



ANEXO II

Curso	20__ / 20__

GRADO

PORTADA

EN:

Título:

Alumno:

Firmado:

Tutor:

Firmado:

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA



*TUDO LO SÓLIDO SE
DESVANECE EN EL
AIRE: ANÁLISIS DE UN
CORPUS POÉTICO*

Manuel Cruz Rodríguez

Filología Hispánica

Universidad de Sevilla

Índice

1. Introducción	4
2. Contexto	5
2.1 LA CONCIENCIA DE ESCRIBIR POESÍA	5
2.2 PUNTOS EN COMÚN Y DIFERENCIAS	8
3. Análisis formal	10
3.1 EL VERSO LIBRE	11
3.2 EL ENCABALGAMIENTO	16
3.3 CÉSAR VALLEJO. LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA	18
4. Análisis del contenido	25
4.1 EL SUJETO	25
4.2 LA ALEGORÍA	29
5. Conclusión	32
6. Bibliografía	35
7. Anexo	37

1. Introducción

En este trabajo me encargaré de situar en unas coordenadas específicas una serie de poemas actuales —es decir, que no llegan al año de edad—. Para ello, mi intención es señalar las corrientes a las que me siento más cercano, explorarlas e identificar el corpus con una de ellas.

A continuación, a través de un análisis tanto formal como de contenido, buscaré ubicar estos poemas lo más cerca posible a una de estas poéticas, determinando de esta manera el lugar en el que se encuentran estos versos.

Con esto, pretendo buscar un contexto en el que amoldar estos versos y, así, analizar mis poemas en base a una corriente específica en la que, de manera o no intencionada, se insertan. Pretendo conocer de forma consciente qué es lo que realizo, cómo lo realizo, al escribir poesía.

Por esto considero necesario conocer el pasado más o menos reciente de la poesía española. El contexto siempre determina la producción artística, y la lírica no se ve menos afectada.

2. Contexto

2.1 LA CONCIENCIA DE ESCRIBIR POESÍA

Aun a riesgo de parecer simplificador, la discusión poética se ha dividido en no pocas ocasiones entre lo que Juan José Lanz ha calificado como *poesía del diálogo* frente a *poesía fragmentaria*, un enfrentamiento vigente en la lírica nacional desde los años 50 hasta, más o menos, la llegada del siglo XXI. Esta querrela poética dará de sí otras muchas corrientes.

Ya Vicente Aleixandre, en 1951, imagina un diálogo con otra persona en «Poesía, comunicación», donde destaca la «comunicatividad» de la poesía (Gracia y Ródenas, 2011: 464). En el otro lado, con José Ángel Valente como figura visible, unos años más tarde, defendían una «poesía de penetración cognoscitiva», que ejerciese una «lucha contra las resistencias del lenguaje» (Gracia y Ródenas, 2011:478). Esta dicotomía la podemos observar —en un intento de desenmarañarla— en el prólogo a *Último tercio del siglo (1968-1998)*, prologada por José-Carlos Mainer, donde muestra su

voluntad de deshacer la polarización simplificadora que se vivió agitadamente (sobre todo en la década de los noventa) entre poetas de la experiencia que heredaban el magisterio ético y vital de Gil de Biedma y poetas del silencio que giraban en torno al magisterio estético y de fondo trascendente de José Ángel Valente (Gracia y Ródenas, 2011:751).

Observamos, por tanto, que esta dicotomía ha sido explotada por muchos críticos durante muchos años, y ha sido muy prolífica en dar a luz varias corrientes a partir de ellas. Así, a partir de lo que podemos considerar el vector de la *poesía del diálogo*, situaríamos la famosa corriente conocida como *la otra sentimentalidad*, mientras que en el vector de la *poesía del fragmento* podemos encontrar el neosurrealismo o la poesía del silencio. Por tanto, estas dos manifestaciones que, a su vez, provocaron otras muchas, son consideradas por Lanz como «la poética posmoderna» (Lanz, 2007:143).

Debido al reducido espacio de que aquí dispongo, y debido también a la cantidad de corrientes poéticas que podríamos citar, con sus debidos textos fundacionales, teóricos, y sus representantes, he decidido escoger una serie de corrientes con las que siento afinidades. Con estas corrientes realizaré una comparación entre ellas para determinar en cuál de ellas me puedo encuadrar de forma más adecuada.

A la hora de escoger estas corrientes, dentro de la cantidad ingente que podemos encontrar según cada crítico, escogí el criterio de compromiso que expone Iravedra en su obra. Partiendo de la selección que realizó, yo me quedé con tres corrientes que me resultaron cercanas en relación al corpus que aquí trabajo.

Para comenzar, hablaré de la evolución de Jorge Riechmann y de su poesía. Este poeta empezó enfrentando a la *poesía de la experiencia*, algo que podemos comprobar con la siguiente afirmación: «los poetas deben hablar *desde* su vida, pero no *de* su vida» (como indica Riechmann, cit. de Iravedra, 2010:42). A pesar de ser una declaración de intenciones, no deja de ser un error por parte de Riechmann la consideración de que esta poesía es siempre biográfica. La *poesía de la experiencia* bebe del monólogo dramático anglosajón, que creaba una situación en la que el lector se pudiera sentir identificado, pero donde el poeta, el autor, en el fondo, no hablaba de su propia vida, no era una poesía autobiográfica, como Riechmann afirma.

