriza por una doble carencia de credibilidad y legitimidad. Por una parte, el modelo es una herencia social impuesta al margen de la voluntad del sujeto y, por tanto, en términos de Jean-Paul Sartre, es una manifestación del imperio de “*autrui*”, el otro ajeno que nos aliena e impide ser lo que realmente el yo debe aspirar a ser de manera genuina. De ese modo, Biedma actualiza en forma poética la psicología fenomenológica de la mirada que pensadores determinantes del momento, como Sartre y Merleau-Ponty, habían definido como la manifestación más evidente de la subordinación del yo al otro, que nos condiciona con la imposición de su intencionalidad definitoria. Posteriormente, y de manera más compleja y extensa, Lacan transfiere ese estudio de la mirada ajena al lenguaje simbólico.

Además, y de manera más específica, Biedma identifica al sistema educativo español como un factor doblemente alienante: es una imposición externa sobre el yo individual y esa imposición se hace desde la situación del provincianismo e intolerancia propios de la sociedad de la época. Frente a estos obstáculos, Biedma propone no solo la oposición ideológica y política, –que los escritores del momento asumen como una responsabilidad general–, sino sobre todo una nueva

modalidad de la sexualidad y la afectividad, una renovada educación sentimental que, al contraponerse a las férreas normas de la sociedad represiva, es susceptible de constituirse como un desafío al sistema moral vigente. Esta opción por la sexualidad como transgresión y enfrentamiento constituye la aportación más singular de Biedma a la literatura del momento y es la que le confiere un perfil intelectual y artístico característico.

El *engagement* o compromiso se produce, por tanto, en Biedma a través del modo de vida y la resistencia individual activa a todas las concesiones morales y sociales que el régimen de Franco exigía para sobrevivir dentro de él. Biedma se distancia de las construcciones ideológicas absolutas y utópicas y, teniendo como referente icónico a Luis Cernuda, descarta la vía de las posiciones maximalistas. La muerte de Cernuda en México en 1963, le sirve para hacer una recapitulación comprensiva de un siglo de promesas que acabaron revelándose como espejismos destructivos: “Mi pena resumida en título de libro: *Desolación de la Quimera*” (164). En lugar de las figuraciones abstractas, Biedma, como Cernuda, se concentra en la concreción tangible aunque pasajera del cuerpo, y en la espiritualidad intemporal e imperecedera de la creación artística.

A diferencia de sus compañeros generacionales, Biedma reconoce el poder limitado y efímero del texto literario para operar transformaciones profundas. En lugar de la propuesta, vinculada con Sartre, por la que la literatura aspira a ser un agente transformativo fundamental y determinante, superior incluso a la acción política, Biedma reconoce que la efectividad de la literatura y de la poesía en particular se reduce a la influencia que puede ejercer momentáneamente en un grupo reducido de lectores que se aproximan al poema más para establecer un intercambio personal e íntimo con el poeta, que para sentirse incitados a la reversión de un *statu quo* colectivo.

La alusión y la indefinición conceptual y emotiva son más apropiadas para este concepto del poema que la aserción militante y confiada de la poesía implicada inequívocamente en una causa ideológica. La opción de Biedma no equivale, sin embargo, al reconocimiento de la impotencia del artista en un medio culturalmente inhóspito y reacio al arte proclive a la crítica. Su orientación responde a una visión más ajustada de la realidad de los años de posguerra en España en que, a diferencia de otras sociedades europeas, la función del intelectual estaba severamente condicionada por las fuerzas restrictivas de la cultura. En lugar de un enfrentamiento que sabe poco productivo, el poeta opta por un posicionamiento parcialmente escéptico pero que, al mismo tiempo, revela una aguda lucidez frente a una situación existencial precaria que se niega a aceptar ningún variante del autoengaño y el falso optimismo. El poema «De vita beata» es un ejemplo:

En un viejo país ineficiente,  
algo así como España entre dos guerras  
civiles, en un pueblo junto al mar,



poseer una casa y poca hacienda  
y memoria ninguna. No leer,  
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,  
y vivir como un noble arruinado  
entre las ruinas de mi inteligencia. (219)

Una primera lectura de este fragmento del poema, la más inmediata y superficial, podría equiparar la situación del poeta con la derrota personal, la resignación definitiva a la decadencia y el abandono de los principios propios. No obstante, una lectura hermenéutica posterior, más compleja y profunda, revela las claves de gestación del poema de manera más profunda. La crítica se centra así en un país inoperante y violento (España entre dos guerras civiles) que impide la creatividad y la grandeza humana. Un país anticuado que no valora la actividad cultural y literaria y que condiciona al artista a la ruina y a la postergación de sus ambiciones y proyectos. La vida feliz horaciana a la que alude el poema es en este caso una parodia del referente clásico porque, en la España mezquina en la que Biedma está destinado a vivir, cualquier rasgo de grandeza se convierte en el medio nacional condicionante en una imposibilidad grotesca. Además, la alusión a “las ruinas de [la] inteligencia” es el reconocimiento de una realidad personal y colectiva que no puede ocultarse o disimularse con justificaciones y subterfugios intelectuales grandilocuentes y vacuos.

El tema de la ruina existencial y axiológica se extiende también más allá de la circunstancia española y se aplica a la historia europea de medio siglo. La dimensión internacional profunda de Biedma le permite superar la fijación localista de sus compañeros de generación que, aunque justamente preocupados con la coyuntura del país, son incapaces de ubicar la situación nacional dentro de un encuadre conceptual e histórico más amplio e iluminador. Biedma supera esas limitaciones. Por su experiencia existencial y profesional cosmopolita que incluye largas estancias en otros países y su familiaridad con otras lenguas y culturas, en particular la anglófona, Biedma se desliga del localismo apocalíptico de la literatura de su generación que se centra en el presupuesto de que la historia española es ineluctablemente trágica y las dimensiones de esa tragedia son incommensurables en el contexto internacional.

Biedma reconoce y comparte el análisis crítico de la historia de España y sobre todo la del periodo de la dictadura de Franco. Su evaluación al respecto es explícita: “Nuestra España de todos / se parece a una prisión” (155), pero al mismo tiempo es consciente de que las ruinas de la historia española se corresponden con las ruinas de la historia europea moderna y, sobre todo, la del siglo XX, que Biedma define y caracteriza como el desarrollo de una tragedia colectiva más apocalíptica y destructiva que la de la propia nación española. Por tanto, el poeta reubica la dramática historia nacional dentro del contexto más amplio de un continente orientado hacia la autodestrucción que

comportan las guerras fratricidas.

A pesar de este reconocimiento de la orientación hacia la autodestructividad colectiva de la historia española y europea, Biedma modera y matiza su visión por medio de la inserción de la emotividad subjetiva dentro de los datos históricos objetivos, no para negarlos sino para redefinirlos envolviéndolos en un contexto más íntimo y personal. El poema «Elegía y recuerdo de la canción francesa» (167-8) responde a esa función de contextualización empática de la tragedia colectiva de la historia europea de la mitad del siglo XX a través de la evocación nostálgica. La identificación empática se realiza en el lector no a través del análisis de los hechos referidos sino de la memoria de esos hechos filtrada por una subjetividad que, más que racional y precisamente evaluativa, es evocadora de la vivencia de unos momentos singulares de un pasado objetivamente irrecuperable. El pasado de la posguerra europea fue un tiempo de sufrimiento, pero el recuerdo de él no ocurre a través del rechazo y de la frustración sino del filtro estético y transformativo de una conocida canción popular francesa, *Les feuilles mortes*, que fue conocida y compartida como emblemática por toda una generación:

Os acordáis: Europa estaba en ruinas,  
[...]  
Y todo un continente empobrecido,  
carcomido de historia y de mercado negro,  
[...]  
[i]Y fue en aquel momento, justamente  
en aquellos momentos de miedo y esperanzas  
–tan irreales, ay– que apareciste,  
oh rosa de lo sórdido, manchada  
creación de los hombres, arisca, vil y bella  
canción francesa de mi juventud! («Elegía», 167)

La canción de Joseph Kosma y Jacques Prévert no significa política o ideológicamente sino como vehículo emotivo para promover una comunión humana en medio de la devastación física y moral de la posguerra española y europea. Es la delectación ambivalente de la melancolía la que vehicula la posibilidad de la supervivencia colectiva en un medio hostil. Las oposiciones antinómicas “rosa de lo sórdido” y “creación [...] vil y bella” no impiden que la esperanza acabe imponiéndose sobre la negatividad, y que de la canción *Les feuilles mortes* se seleccione un verso recapitulativo, que destaca la agencia mediadora del arte para restablecer una unidad rota entre unos amantes que se han separado: “Une chanson qui nous ressemble” [una canción que vuelve a

reunirnos]. Por analogía, debe inferirse que esa reconciliación es también posible en las sociedades rotas del periodo.

Desde el punto de vista de la macrohistoria europea del siglo XX, la conclusión del poema es desesperanzada, incluso desoladora: la “desvencijada Europa de posguerra / con la luna asomando tras las ventanas rotas” («Elegía», 168) se presenta como un tiempo de miseria y enfrentamiento, una época de desamor en lugar de entendimiento y cordialidad. Además, la posguerra en el continente ha conllevado la desaparición del horizonte de la utopía y la transformación profunda y radical no solo de la sociedad sino del mundo: “Parece que fue ayer y algo ha cambiado. / Hoy no esperamos la revolución” (168). No obstante, gracias a la alusión a la canción, no es ese mensaje desesperanzado el último del poema. En lugar de la decepción y el desengaño, la emoción predominante es la melancolía que puede ser acogedora en cuanto que modera los datos fríos de un destino colectivo aciago, y hace que la poesía y la música transformen la respuesta del lector desde la distancia y el horror en la intimidad de un sentimiento envolvente compartido: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, / aunque a veces nos guste una canción” («Elegía», 168).