Es importante conocer el comienzo de Riechmann en el panorama poético, porque su evolución —no se queda estancado en este rechazo a la poesía de la experiencia— seguirá un camino con el que me siento identificado en cuanto a ideología poética.

Con este primer paso, empezó a descreer, asimismo, del lenguaje utilizado por la poesía de la experiencia. Riechmann «desconfía de las “palabras de familia gastadas tibiamente” invocadas por el discurso experiencial, corrompidas en la semántica del poder, debilitadas para la expresión e invalidadas para la tarea indagadora» (Iravedra, 2010:47). En este caso, Riechmann relacionaba a la poesía de la experiencia con una situación de inmovilismo social, algo que negó rotundamente Luis García Montero cuando abogaba por una poesía *para los seres normales*, donde buscaba una «articulación con la sociedad, contraria a toda rebeldía autoexcluyente» (Iravedra, 2010:78).

Sin embargo, a pesar de esta rebeldía contra la poesía de la experiencia, que lo llevaba a situarse en el otro vector con una «poética del desconsuelo», Riechmann acabó buscando una síntesis que aunara lo mejor de ambas corrientes, demostrando una tensión entre «la expresión y la [...] comunicación» (Iravedra, 2010:48). Esta tensión es clave en mi forma de entender, ahora mismo, la poesía y su creación. Hablaremos de esta idea más adelante.

Otra corriente con la que tengo ciertas afinidades es la propugnada por *Voces del Extremo*, también conocida como «poesía de la conciencia¹». Esta

se define desde una posición de «resistencia ética frente a lo *políticamente correcto*» (emblematizado en aquel discurso), y desde una actitud de beligerancia frente a los valores establecidos y un orden social que se publicita como el mejor de los posibles. [...] se trataría de restituir a las palabras su sentido originario y despertar la conciencia crítica de quienes son al cabo presa de las trampas ideológicas del poder. (Iruvredra, 2010:68)

Según esta corriente, «[...] nadie se encuentra descomprometido (aunque diga no creer en el compromiso) puesto que nadie escribe desde el vacío sino desde un lleno histórico radical, desde un inconsciente ideológico sobre sí mismo, el mundo y la escritura», como ellos mismos afirman (Iruvredra, 2010:20). Por tanto, y extrapolando esta idea desde el individuo, se halla aquí la idea del contexto y de la importancia que este ejerce en cada uno de nosotros. El contexto es un pilar fundamental en mi visión de la creación poética, y es algo de lo que hablaremos también más adelante.

Finalmente, mencionaré una poética que denominaré *poética del conflicto*, puesto que el colectivo Alicia Bajo Cero, respaldado por la Unión de Escritores del País Valenciano, aboga por otorgarle un valor transformador a la palabra, debido a que «hablar del mundo es también proyectar uno posible, luego la escritura es intrínsecamente política» (Iruvredra, 2010:59-60). Para lograr su cometido, defienden la desautomatización del lenguaje, como ya lo promovieran en su momento los formalistas rusos, de quienes trataremos en otro lugar del presente trabajo.

Estas tres corrientes, con claras «actitudes anti-experienciales» (Bagué Quílez, 2008:50), quedan neutralizadas en su fervor, según Bagué Quílez, tras el año 1997, «hasta desembocar en distintas opciones provinciales, locales o unipersonales: la ya disuelta Unión de Escritores del País Valenciano, el grupo onubense Voces del Extremo, la *poesía practicable* de Jorge Riechmann» (Bagué Quílez, 2008:51). Las voces que nacieron con la poesía de la experiencia ven consolidada su presencia a través de ediciones de sus obras completas (Bagué Quílez, 2008:50), al tiempo que la actualidad poética se resuelve en una heterogeneidad relacionada con la tecnología y la

¹ Como nota de curiosidad, en la descripción que se hace de mí en mi primer libro, publicado en Ediciones En Huida, Artemisa (2016), se me califica como «poeta de conciencia». La descripción se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://www.edicionesenhuida.es/producto/artemisa/>

mercantilización que puede resultar inabarcable tanto para el estudioso como para el propio poeta que, al buscar un grupo de compañeros al que adherirse, se encuentra con la atomización provocada por la posmodernidad. No todo es aparentemente negativo: este crecimiento abismal de la tecnología ha facilitado el acceso de los nuevos poetas a las tradiciones literarias anteriores, lo que provoca un mestizaje seguramente positivo de cara al futuro de la poesía nacional (Gracia y Ródenas, 2011:965-966).

2.2 PUNTOS EN COMÚN Y DIFERENCIAS

Es fácil comprobar cuáles son mis afinidades a la hora de la creación poética teniendo en cuenta las tres corrientes líricas que he señalado anteriormente. Tanto la idea de Riechmann como la poética de la conciencia y del conflicto sitúan como ejes fundamentales el contexto en el que el individuo se encuentra inserto. Sin el contexto no se puede comprender de forma total el mensaje del emisor, en este caso, el poema que ha escrito el poeta.

Las tres corrientes rechazan a la poesía de la experiencia alegando unas razones similares que describe muy bien Iravedra: están en contra de una «ética de la sumisión ante lo dado que favorece el asentamiento de la normalidad capitalista» (Iravedra, 2010:59-61)., algo que achacaban a la «enunciación realista de la poesía de la experiencia» (Iravedra, 2010:59-61)., percibida como «un discurso anestésico que propicia el afianzamiento de “lo de siempre” burgués» (Iravedra, 2010:59-61).

Sin embargo, cada corriente realiza este rechazo de distintas maneras. Riechmann, que al principio ostentaba una «voluntad de realidad» que lo llevaba a no compartir el simbolismo, acaba cediendo ante el poder de la comunicación, sin rechazar el de la expresión, y busca una síntesis que lo lleve a una suerte de equilibrio entre estos dos polos que pueden llegar a ahogar a los poetas.

La poética de la conciencia recurre a una

palabra realista y narrativa de extraordinaria claridad referencial, directa y desnuda de imágenes, rigurosamente transitiva, donde lo que prevalece es un registro de enorme viveza coloquial, callejero, desinhibido, que no se detiene ante el apunte escatológico, y que a menudo se asimila [...] al lenguaje y a la técnica del realismo sucio. (Iravedra, 2010:70).

Finalmente, el colectivo Alicia Bajo Cero prefiere rechazar el sentido unidireccional. En cierta manera, le resta todo el poder al autor del poema, y busca que

este sea capaz de evolucionar a través de la historia y del tiempo. (Iravedra, 2010:63-64).

Siguiendo el estudio que realiza Lanz, la poética del desconsuelo de Riechmann y la poética del conflicto de Alicia Bajo Cero se situarían más cercanas a una *poesía del fragmento*, ya que «pretende utilizar un lenguaje diferente del lenguaje de la sociedad, un modo de expresión diferente al que utiliza en su comunicación habitual» (Lanz, 2007:175) para encontrar el sentido originario de la palabra y, al mismo tiempo, para buscar despertar la conciencia crítica del lector, presentándole ante él una lectura que no sea fácil de comprender.

Por otro lado, la poética de la conciencia, debido a esa búsqueda de la narratividad y la preferencia por el coloquialismo, se situaría más cercana a una *poesía del diálogo*.

Con las diferencias ya marcadas a la hora de proceder hacia el rechazo que sintieron por la poesía de la experiencia, que consideraban una especie de poesía *desde* el poder establecido, es el momento de señalar de quién me hallo más cerca.

Tengo que rechazar la narratividad de la poética de la conciencia para este corpus, al tiempo que me encuentro muy cercano a la visión de las múltiples interpretaciones a través del tiempo que defiende el colectivo Alicia Bajo Cero con su poética del conflicto: un conflicto que, si bien se puede ver reflejado en varios puntos, el más importante, en mi caso, sería el conflicto de significados. En otras palabras: el lector puede y debe tener la capacidad de llegar a un mensaje que no sea el que el poeta tenía en mente, sin que la interpretación del lector carezca de valor por no ser coincidente.

A pesar de esto, también estoy de acuerdo con la síntesis que propugna Riechmann en su poesía, y me reconozco en esa pelea entre ambos polos en un futuro quizás no muy lejano. Con todo, a través de este sucinto panorama, puedo concluir que el corpus poético que he trabajado está más cercano a la *poética del conflicto*.

Como nota final de este apartado, Iravedra cree que «no son siempre tan radicalmente diversos (menos aún tras su evolución reciente) los productos estéticos de los poetas de la experiencia y de algunos de los ‘otros’, por más que así lleven a pensarlo sus reflexiones teóricas sobre el género» (como indica Iravedra, cit. de Bagué Quílez, 2008:52). Quizá esto se dé por el contexto en el que ambos bandos han crecido: es el elemento más determinante de una obra cultural. Seguiremos viendo la importancia del contexto durante el trabajo.

3. Análisis formal

A continuación, pasaré a analizar el pequeño corpus que trabajo. En primer lugar, me encargaré de analizar la parte formal de los poemas: la métrica, el ritmo de los versos y todos los fenómenos relacionados con ellos.

Antes de proceder, tenemos que ver la importancia que posee la métrica en el total global que es el poema. Según Tinianov (Domínguez Caparrós, 2010:11), entre la construcción del verso y el significado de las palabras existe una relación, y en este trabajo estamos de acuerdo con esta visión. Asimismo, y siguiendo el capítulo XII («La estructura del verso: sonido y significado») de la obra de V. Erlich titulada *El formalismo ruso*, estoy de acuerdo en que «el estudio del verso es un estudio lingüístico —estudio del lenguaje poético— y que, por tanto, comprende las mismas parcelas que el análisis del lenguaje». Se llega así a relacionar, de forma indisoluble para los formalistas rusos, «sonido y significado» (Domínguez Caparrós, 2010:14).