El horizonte de apertura en Biedma se apoya más que en movimientos colectivos –motivados por un programa o por un ideal– en la capacidad de la voluntad individual para diseñar alternativas a la ruina física y moral de Europa y España en los años cuarenta. La admisión de la precaria condición existencial del sujeto no produce *Angst*, al modo de Heidegger, Jaspers o Unamuno, sino que conlleva el reconocimiento de que, dentro del marco de la desesperación de la posguerra, pueden hallarse segmentos u oasis en donde recomponer algunos de los fragmentos de los grandes proyectos del pasado.<sup>7</sup> Con Gianni Vattimo, sobre la tabula rasa axiológica nietzscheana puede emerger también una eclosión de nuevas opciones hermenéuticas –minimizadas, incluso devaluadas– dentro de la devastación.<sup>8</sup>

El procedimiento de exploración hermenéutica es aplicable no solo a España sino a otros países, como ocurre en «Ruinas del Tercer Reich» (Biedma 163), con la Alemania destruida –más incluso que la propia España– tras la derrota inapelable de la segunda guerra mundial. El agente mediador es aquí la figura de la actriz Marlene Dietrich que, en películas como *Der blaue Engel* [El ángel azul] de su época alemana, o *Witness for the Prosecution* [Testigo de cargo] en el periodo vinculado a Hollywood, se asocia con la transgresión y la duplicidad moral y existencial propias de la *femme fatale*. Marlene Dietrich significa también el desafío al nazismo y el rechazo de su país de

---

<sup>7</sup> Unamuno, a diferencia de Heidegger, Camus y el Sartre de *Le mur* o *La nausée*, halla en la proyección e identificación del yo con los grandes referentes estéticos –desde Don Quijote al Cristo de Velázquez– modos de plenitud con los que reconfigurar y potenciar el nihilismo existencial (Navajas 80).

<sup>8</sup> En Vattimo la apertura hermenéutica puede incluso adoptar formas afines a una teología existencial (Vattimo 53).

origen a partir de la oposición al régimen de Hitler y a la represión y brutalidad que desencadenó en su país y el mundo. Como la canción *Les feuilles mortes*, en este caso, la evocación transformadora de la nostalgia se impone por encima de la referencia histórica factual y objetiva. El poema podría ser, según una expectativa convencional, un elogio de la defensa de la libertad individual, actualizada por la actriz. No obstante, en lugar de esta semblanza admirativa sobre una actriz que fue un icono para las tropas aliadas en su enfrentamiento con la *Wehrmacht*, el poema concentra su atención en las ambivalencias de una figura pública internacional definida no por una imagen unidimensional sino multiplural y multisignificativa.

La Marlene Dietrich del poema está filtrada por el envejecimiento que ha acabado imponiéndose sobre su legendaria eterna juventud. «*Lili Marlen*», la canción del ejército alemán que acabó convirtiéndose en la canción emblemática de los soldados de los dos bandos, origina la conexión, más que con el hecho de la guerra, con la posibilidad de que de la destrucción indiscriminada de la guerra moderna que se inicia en 1914-18 pueden renacer también las cualidades de la compasión y la fraternidad universales. El “*wie einst*” [como antes] repetido en la canción es citado en el poema, valorando la temporalidad pasada recordada como un impulso regenerador para la actualidad. Lo que la historia objetiva niega –la vía de la concordia utópica de una humanidad fraterna–, la emotividad subjetiva suple afirmando un marco de resistencia a la opresión.

La simultaneidad y conjunción de pulsiones contrarias e incluso incompatibles –dictadura/libertad; resignación/rebelión– se extienden a la compleja situación española de la posguerra, que confirmaba las tendencias más siniestras de la historia nacional. A través de ese proceso combinatorio puede realizarse la apertura del horizonte tenebroso del país. En el poema «Apología y petición» (124-3), no se contemplan falsas versiones benévolas de la trayectoria histórica nacional: “De todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la de España, / porque termina mal [...]” (124). El poeta corrobora la evaluación convencional de la historia española como carente de un horizonte abierto de expectativas. La evolución histórica española concluye de manera nefasta con un final en el que aparentemente no hay posibilidad de redención: esa historia “termina mal” y está condicionada por las fuerzas demoníacas que han definido inexorablemente la evolución del país. Al mismo tiempo, la voz poética se abre a la opción de la superación de los condicionamientos que han determinado una historia en principio aciaga: “Es tiempo aún para cambiar su historia / antes que se la lleven los demonios. / Porque quiero creer que no hay demonios. / [...] / Pido que España expulse a esos demonios” (125). De la dialéctica de dos proyectos nacionales antagonísticos y aparentemente irreconciliables puede surgir una *Aufhebung* que subliminalmente supere las contradicciones. De ese modo, la historia nacional podría dejar de estar fatalmente condicionada por unas circunstancias materiales adversas, y verse motivada (hegelianamente) por una “síntesis” ideal.

### III. La renuncia del marco social propio

La recomposición de las antinomias históricas del país es una vía aparentemente abierta desde la perspectiva de una vía poética que no se ve necesariamente confirmada y prolongada en la praxis política. A pesar de ello, el discurso poético de Biedma tiende a contemplar la opción de la reconciliación de las fuerzas demoníacas nacionales en la trayectoria histórica del país. Esa orientación conciliadora queda excluida cuando el poeta examina y enjuicia su origen familiar y social. El posicionamiento de Biedma con respecto a su origen social se corresponde con la tendencia hacia la autoexclusión del propio grupo o la clase social, que es característica de la intelectualidad europea de la posguerra. Para crear una imagen personal y pública genuina el intelectual de la época debe hacerlo por medio de un acto de desvinculación y ruptura con las señas de identidad heredadas que le definen a partir de la infancia y una tradición cultural y educación que le son impuestas y no se corresponden a su elección personal. En el contexto de la posguerra europea, la figura más determinante de este divorcio del intelectual con el medio social y cultural colectivo es Jean-Paul Sartre. En su caso, el proceso de ruptura es un proceso sistemático que se conjuga progresivamente con una implicación social y política crecientemente radical. Finalmente, en Sartre la separación del medio familiar y social más inmediato, presentada despiadada y lúcida en *Les mots*, acaba siendo abrumada por la acción política irrevocable, como pone de manifiesto Hugo, el vacilante protagonista de *Les mains sales* [Las manos sucias], que actualiza en la escena el contenido dramático y doloroso de esta ruptura de dimensiones existenciales inconmensurables.<sup>9</sup>

No todos los casos de ruptura se producen según procesos tan elaborados y reflexivos como el de Sartre y sus diversos *Doppelgänger* literarios, desde Antoine Roquentin en *La nausée* a Mathieu en *L'âge de raison*. Otros actos de ruptura son más extemporáneos y fragmentarios. Los ejemplos de Juan Goytisolo, Albert Camus, Cesare Pavese y Pier Paolo Pasolini, entre otros, hacen evidente que el tema del *declassément*, la evasión de la clase social a la que el intelectual pertenece inicialmente, puede seguir trayectorias singulares y específicas con numerosas contradicciones y reconsideraciones. Biedma sigue esta última orientación, que se corresponde con la opción estética, no tanto la política, de su obra. El poeta rechaza la condición social de su familia porque percibe en ella, como es común en el imaginario intelectual de la época, los signos inequívocos de la

---

<sup>9</sup> Hugo no supera nunca la insatisfacción con un compromiso que él juzga degradado y propio de un “salaud”, carente, además, del heroísmo épico que hubiera dignificado su personalidad y su conducta: “Si j’avais eu le courage de tirer quand j’étais seul avec lui dans le bureau, il serait mort à cause de cela et je pourrais penser à moi sans honte. J’ai honte de moi” [Si hubiera tenido el valor de disparar cuando estaba solo con él en el despacho, él hubiera muerto a causa de ello y yo podría pensar en mí mismo sin vergüenza. Tengo vergüenza de mí mismo] (*Les mains* 253).

decadencia moral y de la negación de la creatividad individual y colectiva.

La sexualidad antinormativa que Biedma propugna se concibe como un antídoto contra el acomodamiento y la ausencia de espíritu de riesgo que son propios de su familia, interesada fundamentalmente en la preservación del *statu quo* y de los privilegios que su estamento social conlleva. No obstante, ese primer paso se expande en otras dimensiones hasta convertirse en un alegato en contra de lo que su familia representa en la Barcelona dominada por la burguesía de la época, en connivencia directa o implícita con el régimen franquista. El poema «‘Barcelona ja no és bona’, o mi paseo solitario en primavera» (121-3) ofrece una ilustración de este proceso de alienación y rechazo de las huellas de identidad que han dejado de definir al poeta, y su sustitución por otras más inconcretas pero más honestas.