No faltan autores que están en contra de esta especie de *lenguaje poético* que conforma no solo la métrica, sino la poesía en sí misma, como búsqueda de una desviación de la norma, según la visión formalista. Algunos creen que el lenguaje cotidiano se inserta en el poema, creando un conflicto en este, en el autor y en el lector. Consideran que «la poesía no es definible como lenguaje desviado del lenguaje normal» (Gallegos Díaz, 2006) algo que podemos comprobar en la poesía más narrativa, que es la que más se acerca al lector, teniendo a día de hoy el caso extremo de autores como Marwan, Diego Ojeda y sucedáneos, que realizan una *poesía superventas*, poetas que podemos deducir no estarán de acuerdo en lo que podría considerarse un excesivo retoricismo de los formalistas. En mi caso, mi postura es más cercana a la del formalismo y sus defensores, por lo que realizaré un análisis de la forma y el contenido, aunque no unidos por razones prácticas —los formalistas hablan incluso de *semántica poética* como ampliación del campo de la métrica (Domínguez Caparrós, 2010:11).

Aunque en un principio sería ideal escanciar los versos que encontramos en el corpus, debido al siguiente apartado, *el verso libre*, he decidido no hacerlo. Esto se debe a que el verso libre *es libre según su contexto*, no según la medida del verso. Por ejemplo, en el corpus encontramos una gran cantidad de endecasílabos, pero no forman una *entidad poética canónica*, sino que su discurrir es libre. Por esto, pasaremos al siguiente apartado para definir la importancia del verso libre en el corpus poético.

3.1 EL VERSO LIBRE

Para un acercamiento histórico al verso libre, Isabel Paraíso de Leal da una fecha exacta: 1892, que ella considera el punto de partida del versolibrismo en la poesía hispánica. Los autores más destacados que influyen sobre este tipo de versificación son Walt Whitman (verso que recibió muchos ataques), Edgar Allan Poe y los simbolistas franceses. Sin embargo, en España estas influencias no serán notorias hasta la llegada del Modernismo (García Carcedo, 2002:47-48).

Para hablar sobre el verso libre, entrando en materia poética, debemos tener en cuenta la definición del *ritmo*. Isabel Paraíso de Leal da la siguiente:

Pienso que ritmo lingüístico es el efecto producido por el retorno —más o menos periódico— de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado de pensamiento, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexas —aunque no necesariamente— con el ritmo lingüístico. El ritmo, pues, implica siempre retorno. Y además, para que tenga valor estilístico, el contenido y el esquema rítmico de las palabras tienen que darse indisolublemente unidos (como indica Paraíso de Leal, cit. de García Carcedo, 2002:12)

Esta crítica distingue, por lo tanto, tres tipos de ritmo: lingüístico², versal³ y de pensamiento⁴. Tenemos aquí, de nuevo, la unión de contenido y forma, que conforman el valor estilístico del ritmo: «el contenido y el esquema rítmico de las palabras tienen que darse indisolublemente unidos».

¿Por qué necesitamos una definición que no sea la canónica? El verso libre, desde su nacimiento, ha sido desprestigiado por no seguir la norma métrica tradicional. Por esta razón, al tener un nuevo molde métrico, se debía adaptar la norma métrica para tener las herramientas adecuadas a la hora de analizar este tipo de verso.

² «Ritmo que subyace en cualquier tipo de enunciado. Se basa en la repetición de una serie de unidades lingüísticas que estructuran las líneas melódicas de la entonación» (García Carcedo, 2002:14).

³ «Es el más propiamente constitutivo de la poesía» (García Carcedo, 2002:15).

⁴ Sobre este ritmo, es recomendable consultar la obra de Amado Alonso *Materia y forma en poesía*. Aquí, dice que este tipo de ritmo es «ocasionado por las ideas, de naturaleza fisiológica, y de origen espiritual» (cit. de García Carcedo, 2002:17).

Tras esta definición, vamos a seguir una clasificación que ha realizado Pedro Provencio sobre el verso libre. Se ha basado en las «variedades formales [...] según su relación con la métrica, la sintaxis y la prosodia» (Provencio, 2017:55). Es la siguiente:

1. Verso libre con base parcial en la métrica desmembrada.
2. Verso libre sin base métrica, con relieve sintáctico
 - a. Enunciado completo.
 - b. Secuencia sintáctica coherente dentro de un enunciado abarcador de más de un verso (encabalgamiento asumible).
3. Verso libre extralimitado sintácticamente (encabalgamiento inestable).
4. Verso libre con asociación de palabras extralimitadas prosódicamente. (Provencio, 2017:55).

El primer tipo «se sale de la métrica por sus costuras [...] introduciendo transiciones irregulares» (Provencio, 2017:55-56).

El segundo tipo «se parece al clásico que hacía coincidir unidad sintáctica con unidad métrica; aquí la métrica tiende a desaparecer y todo lo que ella [...] es ahora responsabilidad del núcleo enunciativo o de un constituyente sintáctico bien identificado» (Provencio, 2017:55-56).

El tercer tipo encuentra su sintaxis desmembrada, como en el primer tipo se desmiembra la métrica, por lo que «la lectura no tiene asideros sintagmáticos, y el encabalgamiento, que hasta ahora no ha sido un obstáculo real, se hace insólito, desorientador» (Provencio, 2017:55-56).

El último tipo no suele contener signos de puntuación, «la sintaxis no rige en parte o no rige en absoluto, pero además la prosodia desaparece de las palabras agrupadas, de forma que el lector no dispone de orientación discursiva alguna» (Provencio, 2017:55-56).

En el corpus predomina el verso libre del primer tipo, esto es, el verso «que se apoya en los ejes constituyentes del endecasílabo y afines, sobre todo en el primer paso heptasílabo» (Provencio, 2017:63). El heptasílabo, incrustado en lo que acaba convirtiéndose en un verso libre, «hace de apoyo del resto del verso libre» (Provencio, 2017:63). Por tanto, podríamos considerarlo como una «especie de plataforma» (Provencio, 2017:63).

La teoría que defiende el crítico es que cualquier verso puede ser libre, una teoría polémica en tanto que otros críticos no la sostienen. La división en sílabas nos facilita una identificación y un reparto acentual, pero si un endecasílabo está seguido de un heptasílabo, este de un octosílabo, en una cadena variacional perpetua, el poema estará escrito en verso libre. La identificación o no de verso libre reside en el contexto en el que se mueven dichos versos. De ahí que no haya realizado una identificación de los diferentes versos: todos, según la visión de Pedro Provencio, se pueden considerar versos libres, pues el contexto y el fluir de los mismos nos debe llevar a pensar eso, a pesar de encontrar, por supuesto, endecasílabos y heptasílabos que, en realidad, funcionan como sostén de ese libre discurrir.

Incido en la importancia del verso libre porque en la poesía actual parece que su figura ha absorbido a una parte de la lírica del momento. Verdaderamente, con el verso libre sucede que el artesano debe saber cuándo cortarlo, dónde acaba la potencia del ritmo —pues «no hay verso descontrolado, escrito a la ligera, facilón, para el poeta que quiera hacer auténtico verso libre» (Provencio, 2017:60)—. Esto le lleva a plantear *el postulado del último acento*, que viene a exponer lo siguiente:

El verso acaba ahí y no en otra parte porque el poeta ha llegado a una palabra -yo diría que incluso a una sílaba, tónica, claro- que se erige en límite versal por la relación que se establece, en ese momento, entre el verso que llega a ese instante y el que debe comenzar después; esa relación puede ser un efecto de compensación, un reflejo de correspondencia, un cálculo intuitivo de equilibrio o de desequilibrio (Provencio, 2017:133).

La prosodia, aspecto fundamental del verso, «no es únicamente subsidiaria de los acentos, sino también, e incluso más, del empuje que pone en marcha el verso, del léxico más o menos contundente, de las resonancias vocálicas, de la sinuosidad sintáctica, de la vehemencia o la actitud enunciativa» (Provencio, 2017:63-64). Por tanto, Provencio defiende exactamente lo mismo que el crítico Domínguez Caparrós que, a su vez, expone, analiza y defiende las tesis de los formalistas rusos: no se puede disociar la métrica y el contenido de la misma.

En conclusión, debemos comprender que la métrica, el contenedor de una serie de sílabas que forman palabras, enunciados, y significan, no puede analizarse sin su contenido. Una idea encabalgada entre dos versos no funcionará de la misma manera si esta se expresa en un verso esticomítico.

Sin embargo, esta creencia del verso libre como dinamizador y último paso de la poesía y del poeta para alcanzar la grandeza no se comparte de forma unánime entre los críticos. Podemos hallar un ejemplo en lo que afirma Javier del Prado a raíz de la métrica:

La métrica es un instrumento colectivo en nada arbitrario o artificial, contrariamente a lo que se ha pretendido —con el fin de oponerlo a la espontaneidad moderna, a la *autenticidad*, del verso libre. Este instrumento se ha ido configurando al ritmo de la construcción fonética de un [sic] lengua y obedece al espíritu y al genio de esa misma fonética y de su prosodia (Del Prado, 2002:39).

Este crítico realiza una clasificación basada en «tres modos de enfrentarse al problema del verso» (Del Prado, 2002:40), quedando divididos los poetas en *poetas versiculares*, *versolibristas* y los que «distribuyen líneas irregulares por la página, sin ningún patrón y sin ningún resultado musical aparente» (Del Prado, 2002:40).

Para él, los *poetas versiculares* «escriben versículos, simbólicamente al menos, al ritmo de su respiración, de sus pies o de su vientre [...] encomendado el ritmo del poema a los juegos repetitivos morfosintácticos y semánticos de la frase» (Del Prado, 2002:40-41).

Los *poetas versolibristas* componen sus versos

con el derrubio de la vieja versificación, combinado de la manera más sutil las matrices métricas tradicionales, mediante cortes o conjunciones no clásicos. Una redistribución de la materia fónica le daría al poema, en múltiples ocasiones, la apariencia de una silva irregular (Del Prado, 2002:40-41).

Sobre los últimos, afirma que estos poetas creen «que la música del verso se ha trasladado a otro sitio, a otro nivel; el de la música secreta de la alianza semántica de las palabras, el nivel superior de la música de las ideas, desterrando la música vulgar de los fonemas y la prosodia» (Del Prado, 2002:40-41). Teniendo en cuenta sus palabras, podríamos afirmar que considera peor un poema en verso libre que un poema de métrica clásica, e incluso peor valorado que un texto en prosa —abriendo la puerta, de nuevo, a esa imagen del poeta como profeta: sin ir más lejos, en su artículo habla sobre la búsqueda de «el poeta total» (Del Prado, 2002:45).