El proceso de repulsión y extrañamiento de unos orígenes inaceptables se fundamenta en un impulso de liberación personal frente a una culpabilidad que Biedma se niega a hacer suya, y de la que quiere liberarse por medio de una conducta transgresiva explícita. En el caso de las otras figuras referenciales mencionadas previamente, la actuación pública abiertamente transgresiva es la que vehicula, con eficacia pública y mediática, el desafío a una estructura social y política corrupta. Pasolini es un ejemplo notable pues en él la ruptura es no solo con un grupo social sino contra el sistema vigente en la Italia de la época, dominada por una clase política que protegía el *statu quo* implantado por el programa de la democracia cristiana por encima de todo otro objetivo. Pasolini convierte su conducta pública, además de la artística, en una denuncia continuada contra una moralidad que él repudia. En su caso, la fusión del perfil público y la obra artística es manifiesta hasta el punto de que puede afirmarse que su vida pública es también un acto y un *performance* estéticos en cuanto prolonga e ilustra prácticamente la motivación de su obra. Con diferente intensidad, la actuación de otros contemporáneos es similar. Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Samuel Beckett son ejemplos.<sup>10</sup>

En Biedma la fusión de la vida pública y de la obra artística es menos intensa. Se produce, sin duda, la transgresión en la vida personal, en particular, la aplicada a una conducta sexual antinormativa dentro del contexto asfixiante de la España del momento. Al mismo tiempo, sus poemas ponen de manifiesto la existencia de un ego dividido entre su trabajo e implicación personal en la empresa familiar y su compromiso con la poesía testimonial que se contrapone al carácter y objetivos de sus actividades comerciales. Con la franqueza que le caracteriza, el escritor lo confiesa en la nota autobiográfica que acompaña *Las personas del verbo*: “Desde 1955 trabajo en una empresa comercial [...] Gano bastante dinero [...] He sido de izquierdas y es muy probable que siga

---

<sup>10</sup> Desde una posición diferente en el espectro ideológico, la espectacularización de la vida propia ocurre de manera magnificada y emblemática en Salvador Dalí y André Malraux.



siéndolo, pero hace ya algún tiempo que no ejerzo” (251). Mientras que en los otros autores mencionados la fusión de la imagen pública y la artística es manifiesta y, con mayor o menor exactitud, tiende a crear un perfil coherente –aunque no unidimensional– del escritor, en Biedma la contradicción se mantiene irresuelta poniendo de relieve la oposición perenne entre dos trayectorias vitales e ideológicas antagonísticas, aunque no irrevocablemente incompatibles. La transgresión en Biedma se mantiene en la privacidad y no alcanza a descomponer el difícil equilibrio entre el imperativo de supervivencia personal, que le mantiene activamente involucrado en el negocio paterno, y la denuncia de su medio familiar. Es claro que el “resentimiento contra la clase en que nací” («Barcelona», 122) predomina y motiva la orientación transgresiva de su obra, pero sin desconectarse por completo de la dependencia de un grupo y una clase social cuyas prerrogativas económicas y sociales el escritor no declina.

La prosperidad familiar se presenta críticamente con la alusión a un pasado de riqueza y engrandecimiento acelerado y fácil de la ciudad de Barcelona –que se corresponde con la Exposición Universal de 1929 en el recinto de la montaña de Montjuic– y que el poeta asocia con la ‘ocupación’ posterior de esa misma montaña por los inmigrantes desposeídos llegados del sur de España, en la época de la expansión económica de Cataluña en los años 60. El poeta es reacio a provocar la reversión de un orden familiar y social en el que no cree pero al que se sabe todavía unido por vínculos de dependencia e identificación personal. No obstante, la ciudad en la que la familia está ubicada tiene que abrirse a la llegada de los “murcianos” (123), los supuestos invasores a los que el poeta entrega poética y figuradamente una montaña que significa tanto la gloria efímera de una burguesía poderosa y mezquina como la irrupción de un nuevo orden social. La invasión de los ‘extranjeros’ sociales y culturales debería producir, por extensión, la renovación de una ciudad en declive y el poeta aboga por el que “la ciudad les pertenezca un día [a los murcianos]. / Como les pertenece esta montaña, / este despedazado anfiteatro / de las nostalgias de una burguesía” («Barcelona», 123). De ese modo, el compromiso artístico queda claramente elucidado y establecido (al menos como principio teórico) por encima de otras circunstancias y opciones personales del poeta.

#### IV. La hermenéutica erótica

Después de la ruptura de los vínculos familiares afectivos y del escepticismo con relación a las propuestas ideológicas sistemáticamente utópicas, la fundamentación conceptual del poeta se realiza sobre una opción más reducida y modesta que, no obstante, ofrece más posibilidades de ser realizable. Además de ser antinormativa y transgresora respecto al *statu quo*, la poesía puede ser también un camino hermenéutico iluminador en la investigación del amor. En el poema «Pandémica



y celeste» (176-9), Biedma valora y potencia por igual los dos tipos de amor que, desde *El banquete* de Platón, han delimitado los parámetros del discurso en torno a las relaciones eróticas. Biedma propone que el amor pandémico o estrictamente sexual y físico requiere para realizarse plenamente de la efusión emotiva y afectiva que se identifica en el poema con la celeste diosa Afrodita. Ambos son necesarios sin excluirse mutuamente para que del intercambio erótico emerja la fuerza renovadora e iluminadora de la pasión afectiva. Es esa fuerza iluminadora la que propicia que, a partir de la experiencia con los amantes ocasionales y anónimos a los que los poemas de Biedma aluden, sea posible trazar una *ars* amatoria que incorpora, al mismo tiempo y sin separarlas, la experiencia física, ligada a la materialidad más tangible, y la afectividad de carácter abstracto e inmaterial.

El amor se transforma de ese modo en el método epistemológico más fiable y en el marco interpretativo más genuino del poeta ya que le permite, aunque sea solo de manera efímera, la superación de la muerte y el triunfo sobre la temporalidad:

Porque en amor también  
es importante el tiempo,  
[...]  
para hacerme sentir la maravilla  
de aquella gracia antigua,  
fugaz como un reflejo («Pandémica», 178).

El cuerpo disponible («Un cuerpo es el mejor amigo del hombre»,194) de los múltiples ‘amantes del azar’ deja una huella profunda en la memoria del poeta, que afirma, a través de un combate implacable contra el tiempo, que es posible fundar en el amor “la fuerza de poder vivir / [...] / hasta morir en paz, los dos, / como dicen que mueren los que han amado mucho” («Pandémica», 179). La conjunción de las dos fuerzas arquetípicas de las relaciones humanas, Eros y Tánatos, es la respuesta del poeta al condicionamiento temporal propio de toda la reflexión existencial desde Unamuno y Heidegger a Camus y Jaspers. El que finalmente se afirme en un eros material y *simul et nunc* espiritualmente revelador y epifánico es una de las aportaciones clave de su poesía a la reflexión propia del medio siglo XX en torno a la temporalidad.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Heidegger es el pensador que articula con mayor profundidad el tema de la temporalidad. En el contexto español, Ortega y Gasset y Antonio Machado son las figuras más destacadas de esta orientación conceptual y filosófica central del medio siglo XX.

Además de la elaboración de una filosofía personal transgresivamente nostálgica del amor, el otro espacio en el que el yo en soledad puede hallar refugio y amparo es en el ámbito de la cultura canónica, en la que halla la posibilidad de establecer un diálogo significativo que pueda incidir en su trayectoria personal. Para el poeta la relación con los grandes referentes culturales es vital y existencial más que académica y tiende a expansionar y profundizar los elementos y temas centrales a los que el escritor alude en sus poemas. La «'Nostalgie de la boue'» (193), la marginalidad de los 'invasores' de la ciudad de Barcelona en la montaña maldita de Montjuic, se equilibra con una referencialidad a la literatura más selecta, que incluye desde Propertio y Góngora a Byron, T.S. Eliot y W. H. Auden. La capacidad para compatibilizar ambos espacios culturales dispares en un todo estético cohesivo y conceptualmente persuasivo es un logro particularmente notable de la poesía de Biedma, que la enlaza *avant la lettre* con la hibridez y la ruptura de fronteras formales que aporta más adelante la condición posmoderna.

El paralelismo con Pasolini es ilustrativo, aunque con la singularidad de que, como es característico en Pasolini en general, en el autor italiano las tendencias se hacen extremas y más absolutas que en Biedma. Pasolini emplea el referente evangélico y griego clásico (Jesucristo; la tragedia, según el modelo de Esquilo) para ubicar dentro de él la exploración de una sexualidad liberada y sin límites. Por su parte, para Biedma, la nostalgia de la vida "beata" en un ámbito local, minimizado y fácilmente asequible, la Costa Brava catalana y la localidad de Calafell en particular, acaba molificando la disrupción y el caos de la calle y la marginación del subproletariado urbano. Biedma finalmente emigra a un paraíso personal, mientras que Pasolini se adentra en la república de la perversión sádica y dictatorial de *Salò*, en una vorágine de emociones enfrentadas en la que la distancia irónica entre vida y obra se hace progresivamente más difícil y puede conllevar la autodestrucción.

#### V. El yo transparente

El rasgo que sigue destacando de manera particular de la poesía de Gil de Biedma hasta la actualidad es la elaboración y configuración de una conciencia transparente que aspira a entenderse y definirse sin coartadas ideológicas y presentarse al desnudo, despojada de las máscaras y subterfugios morales y sociales necesarios para sobrevivir en un medio opresivo. Un yo diáfano requiere de un lenguaje y una forma estética y poética veraces que vehiculen sin dificultades esa aspiración a la creación de una identidad individual que se proyecte en una imagen pública sin distorsiones ni falsas apariencias. En un momento cultural y estético como el propio del nuevo siglo XXI, el proyecto de Gil de Biedma sigue hablando de manera vital y directa para la poesía y el arte actuales. Su aportación más duradera es que afirma un núcleo inviolable de verdad personal capaz

de hallar resonancias en otras verdades personales que contravengan y superen las múltiples verdades totales que han diezmando el panorama cultural del siglo XX y amenazan con hacerlo también en el siglo XXI.

*Obras citadas*

Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

Lukács, Georg. *Studies in European Realism*. Nueva York: Grosset and Dunlap, 1974.

—. *Theory of the Novel*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology University Press, 1975.

Navajas, Gonzalo. *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo XX*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2013.

Pavese, Cesare. *Il mestiere di vivere*. Turín: Einaudi, 1962.

Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. París: Gallimard, 1948.

—. *Situations, II*. París: Gallimard, 1948.