Algunos críticos no creen que el verso libre sea verdaderamente un verso, «sino un modo de figuración gráfica del orden fonológico de una especial clase de prosa» (como indica Navarro Tomás, cit. de García Carcedo, 2002:19), porque lo asocian a la

espontaneidad (un efecto muy relacionado con el encabalgamiento, del que hablaremos más adelante).

Los críticos se han enfrentado por el verso libre desde que este irrumpiera en la poesía. Sin embargo, no son los únicos que han tenido ese enfrentamiento: los poetas también se han visto en esa encrucijada entre el verso libre y el verso clásico. En este caso, he de mencionar a Blas de Otero, que se inserta en una corriente en la poesía moderna que muestra recelos hacia el verso libre, puesto que el bilbaíno es una influencia importante sobre mí.

Blas de Otero muestra sus reservas hacia el verso libre —no tan violentas como las de Del Prado—: «toda la ciencia del poeta no es más que expresarse por la libre —no ese verso que no es libre porque no es verso, ni ritmo, ni muerto» (Frau, 2003:92). A pesar de sus reservas, Blas de Otero no dudó en “llevarse la contraria” y utilizó el verso libre en su obra, como podemos ver en *Hojas de Madrid con La Galerna*. Las dudas de Blas de Otero eran razonadas, pero reconoció (y su obra así lo demuestra) que el verso libre era la forma del futuro.

En contraposición, otra de mis mayores influencias, César Vallejo, en *Trilce* (1922), para romper con la sintaxis preconcebida que rodeaba a la poesía, buscaba quebrar el esquema prosódico esperado, algo que podemos confirmar gracias a las versiones anteriores de algunos poemas. Una muestra de este proceso la podemos encontrar en el poema XII, donde el primer verso, en su primera versión, dice: *Escapo de una exaltación sincausa* (Vallejo, 1991:82), mientras que la versión final es: *Escapo de una finta, peluza a peluza*. (Vallejo, 1991:81) Vemos cómo este verso sienta su esquema en un heptasílabo, para luego continuar hasta que el poeta siente que llega el final versal.

Si bien Vallejo quizá no era plenamente consciente de esta etiqueta de verso libre, buscaba una ruptura que dejase fluir al verso, algo similar a lo que pretende el verso libre. A pesar de las reservas de Blas de Otero, este lo utilizó y palpó para varios de sus poemarios.

El poeta debe explorar los caminos del lenguaje, y como hemos comprobado, tanto Vallejo, desde las vanguardias, como Blas de Otero, desde una “poesía social” (superándola con creces), han buscado, entre otros, esta superación del lenguaje para decir más allá. En ambos casos, esta indagación coincide con el uso del verso libre, una forma *deforme*, un ritmo *arrítmico* y, sin embargo, un compendio de elementos

anormales para con la métrica tradicional que representan a la perfección la angustia de los sujetos de ambos poetas, como la ambigüedad y la duda del sujeto del corpus⁵.

Una figura que ha sido muy importante en la historia del verso libre (y no solo: el encabalgamiento no está plenamente ausente en nuestra poesía renacentista) es el encabalgamiento, del que pasaremos a hablar a continuación.

3.2 EL ENCABALGAMIENTO

Según Domínguez Caparrós, el encabalgamiento es un

desajuste producido en la estrofa por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica. Se da encabalgamiento cuando la pausa versal divide un grupo de palabras que no admite pausa en su interior [...] El encabalgamiento es un fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y solo depende de la voluntad o la intención del poeta. [...] Entre los efectos estilísticos que pueden derivarse del encabalgamiento, cabe señalar: la variedad en el ritmo; la adecuación para la inserción de la lengua hablada en el verso; cierta sensación de violencia; la relevancia que adquiere cada una de las partes del grupo dividido. En cada contexto se podrá especificar el valor concreto. El uso excesivo del encabalgamiento, dentro de los moldes de una forma métrica tradicional, acaba por desdibujar el metro de tal forma que puede llegar a producir la sensación de verso libre (Domínguez Caparrós, 2016:131-132).

Existen varios tipos de encabalgamiento: *abrupto* (que «termina antes de la quinta sílaba del verso encabalgado»), opuesto al *suave* (que termina «no antes de las sílabas quinta o sexta del verso encabalgado»), *encadenado* (donde el encabalgamiento se repite «entre los versos de una misma estrofa»), *interno* (entre los hemistiquios de un verso compuesto), que podríamos oponer al *estrófico* (se da entre dos estrofas), entre otros (Domínguez Caparrós, 2016:133-136).

Al igual que el encabalgamiento puede producir violencia en el verso, por ese final que queda colgando, esperando su compleción, al mismo tiempo es capaz de transmitir una sensación de *oralidad* en el verso. Es por esto que se piensa que el encabalgamiento era una figura rechazada en la poesía del Siglo de Oro, pero no debemos pensar esto, ya que la figura del encabalgamiento, por ejemplo, fue muy importante para la poesía de fray Luis de León, que apreciaba el valor de este recurso gracias al «uso de poetas como Della Casa, Bembo o Garcilaso» (Senabre, 1982:40). Es más: el propio Francisco de Herrera señala el encabalgamiento no como «vicio, sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo» (como indica Gallego Morell,

⁵ Sobre esto incidiremos más en el punto 4.

cit. de Senabre, 1982:40). El encabalgamiento, así, es una figura crucial de la poesía hispánica desde hace varios siglos⁶.