Vattimo, Gianni. *Belief*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

El cuerpo femenino como forma de expresión del mundo  
en Olvido García Valdés y Mariángeles Pérez López

Carole Vinals  
Université de Lille III

Temas: La poesía escrita por mujeres y su relación con el cuerpo femenino / protagonismo de esta relación en la poesía de Olvido García Valdés [OGV] y en la de Mariángeles Pérez López [MPL] / maneras y atributos de ese protagonismo / evolución de las normas sociales para representar el cuerpo femenino / resolución de su presencia en OGV y en MPL / trayectoria lírica en OGV: de la noción conceptual al reconocimiento del cuerpo / en MPL: de lo tangible en el cuerpo a su sublimación / el motivo poético del agua y de lo fluido en el cuerpo

En su libro *La distinción de sexo. Un nuevo acercamiento a la igualdad*, Irène Théry subraya que no es la naturaleza lo que nos hace hombres o mujeres, sino la sociedad (14). El género no es un atributo de las personas sino una modalidad de las relaciones sociales. La idea que nos hacemos de nuestra individualidad no puede separarse del contexto sociohistórico. Cada uno actúa en función de su relación con el Otro y esas relaciones representan fuerzas que actúan en una sociedad en un momento dado. El caso es que el tema de la escritura femenina sigue siendo muy controvertido y debe, según Olvido García Valdés, vincularse con el contexto social:

No hay una escritura *femenina*, pero sí hay una escritura *de las mujeres*. [...] Si los escritores y escritoras somos sujetos de experiencia y conocimiento, como las demás personas, y sujetos hablantes como ellas, pero privilegiados en el uso del habla que hacemos, ¿cómo no va a influir la experiencia histórica, y la experiencia presente y personal de las mujeres, de la mitad de la población, en lo que escriben?, ¿cómo no va a ir creando una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos? (Benegas 128)

En la poesía de Olvido García Valdés y de Mariángeles Pérez López, el cuerpo femenino cobra un protagonismo esencial. La poética de Olvido García Valdés, nacida en 1950, tanto por sus temas como por la forma, es muy distinta de la de Mariángeles Pérez López, nacida en 1967. Mas ambas comparten la misma inquietud por aprehender el mundo de una forma más íntima, en oposición al idealismo. Mientras García Valdés privilegia el fragmento y las transiciones bruscas,

haciendo hincapié en la herida y en el hueco, a lo largo de una trayectoria poética abierta, inacabable, Pérez López concibe cada libro como una estructura cerrada alrededor de una temática precisa, como lo muestra el libro que recoge la mayoría de sus textos, *Catorce vidas*. Se trata, para la salmantina, de reparar lo roto, coser heridas. Su escritura está marcada por orígenes humildes y una abuela costurera que hilaba prendas como su descendiente hila sus textos, cosiendo palabras. Tanto García Valdés como Pérez López se hacen sin embargo eco de las mutaciones de nuestra sociedad y amparan su escritura en la noción de la diferencia.

### I. El cuerpo femenino como protagonista

En García Valdés, el cuerpo es un vocablo recurrente: “Un cuerpo caminando. / Un cuerpo solo” (*Exposición*, «La caída de Ícaro», 12). El cuerpo cobra en Pérez López un protagonismo esencial: “Dos piernas, dos rodillas, dos tobillos / los dedos diminutos de los pies” (*Catorce vidas*, poema IX, 127). El cuerpo, que no es nada, lo es todo:

la parca  
del pasado lo advertía: cuerpo  
aquí comienza  
otro ciclo, eres tú y eres nada. (García Valdés «La caída»,12)

Llama la atención la presencia de la muerte, que es un tema que va cobrando más y más importancia en sus libros más recientes. La palabra “cuerpo” se encuentra suspendida, en desequilibrio a final del verso. La sintaxis choca con la versificación, subrayando la sensación de ruptura.

En *Atavío y puñal*, Pérez López también le confiere al cuerpo una importancia central: “la mujer” es sujeto de casi todos los poemas: “La mujer pinta sus pies de verde y se sube a ellos” (poema 1, 13), “la mujer blanca se oscurece el cabello” (poema 2, 15), “la mujer espera la llegada de los ciervos” (poema 3, 16), “de su ombligo pequeño, la mujer” (poema 4, 18), “cuando comienza el día, la mujer” (poema 5, 20), “como los elefantes, la mujer” (poema 7, 23), “la mujer pinta sus pies de rojo y se descalza” (poema 8, 25), “la mujer sueña un día de avellanas” (poema 9, 27), “sobre su pecho muerto, la mujer” (poema 10, 28), “la mujer se pinta el cuerpo de azafrán” (poema 11, 30), “la mujer es un bello, implacable animal” (poema 13, 33), “igual que un chopo enfermo, la mujer” (poema 14, 35), “en el límite exacto de su cuerpo, / la mujer pinta entera a otra mujer” (poema 15, 37), “la mujer pinta de plomo sus pezones” (poema 16, 39), “la mujer es un pájaro que arrasa” (poema 18, 43), “la mujer inventa el mundo y es azul” (poema 19, 44), “las palabras que

masca la mujer” (poema 21, 47), “la mujer no conoce la palabra sosiego” (poema 22, 48). La mujer es sujeto gramatical y punto de arranque del texto. Los poemas giran alrededor de su cuerpo pintado, incansable, inquieto, a veces enfermo, siempre marcado por el tiempo, la muerte, la maternidad, en movimiento. El cuerpo femenino reivindica su carácter animal, vegetal, vivo. Aparece en los poemas de García Valdés como en los de Pérez López, la enfermedad:

Lo enfermo en la piel en la mirada.  
El asombro, la dureza absoluta  
En los ojos. Lo impenetrable.  
La descompensación  
Entre lo interno y lo externo.  
Un cuerpo enfermo que avanza. (García Valdés «La caída», 14)

Los prefijos (im-penetrable, des-compensación) plasman el vacío, la ausencia de algo. Ícaro es aquel que quiere volar y que descubre la pesadez de su cuerpo y lo peligroso que es aproximarse demasiado al sol. El cuerpo es un cuerpo que sufre, pero un cuerpo en movimiento tanto en Pérez López como en García Valdés; en ello se oponen ambas a la mujer estatua, inmóvil, tan frecuente en la poesía masculina. En «La caída de Ícaro», la voz poética nos ofrece su visión dolorida del cuerpo:

El alma muere con el cuerpo.  
El alma es el cuerpo. O tres fotografías  
quedan, si alguien muere.

También un gesto inexplicable,  
Díscolo para los ojos, desafío,  
Erizado. Cuerpo es lo otro.  
Irreconocible. Dolor.  
Solo cuerpo. Cuerpo es no yo.  
No yo. (García Valdés 15)

Lo que queda tras la muerte es apenas el rastro de una sombra en el papel. Tanto en García Valdés como en Pérez López, el cuerpo abre un espacio de exploración infinito. En el poema «La caída de Ícaro», García Valdés insiste en la densidad corporal. En ambas, el cuerpo es vida y energía, pero también anuncio de la nada. Los gestos cotidianos, andar, dormir, hacer el amor, son

formas de intercambio con el mundo, para experimentar lo sensible a través de los olores, y a veces la violencia latente. Como recuerda Alain Corbin, “le corps est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s’élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l’histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques” [el cuerpo es una ficción, un conjunto de representaciones mentales, una imagen inconsciente que se elabora, se disuelve, se vuelve a construir al hilo de la biografía del sujeto, bajo la mediación de discursos sociales y de sistemas simbólicos] (45). Hablar del cuerpo es interrogarse acerca de lo humano.

El cuerpo está ceñido por normas que evolucionan. En *Atavío y puñal*, el maquillaje es una suerte de treta que la mujer utiliza para curar sus heridas y representarse. No se trata de enajenación sino de creación, de afán estético. Las mujeres que se pintan se representan a sí mismas tal y como quieren ser representadas. El cuidado del cuerpo es esencial: pintarse la piel, los labios, las uñas, es un arte percedero y por ello mismo valioso. El maquillaje puede incluso ser un arma contra la enfermedad en Pérez López:

útero manchado de pobreza  
que alberga, como un cuerpo en otro cuerpo,  
la condición fibrosa del tumor  
[...]  
pero ella no se queja ni lamenta  
pinta un pez de agua dulce entre su pelo  
y lo peina despacio y entregada. (poema 4, 19)

La mujer, lejos de ser una llorona, trasciende sus males convirtiéndose en artista. Pérez López busca lo positivo dentro de lo negativo. Su poesía restaña las heridas, cura las cicatrices:

sobre su pecho muerto, la mujer  
pinta una gran ventana para el aire.  
El corazón, en su áspera alegría  
asoma al sur su sala octogonal  
por el hueco del seno que extirparon  
la enfermedad, la mano, el bisturí. (poema 10, 28)

La voz asume una función reparadora, admitiendo una herencia humilde que su acceso a la cultura le impele a trascender. En *Atavío y puñal*, el cuerpo se convierte en instrumento de expresión cuando la violencia del mundo pretende acallarlo. El problema de las mujeres es efectivamente



lograr darse voz a sí mismas:

A lo largo del análisis de la poesía escrita por mujeres desde las románticas hasta nuestros días, el problema de base que subsiste es como dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esta poesía-musa, madre, amada, naturaleza. O mejor, como las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, del varón que escribe. (Benegas 23)

Se trata tanto para García Valdés como para Pérez López de encontrar una mirada otra, ajena a la costumbre. Pero en eso consiste precisamente el afán poético según palabras de Lord Chandos: “Je ne parvenais plus à les saisir avec le regard simplificateur de l’habitude” [ya no lograba abarcar con la mirada simplificadora de la costumbre] (Hofmannstal 27). Se trata también para las mujeres de enfocar las cosas de otra manera, alterando las formas heredadas. El cuerpo es pura respiración y contracción peritoneal, ese músculo tan femenino:

esta respiración honda  
y este nudo en la pelvis  
que se deshace y fluye. Esto soy yo  
y al mismo tiempo  
dolor en la nuca y en los ojos. (García Valdés «La caída», 12)

El dolor en García Valdés está ligado al cuerpo, se experimenta físicamente a través de los sentidos. La mujer aparece en un rol pasivo: sigue siendo aquella que espera el regreso del otro:

Lo espera tras la puerta, el pelo  
corto, a oscuras, el pelo  
del cuerpo separados, aguarda  
su llegada tras el cristal y corre  
hacia la puerta cuando lo ve venir.  
(García Valdés *Del ojo al hueso*, «Lo espera tras la puerta», 32)

La mujer no es ni siquiera sujeto. Está eludida al pertenecer solo al espacio de lo íntimo, de la casa. Tanto Pérez López como García Valdés centran su atención en el cuerpo, descomponiéndolo en partes. Pero mientras García Valdés hace hincapié en el hueco, Pérez López lo recompone. En

ambos casos, la voz poética se distancia de su propio cuerpo. El desdoblamiento es indispensable si una mujer quiere escribir poesía:

Tuvo que distanciarse de su propio inconsciente que le decía que ella pertenecía al mismo ámbito- el del sentimiento y la sensibilidad, el de lo sublime- que la poesía; es decir, ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Sólo así, dándose cuenta del artificio, se puede escribir desde fuera de esa trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí. (Benegas 158)

Si en la poesía de Pérez López y en la de García Valdés, la puesta a distancia se opera desde la tercera persona (“la mujer”), otras poetas, como Julia Otxoa, utilizan la segunda persona:

como me dueles, mujer de nylon y escaparate,  
de belleza en siete días,  
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,  
sin huella de alas sobre el tiempo,

como maldigo esa tela de araña  
que decidió tus puntos cardinales. (Otxoa 173)

La mujer aparece enajenada y prisionera de los trapos (el nylon) y de los espejos (el escaparate), como objeto dominado (colonizada y rota). La lucidez es también constante en los versos de García Valdés. Las ilusiones, los ideales engañosos son denunciados implacablemente. En los poemas de García Valdés, los personajes femeninos representan la diferencia, y, solitarios como se presentan, encarnan la minoría rechazada. Pero sin falsa piedad. En «Muda y hosca», la protagonista solo es capaz de oponer su silencio a las palabras y los golpes del hombre:

muda y hosca, se niega  
a entrar en casa, a pesar  
de la noche, a pesar del buen sentido.  
El le habla con paciencia o la empuja y golpea  
con el puño. La insensata materia

que el alma es, su obstinación eficaz. (García Valdés *Caza nocturna*, 32)

El sentido común, las palabras están en manos del hombre, y sin embargo, ella se obstina, cual mula, acémila, oponiendo solo la resistencia pasiva, el peso de su cuerpo. Su gravidez. En Olvido García Valdés aparecen los gestos por los cuales la voz lírica mima la actitud de mujer: es mujer a través de la mirada de los otros, que la reconocen por una serie de códigos.

Los diecisiete años que separan a las dos autoras explican en parte el cambio de actitud: el papel de la mujer y su rol social han sufrido cambios importantes en España. Pérez López ha vivido su vida de mujer después del fin de la dictadura y no ha tenido que sufrir las consecuencias de un sistema institucionalmente paternalista y machista. Además, cada voz femenina percibe y plasma el mundo a su manera. Mas en ambas, cada poema arranca con una experiencia vital que sume a la voz poética en un estado de extrañamiento.

## II. El cuerpo sabio en García Valdés: indagación y proximidad con el mundo

La voz poética de García Valdés se hace denuncia. Su visión de la realidad femenina es muy dura, sin concesiones, más crítica que la de Pérez López:

Mujeres con una única  
Filosofía enunciable: lo que no mata  
Engorda, todo aprovecha, también  
Con una única y especialmente severa  
Norma de conducta:

Pon

Atención, la máxima  
Atención en no enterarte  
De nada, más aun si pudiera  
Ir a hacerte sufrir. Llegan  
A viejas, generalmente acaban  
Contando ellas la historia.

(García Valdés *Caza nocturna*, «Mujeres con una única...», 57)

La lucidez es exigencia poética. Y también reconocer el límite. No es de extrañar pues que García Valdés confiese su gusto por lo fragmentario; según ella, “el desarrollo de un discurso estructurado (ordenado, jerarquizado) conlleva sus propias trampas, nos lleva por *su* camino”. En

cambio, el ritmo del ir y venir corresponde según ella “al fluir de las formas de la obsesión” (*De ir y venir* 7). El ir y venir es para ella “el recorrido de ida desde lo visible hasta lo invisible con vuelta a lo visible” y “la creencia en el *cuero* es más fundamental que la creencia en el alma” (*De ir y venir* 23). En García Valdés hay una afirmación constante de que la mujer es lo otro, lo diferente, lo ajeno:

Hago gestos distintos,  
Títubeo al cruzar  
Una calle. Me siento  
En un café, observo los rostros  
De otras mujeres,  
Me encojo,  
Como si alguien fuera  
A tirarme una piedra. (*Ella, los pájaros*, «Hago gestos distingos», 34)

García Valdés parte del idealismo, para, poco a poco, ir alejándose de él, encaminándose hacia un conocimiento empírico, táctil, que configura su trayectoria poética. En cambio, Pérez López elige casi la trayectoria inversa: parte de lo real, de la materia, para poetizarla. En ambas cohabitan movimiento y tensión. La forma fragmentaria de muchos de los poemas de García Valdés plasma esa difícil búsqueda de la realidad. Las transiciones, a menudo abruptas y sorprendentes, reflejan esa sorpresa de descubrir un mundo tan distinto a lo esperado. Por eso la obra evoluciona explorando el ámbito relacional: las relaciones, a veces difíciles, entre madres e hijos, los modelos impuestos. Se trata de una indagación que rompe constantemente esquemas, como en sus versos, la ruptura casi constante entre metro y sintaxis: se trata para ella de dibujar límites pero rompiéndolos. En la poesía de García Valdés está muy presente lo oscuro, lo vivo, lo movedizo e inabarcable. Así define su poética:

Escribir es miedo de escribir  
Espacio, con letra  
Pequeña y líneas separadas,  
Describir lo próximo, los humores,  
La próxima inocencia  
De lo vivo, las familiares  
Dependencias carnosas, la piel

Sonrosada, sanguínea, las venas,  
Venillas, capilares. (*Caza nocturna*, «Escribir es miedo de escribir», 45)

Las “líneas separadas” sugieren espacios de silencio y la atención de la poeta hacia lo pequeño. Lo pequeño también ocupa un lugar privilegiado en la poética de la salmantina, pero ella lo agranda, haciendo de lo nimio un acontecimiento grandioso. Se trata de redefinir la realidad, subrayando que nuestra percepción es siempre subjetiva: nuestras impresiones del momento se mezclan con las cosas, y los recuerdos que conservamos guardan la esencia de nuestro yo. Esa verdad, única y personal, consiste no sólo en captar la apariencia de las cosas sino en decir la realidad, y lo que importa es el sujeto enunciativo: “Es éste quien posibilita una enunciación de la realidad, y lo que le caracteriza como real es que podemos preguntar por su posición en el tiempo, que recibimos lo enunciado como campo de vivencia del sujeto que lo enuncia” (García Valdés *De ir y venir*, 19). Porque, “a diferencia de lo que ocurre en narrativa, en el poema lírico hay siempre enunciación de realidad [...] nuestra forma de captarlo implica en gran medida revivirlo, hacernos preguntas”. En un poema la vivencia se presenta “con la densidad de lo real, con la verdad de lo que nos apela y nos concierne”. Pues “la verdad, así, es un modo de enunciar, una actitud” (García Valdés *De ir y venir*, 21). La singularidad no aparece sino en lo más nimio, lo cotidiano, sellando la unión con la materia. La relación con lo cotidiano, la limpieza, es apasionada y emotiva. El espacio íntimo se une al espacio concreto y banal. Ya lo comentaba Proust:

Les choses –un livre sous sa couverture rouge comme les autres–, sitôt qu’elles sont perçues par vous, deviennent en nous quelque chose d’immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps –là, et se mêlent indissolublement à elles [Las cosas –un libro bajo su tapa roja como las demás– en cuanto las percibimos, se transforma en algo inmaterial, que se mezcla con las preocupaciones o las sensaciones de ese momento]. (885)

En el caso de García Valdés, cuando la voz describe las labores cotidianas de la casa, dominan el desencanto y el cansancio:

No hay princesa. Ahí estoy  
Ser otoño oscuro como túnel.  
Uno friega los platos  
Embebidamente y piensa: ya falta  
Poco, ya estoy acabando

(una taza, cubiertos...) Y después  
sigue haciendo con gusto lo que queda  
sin prisa, sabiendo que ya acaba. (*Caza nocturna*, «No hay princesa sin hada», 46)

Los cuentos de hadas son rechazados de entrada por García Valdés. El personaje poético no está en lo que hace, sino en otra parte. Vendría a ser todo lo contrario de Cenicienta esperando su príncipe azul, aquella figura engañosa. En García Valdés lo que domina es la resignación. Cabe subrayar que el pronombre impersonal “uno” está en masculino, aun tratándose del acto de lavar los platos, una actividad de carácter, todavía hoy, marcadamente femenino.