Como ya vimos en la clasificación de Pedro Provencio, hay dos tipos de versos libres que se basan en el encabalgamiento. El segundo tipo contiene un encabalgamiento asumible, pues puede estar compuesto por una «secuencia sintáctica coherente dentro de un enunciado abarcador de más de un verso» (Provencio, 2017:55). El tercer tipo contiene un encabalgamiento *inestable*, donde «el final del verso no está nunca resuelto, pero esa irresolución, lejos de restarle carácter, se lo imprime decisivamente» (Provencio, 2017:79).

Pedro Provencio considera el encabalgamiento como una figura esencial dentro del verso libre, pues «no es un detalle meramente compositivo y externo; tiene mucho que ver, tiene todo que ver, con la búsqueda de sentido». Al mismo tiempo, como vimos anteriormente, Domínguez Caparrós considera que el uso repetido de este recurso puede *desdibujar el metro*, alcanzando una *sensación* de verso libre.

De nuevo, una pareja de conceptos que no podemos disolver: encabalgamiento y verso libre, como no podemos separar el análisis formal del análisis del contenido.

Domínguez Caparrós asocia al encabalgamiento el poder de la *desautomatización*, cuando la división rítmica no coincide con la sintáctica (Domínguez Caparrós, 2010:91-92). Esto, como sabemos, provoca una extrañeza en el lenguaje, que es la base de la poesía para los formalistas rusos. Me encuentro en sintonía con esta corriente que sintetiza la métrica con la semántica, en esta *virtud media* que rechaza ambos extremos, ya sufridos por la lírica (la pura retórica y el *mensaje puro*, o cuando la poesía *solo es poesía por lo que dice*).

Este acercamiento a una síntesis, a un equilibrio entre lo que acaba siendo, en la raíz, «comunicación vs. conocimiento», me hace sentirme cerca de esa tensión que vive Riechmann en su poética con el paso del tiempo. Esta tensión, según Vicente Luis Mora, que sigue a Slavoj Žižek, es el paso hacia delante que debe darse en lugar de seguir anclados en la dicotomía eterna como concepto. Este, pues, debe ser sustituido «por el concepto de “tensión” inherente, brecha» (Mora, 2016:75). Si bien Vicente Luis

⁶ Como nota de curiosidad, Pedro Provencio llega a afirmar que las *Soledades* gongorinas están tejidas «con verso libre, endecasílabo y heptasílabo, sí, pero libre» (Provencio, 2017:60). El encabalgamiento, por supuesto, juega un papel crucial en esta sensación de fluidez y de libertad en un siglo caracterizado por el Barroco.

Mora lo aplica al sujeto, este concepto de tensión puede aplicarse a la perfección en la disputa de «comunicación vs. conocimiento».

Este recurso resulta importante dentro del corpus que trabajamos. En todos los poemas que lo integran hallamos, al menos, un encabalgamiento. Asimismo, observamos ciertos versos que finalizan su periodo versal unidos al fin sintáctico, realizando un verso esticomítico. Esta mezcla de finales esperados con otros no esperados crea una sensación de intranquilidad, pues el final del verso queda en el aire, esperando una respuesta que se halla a continuación, pero donde la pausa versal refleja una suerte de abismo durante unos largos segundos.

A continuación, en una especie de frontera indivisible entre la forma y el contenido, comentaré la influencia específica que César Vallejo ha ejercido sobre la creación del corpus que aquí comento. Esta frontera se halla en una suerte de limbo debido a que la influencia se refleja tanto en la forma, en el método de trabajo, como en los temas, destacando los poemas eróticos.

3.3 CÉSAR VALLEJO. *LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA*

Es indudable que dentro de las influencias que estos poemas hayan sufrido —esta es vista desde un prisma negativa por Harold Bloom: «matriz de relaciones, todas ellas de naturaleza defensiva en última instancia» (Bloom, 2009:25)—, la más visible en estos versos proviene de la poesía de César Vallejo y, específicamente, del poemario conocido como *Trilce*.

Harold Bloom argumenta algo que, desde una perspectiva marxista, desde un análisis del contexto, puede resultar básico, pero que durante años se ha negado y/o invisibilizado, que es la influencia del contexto. En otras palabras, «incluso los poetas más fuertes están sometidos a influencias no poéticas» (Bloom, 2009:61). Hay que tener en cuenta la tesis de Marx «en cuanto a que no es la conciencia de los hombres lo que condiciona su comportamiento, sino que es el comportamiento social lo que condiciona su conciencia» (Gallegos Díaz, 2006), extrapolable a la influencia que ejerce la lectura de otra poesía (*comportamiento social*) en la poesía de uno mismo (*su conciencia*).