Hombres y mujeres parecen separados por una barrera invisible. García Valdés recalca la diferencia de sexos; lo vemos en el espacio exterior del bar, los hombres de pie en la barra, ellas en las mesas en una triste escena de café:

acodados en la barra  
del bar  
poseídos de su propia  
importancia  
ellas juntas  
en la mesa de mármol  
ríen ríen ríen

la que cierra los ojos  
salvar economía  
y apariencias blanco  
mantel  
solo lo hago por los hijos  
«La noche mide las cosas» (*Caza nocturna*, «La noche mide las cosas», 52)

La actividad de estas mujeres no deja lugar a dudas. Fingen una alegría que no sienten, ajenas a sus actitudes como sus mentes, permanecerán ajenas al sexo. En los poemas de García Valdés, las mujeres están en otra parte y logran ponerse a salvo separando sus mentes de sus cuerpos, como si estuvieran socialmente enajenadas. Las calidades sensibles del mundo tienen resonancias afectivas. Hay un transporte de la conciencia. Es sobre todo el caso en Pérez López. La sensibilidad en ella es receptividad. Hay una solidaridad entre la conciencia y el mundo. El mundo exterior no es sino en la medida en que se le aparece a la conciencia. Como lo recuerda

Schopenhauer, el mundo exterior, como fenómeno “comprend deux moitiés essentielles, nécessaires et inséparables: la première est l’objet [...] la seconde est le sujet » [supone dos mitades esenciales, necesarias e inseparables : la primera es el objeto, la segunda el sujeto] (114). En el siglo XX, la fenomenología define la conciencia como estar en el mundo. La existencia es el movimiento a través del cual el sujeto sale de sí mismo para ir al encuentro del mundo y darle sentido, significación. “Le poème profond n’invente pas, il retrouve chaque fois un peu autrement. Il rejoint le même, il retrouve l’essentiel, cette donne fondamentale, cet originel qui était déjà là” [el poema profundo no inventa, vuelve a encontrar a cada vez bajo una forma diferente. Vuelve a lo mismo, se reúne con lo esencial, ese dato fundamental, lo genuino que ya estaba allí] (Schlanger 22). El cuerpo es sabio, porque el conocimiento que la mujer tiene del mundo, lo consigue a través de él:

La mujer entra en el cuartito a oscuras,  
Conoce al tacto los objetos, sabe,  
Sonríe al salir, con un tarro  
En las manos. Es una casa  
De pintura agrietada. Solo veo  
La fachada de atrás, ese pequeño  
Cuarto que ahora queda a oscuras  
Y al que la mujer entra.

(García Valdés *Exposición*, «La mujer entra en el cuartito a oscuras», 32)

El verbo ‘conocer’ precede al verbo ‘saber’: la experiencia directa y táctil funda y precede al intelecto. La mujer no necesita la luz, pero se orienta. El cuerpo y los sentidos desempeñan un papel fundamental en el descubrimiento del territorio. García Valdés privilegia la oscuridad, el tacto, los olores. Los rastros indelebles. El encabalgamiento entre el adjetivo “pequeño” y el sustantivo “cuarto” pone de realce la nimiedad de lo evocado y crea un desequilibrio. La importancia del tacto explica que la mano sea una parte del cuerpo importante:

Así, la carne de esta mano,  
Su hinchazón, las venas  
Azules abultadas, el ensordecimiento  
Tras los ojos: formas del cansancio,  
Magulladuras en la nuca, en el blando  
Canal . Ser ahogada sería

Intensamente así. (García Valdés *Caza nocturna*, «Así la carne...», 62)



La mano precede los ojos en el poema. El conocer y el saber son táctiles y no visuales. Nada más alejado del idealismo. La edad de la mano, sugerida por su “hinchazón”, evoca un saber de la experiencia ajeno a la abstracción. Las manos aparecen constantemente:

te mirabas las manos,  
enervadura de venas ; si los dedos  
fueran deliciosos, decías.

(García Valdés *Ella, los pájaros*, «Te miraba las manos...», 64)

En la poesía de García Valdés, el tacto es mucho más importante que la vista. Es a través de las manos como se vinculan la *res extensa* y la *res cogitans*. Son las manos las que establecen la relación entre el yo y las cosas. Sentir permite pensar; ya lo decía Rousseau: “je sentis avant de penser” [sentí antes que pensar] (29), y también Diderot, “je suis un peloton de points sensibles” [soy un pelotón de puntos sensibles] (122). La poesía de García Valdés nos abre pues un nuevo espacio, íntimo e ilimitado. El cuerpo es un sabio desconocido: memoria enterrada, fuente inagotable de información. Hay una inteligencia del cuerpo, difícil de cernir, pero fulgurante y lúcida. Desgarradora. Vivir es escuchar el cuerpo. Se trata de decir lo real:

Es verdad lo que digo, cada  
palabra, dice del poema la lógica  
del poema. Condición  
de real al margen de lo real.

Lo real dice siempre yo en el poema,  
miente nunca, así la lógica. (*Caza nocturna*, «Es verdad lo que digo», 36)

### III. El reencuentro con la materia en Pérez López

En *Catorce vidas*, el poemario que recoge la trayectoria poética de Mariángeles Pérez López, el sujeto lírico siente el mundo, y su sentir evoluciona en las distintas edades de la vida. La empatía entre el ser y las cosas es fundadora: las cosas guardan el olor, la memoria de lo vivido, son depositarias del peso del pasado que constituye y nutre el presente. “Dans le sentir, le sujet sentant s’éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde” [en el sentir, el sujeto que siente se experimenta a sí mismo y al mundo, al yo en el mundo, al yo con el mundo] (Strauss 566). El humor, la forma de estar en el mundo, modifica la mirada.

Pérez López se lanza a la misma empresa en *La sola materia*, título irónico porque se trata precisamente de ir más allá de la materia, de expresar lo que en sí hay de materia, para adentrarse más en una misma. Tenemos un personaje poético que se afana en quehaceres femeninos pero que le desvelan lo más hondo de su identidad. En *La sola materia* la voz poética logra disfrutar de las tareas de la casa como si se tratara de una gran aventura vital.

*La sola materia* (libro que se incluye en *Catorce vidas*) se sitúa fuera del lirismo tradicional: los sentimientos atribuidos a la materia son proyección de lo personal. El yo poético está en las cosas, no son exteriores a ella. Esa apertura permite escapar de los estereotipos. Las cosas y la materia son infinitos y abren al lenguaje posibilidades ignotas. La materia abre las puertas de otro conocimiento. No se trata de proyectar sobre la materia estados de ánimo, ni de imponer valores y significaciones preestablecidas, sino de descubrir en las cosas, en la materia, calidades inéditas: perderse en ellas permitirá a la voz recrearse. La contemplación permite renacer al nombrar, el viaje por la materia que propone Pérez López permite rebasar los límites de la personalidad.

La voz poética centra su atención en las cosas, en su modo de comportarse. La ropa, la lavadora, la cafetera, son sorprendentes, ajenas a nosotros; no se trata de decir como las usamos sino de observar su movimiento propio, su textura, la de la ropa mojada ondulando al viento, por ejemplo. Hay una solidaridad con las cosas, con la infinita variedad de la materia, con las variaciones de color: se trata de abrir, de abrirse, a las calidades de la materia, que abren, despiertan los sentimientos de la voz poética, despiertan sentimientos sorprendentes y desconocidos. La subjetividad no es interioridad pura sino que Pérez López le confiere una densidad, un espesor materiales. El cuerpo le permite proyectarse fuera, el alma es transitiva y no tiene su centro de gravedad en sí misma. La materia afecta a su cuerpo que se impregna de ella. La materia es también sedimentación profunda de la memoria, recuerdos, impresiones heredadas.

En *La sola materia*, los objetos están animados, corre el agua, tiembla la cafetera, la lavadora se sacude, la ropa tendida se estremece, y hasta las ollas, las sartenes, los cazos tiemblan (*La sola*, poema IV, 58). Las sábanas y la colcha “guardan memoria de la noche” (poema VII, 61). La leche que hierve “también suspira levemente” (poema IX, 63):

el armario, la cómoda, la alfombra  
se estremecen despacio si es que ulula la tarde  
contar el vidrio insistente en su firmeza. (*La sola*, poema X, 64)

Hasta la ropa “está soñando un viaje placentero” (poema XI, 65). Es un mundo táctil y oloroso: “Los olores se mueven a su gusto / como si fuera suya la casa por donde andan” (poema XIV, 69). Pérez López no está anclada en el cosmos etéreo sino en el universo físico y sensible. No

hay complacencia autobiográfica ni efusión sentimental. En ella no hay oposición entre lo de dentro y lo de fuera, la materia y la idea, la emoción y el conocimiento: todo está ligado. Objeto y sujeto no están enfrentados, el cuerpo y la materia no se oponen. Estamos en una utopía sin conflictos ni luchas de poder en la que los enfrentamientos están negados. Pérez López nos invita a liberarnos de esas dicotomías porque el sujeto lírico en *Catorce vidas* pasa de una vida a otra, sin conflictos ni problemas. Se constituye a través de su relación con los objetos.

Hay en ella, sin embargo, una conciencia y una vigilia; no se trata de dejarse llevar por los sentimientos, sino de generar pensamientos, denuncias: “A Ana Orense, una mujer que su ex marido quemó viva”. Haciendo el amor, el sujeto se acuerda de la guerra: no está encerrada en sí misma sino que se abre a los otros, al mundo, con empatía. La poesía de Mariángeles Pérez López es una poesía de la sensibilidad en su doble acepción, sensorial y afectiva. La vida interior y la receptividad al mundo exterior se corresponden. Pérez López sale de sí misma y se emociona. En Pérez López “tout commence par une sensation, par une émotion” [todo empieza por una sensación, una emoción] (Ponge 220). Es el encuentro de Pérez López con el mundo, un encuentro renovado y fresco que le permite crear otro objeto, el poema. La experiencia poética parte en ella de una relación afectiva con el mundo. Arrancan los poemas con incidentes banales, pero inexplicables: la materia es para ella un misterio constante.

#### IV. El agua reunificadora

Tanto en García Valdés como en Pérez López, el tema del agua es esencial; en «Nadaba por el agua transparente», de la primera:

Nadaba por el agua transparente  
en el hondo, y pescaba gozoso  
con un pequeño arpón peces brillantes,  
amigos, moteados.  
Aquella agua tan densa, nadar  
como un gran pez; vosotros,  
dijo, me esperabais en casa.  
Pensé entonces en Klee  
En la dorada. Ahora leo:  
Estás roto y tus sueños  
Se cuelan en tu vida, es sensación  
De realidad es muy fuerte; estas pastillas

Te ayudarán.  
Dorado pez,  
Dorada de los abismos, destellos  
En lo hondo. Un sueño subterráneo  
Nos recorre, nos reúne,  
Nacemos y morimos, mas se repite  
El sueño y queda el pez  
Su densidad, su transparencia.  
(*Caza nocturna*, «Nadaba por el agua transparente», 28)

El agua es la vida. En las dos poetas sirve para crear un vínculo: entre los elementos, entre las generaciones, entre los sexos. Aunque el humano no es un ser acuático, moverse en el agua es liberarse del peso terrestre. Pérez López confiesa:

he tenido un llanto largo como una herida  
durante el tiempo extraño de los vientres  
[...]  
desazón goteada lentamente. (*Catorce*, poema XXIII, 45)

En ambas, el agua es lazo y liquidez. En Pérez López, por ejemplo:

yo tendría los ojos llenos de mar para la tarde  
y un lago prematuro en las axilas  
[...]  
si vosotros no fuerais  
sino océanos. (*Catorce*, poema XX, 42)

El simbolismo del agua es inmenso, pero va más allá de un parecido arbitrario y convencional entre el significado y el significante. Ambas autoras desarrollan el lazo o vínculo líquido. El enlace de las aguas no es un lazo sólido, es uno que se escapa, que nunca es el mismo, como las *Catorce vidas*, es un lazo que no se puede sujetar, evanescente como la circulación de la sangre, el flujo menstrual, el deseo incesante, un lazo que descompone y funde todo lo duro (el falo, la carne). El lazo de sangre es importante. La sangre en el cuerpo es savia, pulsión vital, que se regenera como creación continua; escribir para Pérez López es:

Cuando estoy ante la hoja de papel  
Y pienso que la tinta la fecunda  
La ensucia felizmente con su esperma  
Oscuro y rumoroso como el agua. (*Catorce*, poema I, 87)

Hay un intercambio constante y una circulación. La sangre es un agua interior. Bachelard evoca: “Une poétique du sang vivant” [una poética de la sangre viva] (84), una idiosincrasia de la imaginación de Pérez López. En el Génesis, el segundo acto de Dios en la creación es la separación de las aguas. Las aguas superiores se separan de las aguas inferiores el segundo día. Las aguas superiores son el cielo. Esas aguas, que no son aguas, al final lo son si se invierte el mito de Fedón:

Mientras llueve,  
Ahora mientras llueve,  
Yo no pienso en Machado  
Ni en la dimensión metafórica del agua  
Ni en que es plancton o fuente de la vida  
Ni tampoco en que a veces equivale  
Al semen, a la humedad del útero  
Donde todo comienza y se desata.  
No me pongo a pensar tampoco en su sentido  
Su escondido valor en el orden simbólico,  
O a qué se corresponde cada pequeña gota:  
Si es lágrima, ojo, canto o bien melancolía.

Lo que hago mientras llueve es renegar despacio  
Porque el agua se queda prendida en los cristales  
Y trae hasta la casa el limo de otros sitios. (Pérez López *Catorce*, poema I, 55)

Hay un parentesco profundo: agua, sangre, semen. Son elementos creados los unos en función de los otros, en una relación de continuidad. El agua, elemento líquido, corre entre la materia y el espíritu, entre el sentido y los sentidos, hay un diálogo continuo, es el agua la que hace comunicar cuerpo y espíritu; no hay metáfora del agua, sino que es precisamente el agua la condición de cualquier tipo de metáfora. El agua es el pasar y el transporte, arrebato de lo material a lo espiritual, y de lo espiritual a lo sensible.

El nombre es sólo un golpe da humedad  
un trazo de saliva y de calor  
que empapa a quien se busca y reconoce. (*Catorce*, poema XII, 130)

La poesía de Pérez López es una poesía de la encarnación en la que lo propio y lo figurado no se distinguen. La materia es evanescente. La realidad no puede ser un dato bruto de la experiencia sino el producto de una elaboración estética que revela la esencia del yo. La fluidez no divide, penetra, es movediza. Sangre, agua, semen, convergen y confluyen. La poesía da cuenta de la movilidad de la vida, y lo propio del agua es su ductilidad. Acoge todas las formas: la debilidad del agua, como la de la mujer, es fuente de fuerza. Es su fuerza. El agua obedece, sigue los cauces; es el elemento de la obediencia, su docilidad. Su plasticidad también remite al infinito. El agua es también la unicidad del ser, la circulación de la vida. El deseo es sed, en Pérez López, el cuerpo tiene sed, que es ansia. El círculo del agua es el círculo del deseo. El agua es savia que halla y se desliza por caminos desconocidos, abriéndolos; es una toma de contacto universal, una llamada, un conocimiento sazonado, condimentado: nos permite acceder al conocimiento, pero con sabor, saborear el mundo. Hay en el agua una dimensión inmemorial que remite a la memoria, otro de los temas importantes que vertebran la obra de Pérez López:

la memoria es un líquido espeso e insufrible  
de sangre, semen, silabarios. (*Catorce*, poema XIV, 35)

Tanto Pérez López como García Valdés nos enseñan a mirar el mundo más allá de los conceptos: se trata de retornar al inicio, que es la materia. Se trata de volver a la realidad escondida, de volver a un conocimiento auténtico e informe. Y el agua, por su flexibilidad plasma esa nueva forma de sentir. El agua es doblemente escatológica: concierne las extremidades del tiempo, el comienzo y el fin; el génesis y el apocalipsis.

Para concluir, lo femenino tanto en García Valdés como en Pérez López entra dentro de un campo de determinaciones sociales y mentales. Mas la poetización les permite a ambas asumir y trascender su condición. Pérez López lee el tiempo en el espacio, en la materia más cercana.

Ambas poetas parten de la experiencia vital. De ahí en García Valdés el carácter fragmentario, disperso y a veces inconcluso. Eso explica también la presencia de paradojas, oxímorones y de antítesis para evitar una lectura unívoca.

Los poemas de ambas dicen más que un libro de sociología, ya que la poetización opera como un eufemismo que revela una verdad, pero de tal forma que no queda dicha. Lo que estaba escondido aparece. Represión y sublimación se combinan expresando lo escondido.

*Obras citadas*

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. París: Folio, 1998.
- Benegas Noni. *Ellas tienen la palabra, Dos décadas de poesía*. Madrid: Poesía Hiperión, 2001.
- Corbin Alain; Jean-Jacques Courtine; Georges Vigarello, *Histoire du corps*. Varios tomos. París: Le Seuil, 2011
- Diderot, Denis. «Le rêve d'Alembert». En *Œuvres complètes*. París: Garnier Frères, 1989.
- García Valdés, Olvido. *Caza nocturna*. Madrid: Ave del Paraíso, 1997.
- . *Del ojo al hueso*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.
- . *De ir y venir*. Barcelona: Fundación Juan March, 2009.
- Hofmannstal, Hugo von. *Lettre de Lord Chandos*. París: Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 1999.
- Otxoa, Julia. *Antología*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2008.
- Pérez López, Mariángeles. *Catorce vidas. (Poesía 1995-2009)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2010.
- . *Atavío y puñal*. Zaragoza: Olifante. Ediciones de Poesía, 2012.
- Ponge, Francis. *Pour un Malherbe*. París: Gallimard, 1965.
- Proust, Marcel. *Le temps retrouvé*. París: Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. París: Folio Classique, 1997.
- Schlanger, Judith. *La Mémoire des œuvres*. París: Lagrasse, Éditions Verdier, 2008.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. París: PUF, Quadrige, 2001.
- Strauss, Irwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.
- Théry, Irène. *La distinction de sexe. Une nouvelle approche de l'égalité*. París: Editions Odile Jacob, 2007.



Tránsitos y escrituras desde el cuerno

Yoandy Cabrera  
Texas A & M University

Reseña de: René Rubí Cordoví. *En el cuerno de caoba*. La Habana: Ediciones Unión, 2014. 111 páginas

René Rubí Cordoví (La Habana, 1966) nombra su último poemario con un sintagma que denota circunstancia espacial, y más que espacial, transitoria; el cuerno es camino, túnel, pasaje hacia lo ignoto. La literatura es en este libro un éxodo constante en que la plasticidad y la capacidad asociativa, las infinitas sonoridades (“profusión de voces” las llama el autor, 7) se confabulan y fusionan con lo cotidiano. El título (*En el cuerno de caoba*) parece entonces el primer enigma, pero Rubí Cordoví no juega con el lector en cuanto a esconder símbolos, a recrear criptologías especulares, todo lo contrario: en el primer texto, que funciona como pórtico de todo el libro (titulado «Profusión de voces en el cuerno de caoba») desvela directamente el sentido del título, declara de modo diáfano su significación:

Y vamos en larga marcha  
–profusión de voces–  
Por un túnel buscando la salida.  
Pero no es tal,  
No es la verdad todo lo que vemos.  
El túnel está vivo,  
Y es tan solo el cuerno de ese animal alado que nos asiste,  
Que lo manda Dios. («Profusión», 7)

Esta introducción es una declaración de cosmogonía y sentido, una manera sofoclea, edípica de entender la verdad como orden superior que no alcanzamos a comprender, indescifrable. La fragmentación en este libro, sus silencios, la parquedad, persiguen paradójicamente desvelar el orden que nos supera, dejar entrever las innumerables interconexiones, los rizomas múltiples de los significados, del sentido último de las cosas.

Al mismo tiempo que este poemario retoma la *Marcha de los hurones* (1961) de Isel Rivero, un andar absurdo, inquietante, continuo (“vamos en larga marcha”, nos dice Rubí, 7), mezcla lo anodino con una verdad invisible para muchos caminantes, el sinsentido con lo teleológico. Es este el cuerno de un ángel, cuerno de caoba, cuerno latinoamericano, de un tipo de madera que pudiera considerarse casi el corazón de la América hispana. Caoba es, además, una palabra aborígen que viene de la lengua de los caribes. Hay en este vocablo (siguiendo a Borges [«El Golem», 885-87] y al Platón del *Cratilo*) altura y perdurabilidad, consistencia y valía, grosor y firmeza; en esta madera preciosa se fusionan el trabajo humano esteticista y artificioso, y la pujanza ciclópea de la naturaleza. Esa plasticidad artesanal, línea,<sup>1</sup> de orfebre (que ya está en el título), se relaciona con las imágenes de la portada (color caoba, además) y con las viñetas que preceden cada sección del libro creadas por Miguel Ángel Anaya.

La enunciación, la imagen aquí, más que borgeana, evoca a Lezama Lima como figura tutelar, con su Narciso que “en pleamar fugó sin alas”, o con “el mulo en el abismo” (*Órbita* 18, 109) que persiste, lento, pero continuo, perseverante. Rubí es uno de los mejores discípulos y lectores de Lezama entre sus contemporáneos, autores que, en general, han malentendido y mal copiado al inquilino de Trocadero de manera persistente. Pero Rubí Cordoví tiene una capacidad innata, imposible de impostar a la hora de manejar la metáfora y hacerla parte de lo cotidiano; de ello dan fe textos como «Sosiego» y «Sob», o tropos y frases como “la furia de las constantes sombrillas” (27) y “en la roca hace muecas el esfuerzo del cangrejo” (28). En otros momentos el autor recuerda al Eliseo Diego de *En la calzada de Jesús del Monte* (3), cuando declara, por ejemplo que “la calle adquiere la magnitud de lo poderosamente claro”, o al decir que “las piedras crecen sin pronunciar palabra” (Rubí 14). A la vez, Rubí posee, sin duda, un registro muy personal, un estilo cristalizado en su capacidad de concisión metaforizadora.

El poemario se divide en cinco secciones: «Fracción, obelisco», «Lerdas ceremonias», «Salón», «Fábula del pensador» y «Adivinaciones». En la primera Rubí parte del fragmento, de *flashes* cotidianos para crear y recrear las posibles asociaciones que se mueven entre lo insólito e inesperado (“tallado en piedra y en distancia” [26], “cuervo que inventa un cangrejo” [28], “la tardanza de unas cabezas rodando” [18], “los surcos de la continencia” [17]), y la mera confirmación de las características del entorno o de las sensaciones del sujeto lírico (“un miedo extremadamente largo” [11], “un bramido comienza a inundarnos” [11], “pone su brazo y su hambre junto al mostrador” [20], “la reticencia de las estatuas” [21], “un ataúd de pulida madera” [26]).

---

<sup>1</sup> Arcaísmo proveniente del latín ‘*lignum*’, que dio ‘leño’ en español. Significa ‘leñoso’, o sea que tiene dureza y consistencia como la de la madera. Es un adjetivo de uso corriente en el ámbito artístico en que se trabaja ese material (nota de los editores a partir de información provista por el autor).

Por otra parte, esta sección inicial comienza con «Anotaciones de Ulises» y cierra con «Anotaciones de Polifemo»: una circularidad especular y a la vez un espejismo de oposiciones, conciliación de contrarios que podemos encontrar en otros textos casi al cierre del libro, como en «Avatares del azar» (92), donde parece ser Edipo el referente. Su diálogo con lo mitológico es extremadamente humano, con una profunda y personal implicación. La orquestación de estos poemas abarca el Eros, lo doméstico, lo metalingüístico, la prosopopeya, el mito, la conciliación de los opuestos, las tensas dialogicidades de todo lo que existe.

La segunda sección está formada por tres poemas con títulos esdrújulos («Óvalo», «Ángulo» y «Lúpulo»). Estas “lerdas ceremonias” son actos aparentemente intrascendentes que el autor compara, o presenta como grandes acontecimientos o como caravanas simétricas: “Caravanas, caballitos de ajedrez” e insectos (35), “un numeroso ejército romano” y el musgo (37), “los testarudos hombres del mañana” y un suelo lleno de ardillas (38). El elemento esdrújulo en los títulos anuncia ya la incisiva influencia de estos ejércitos que se mueven entre lo cotidiano y los macrorrelatos. En la quietud de la noche o en el cotidiano andar de una “sirvienta mecánica” (38), los sucesos aparentemente más triviales cobran una significación metafórica y a la vez épica. Estos textos, además, están erigidos bajo una paradoja fundamental en el libro: el éxodo se confunde con la inmovilidad; hay también en el musgo de lo inmóvil un tránsito callado y sombrío, una transformación en la tácita humedad de la noche. Estas analogías son muy lezamianas, recuerdan incluso a los poemas de *La fijeza* (1949) que funcionaron como editoriales de la revista *Nadie parecía*.

En la tercera sección (titulada «Salón») se profundiza en lo criollo (la mata de tamarindo, la bacante que se marea con el tenguerengue, el bohío, el picao, los caminos del manatí...), en la representación de Dios, en la negación como modo de definir, de nombrar. «Bohío» es el poema en que mejor se alcanza la fusión entre lo criollo y lo poético, el verso inicial es a la vez cotidiano y barroco, y se opone a la obligación piñeriana de sentarse a la mesa del café:

El café refresca la quietud del portalón;  
Voy despacio,  
Bailan jota los cotuntos,  
Chillan a su burlona manera  
Me pongo la capa, *arrecuesto* la mirada,  
Doy un sorbo y el palo conversa...  
Qué le vamos a hacer. («Bohío», 45)

Ningún criollo diría “el café refresca la quietud del portalón” y, sin embargo, la frase no puede ser más criolla, he ahí el milagro. La estrofa citada es una muestra de la conexión que Rubí alcanza entre lo común y el misterio, entre lo ordinario y lo trascendente, entre lo infrapolítico y el barroco. “El poema puede leerse como una alegoría del trabajo infrapolítico”, asegura Alberto Moreiras («Infrapolítica» 187), pero este, además, me parece un libro de neobarroco infrapolítico en tanto la metáfora encarna “la búsqueda de un éxodo” (*Línea* 236), y el tropo es traslación, tenguerengue, éxodo y, según Moreiras, “el éxodo es conciencia infrapolítica” (*Línea* 233).

«Fábula del pensador» contiene los poemas más discursivos, de una linealidad sintáctica y un prosaísmo más expresos. El mar, la milicia, los moluscos, lo divino, los vecinos en la playa son el entorno en que el sujeto lírico declara ante la inmensidad marina sus intenciones, su estatura humana, su muerte, su individualidad. Este apartado es el que más visibiliza a la voz enunciante, no sólo porque la primera persona sea expresa sino por sus declaraciones explícitas.

La “profusión de voces” (7) que leíamos en la introducción del cuaderno es en «Metáfora» “miles de voces y preguntas” (41), y se confunde en el cierre de esta cuarta sección con el zumbido de las moscas. Dentro de esa profusión de voces, del zumbido de las moscas y la gente, de las miles de preguntas, el yo poético alcanza singularidad, fabula, piensa.

Pero esa multitud de voces, vueltas en la segunda sección miles de preguntas y confundidas con el mosquero continuo, incluso en la fabulación del pensador terminan en interrogantes, dudas, silencios. De ello se ocupa la sección final titulada «Adivinaciones». Encuentros, paralelismos, señales, espejismos que devuelven el gesto con amargor, con desolación. Es como el tácito y triste desorden que queda después de las fiestas. Celebración que, como las mitologías, como los rituales, reiniciará eternamente.

El barroquismo en este libro no se sostiene con equilibrismos sintácticos concatenantes, más bien nace de la necesidad en la mirada, del acontecer diario, de la fragmentación como apoteosis, de la humildad como fuente de toda posible asociación. Los tropos no son sinuosos, recargados o curvos, elastizados; no hay arrogancia en ninguna de estas imágenes. Todas, hasta las más arriesgadas y desorbitantes, están escritas con la rodilla hincada en tierra. Lo barroco entonces es más bien una necesidad, leña y carbón para el alimento diario, una implicación inevitable y genuina, totalmente natural en estas páginas. De esa forma en el eón barroco, como asegura Eugenio d’Ors en *Lo barroco*, Apolo cede a Dionisos, Logos a Pan a través del dinamismo, la diversidad y la conciencia fragmentaria. El libro es, además, poéticamente agramatical, pero tampoco la agramaticalidad del discurso es forzada o artificial, converge con la plasticidad y funciona orgánicamente.

Mientras algunos de los autores contemporáneos a Rubí tienen innumerables libros publicados, pasan de la decena y se acercan a la veintena de estos, éste es su segundo poemario. Esa

parquedad forma parte también de su concepción de lo barroco. El poeta, misteriosamente, alcanza una rara libertad en la contención y demuestra que la desnudez, la transparencia, la franqueza también pueden ser barrocas. Su insistencia en el barroquismo tiene que ver con la búsqueda de un camino en el que está en juego, no la originalidad, sino la libertad del hombre dada a través de la palabra. La “nueva inestabilidad”, la pérdida de todo centro de las que habla Severo Sarduy (37), son asumidas por Rubí Cordoví de forma espontánea; él mismo se encamina hacia el barroco dorsiano, que es vitalista y se traduce en un abandono, en una veneración ante la fuerza. Por ello llama la atención una serie de poemas donde las mareas de sentido y forma se diluyen, se extienden, se dilatan, se contonean como su bacante y miran al horizonte esperando, creyendo ver desde el cuerno por fin la plenitud, porque “todo es provechoso cuando el viento se ensancha” (79).

*Obras citadas*

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Diego, Eliseo. *Poesía y prosa selectas*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2004.

Lezama Lima, José. *La fijeza*. La Habana: Ediciones Orígenes, 1949.

—. *Órbita de Lezama Lima*. La Habana: Unión, 1966.

Moreiras, Alberto. *Línea de sombra. El no sujeto político*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

—. «Infrapolitical Literature: Hispanism and the Border». *The New Centennial Review* 10.2 (2010): 183-203.

Platón. *Cratilo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Ors, Eugenio d'. *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos, 2002.

Rivero, Isel. *La marcha de los hurones*. La Habana: Ediciones El Puente, 1960.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.