Así, mi lectura de Vallejo durante la creación de estos poemas afectó en gran medida al resultado de los mismos. Por ejemplo, durante el proceso de creación y revisión, los poemas sufrieron un desplazamiento métrico similar al que ejerció Vallejo en algunos de sus poemas —quizá todos, pero solo de algunos conservamos una

primera versión. Más arriba señalé esto en un verso para incidir en la expansión del verso “sin importar” los acentos (paso de un endecasílabo a otro verso de mayor longitud). Nuevamente, usaré un poema de Vallejo con versión original y actual para mostrar que incluso el método de trabajo que apliqué fue similar (por supuesto, sin entrar en consideraciones de calidad):

Poema original:

He conocido a una pobre muchacha a quien
conduje hasta la escena de un noviazgo sabido.
La madre, sus hermanas qué buenas y también
aquél su infortunado corazón dolorido.

Como en cierto negocio que tuve me iba bien,
me rodeaban de un aire de príncipe florido.
La novia se volvía agua porque ¡Oh cuán bien
me solía llorar su amor mal aprendido!

Me gustaba su tímida marinera de humildes
adornos al dar vueltas en esguince y huída,
y cómo su pañuelo trazaba puntos, tildes

al graficado mélico de su bailar sin goce.
Y cuando ambos burlamos al párroco, quebróse
mi negocio y el suyo y la esfera barrida. (Vallejo, 1991:184-185)

Y el poema publicado en su forma final en *Trilce*:

XXXVII

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado «tú no vas a volver».

Como en cierto negocio me iba admirablemente,
me rodeaban de un aire de dinasta florido.

La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

Y cuando ambos burlamos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida. (Vallejo, 1991:184)

Sobre este poema de Vallejo, Coyné afirma, por un lado, que el poeta ha desmantelado las demás estrofas «para adaptarse a la memoria que las rige, hasta un “quebrarse” final, concordante con el “quebrarse” del “negocio” relatado» (Vallejo, 1991:185), al mismo tiempo que Neale-Silva habla de un poema que, incluso con sus cambios en la versión definitiva, sigue siendo el mismo: el poema «no logra convertirse en nada notable, porque el fondo siguió siendo el mismo: una situación trivial, sin ninguna trascendencia», destacando incluso su «falta de armonía» (Vallejo, 1991:185).

Sin embargo, como afirma Julio Ortega, las revisiones ponen de relieve la actitud narrativa y la dicotomía realidad / apariencia (Vallejo, 1991:186). Esto, unido a la lima que ejerció Vallejo sobre el poema, eliminando y cambiando varios versos (sobre todo, a menor), logra condensar esa angustia característica de él, esta vez tratada desde una perspectiva de burla.

Ahora, voy a exponer dos poemas del corpus, uno en su versión definitiva, como lo podremos encontrar en el Anexo final, y otro en su versión primigenia:

Nochefragma (versión primigenia):

Tormentuosa distancia.

El animal recién impulsa crin
relumbrosa. Tanteo de jugada:
caída sin igual en los abismos
agujereadores.

Cuerpo sisiendo,
roturando el diafragma catenario
por susurros trabados.

Cruja la piel de furia vendaval
o suspiros bucean donde el chispo.

Suplícote, súrcame!

Versión final:

Distancia tormentuosa.
El animal recién impulsa crin
en sus ascuas. Tanteo de jugada: caída
en la grieta.

Agujereadores cuerpos sisiendo
roturando el diafragma catenario
con voces lujuriosas.

Cruja la piel de furia vendaval
o suspiros buceen donde el chispo.

Podemos observar que intenté incluso imitar la dinámica de trabajo que se refleja en los poemas de *Trilce*: un constante cambiar el final del verso, quedando más largo o más corto (*postulado del último acento*), algunos cambios léxicos, la creación de neologismos y, en otros poemas, la repetición de letras que acentúan los sonidos que representan, como en otros lugares de *Trilce*. Asimismo, encontramos una reducción del contenido para condensar el significado de los versos, como hiciera Vallejo en el poema anteriormente expuesto.

¿Cómo podemos definir esta influencia vallejeana? En el vocabulario de Harold Bloom, la ansiedad de la influencia tiene varias fases o *realizaciones*. Son las siguientes: *clinamen* (malinterpretación o equívoco poéticos), *tessera* (compleción y antítesis), *kenosis* (recurso de ruptura contra la repetición), *demonización* (movimiento hacia una Contrasublimación personalizada, en reacción a lo Sublime precursor), *askesis* (autopurgación que procura un estado de soledad) y *apophrades* (retorno de los muertos). Estas fases siempre contraponen dos figuras: al precursor o poeta fuerte, por un lado, y al efebo o poeta débil, por el otro. El poeta fuerte es la figura a la que hay que imitar, derrocar, malinterpretar, etc., y ese trabajo es el del efebo (Bloom, 2009:65).

Ya Goethe, en 1825, afirmó que

se habla mucho de originalidad; pero ¿qué se quiere decir? Tan pronto como nacemos, comienza a actuar el mundo sobre nosotros, y así continúa hasta el fin. ¿Qué podemos llamar nuestro, a no ser la energía, la fuerza y la voluntad? Si yo pudiera enumerar todo lo que debo a mis grandes antecesores y contemporáneos, no me quedaría mucho en propiedad. Y no es indiferente en modo alguno la época de nuestra vida en que experimentamos el influjo de alguna personalidad (Eckerman, 2000).

Por otro lado, la palabra *influencia*, desde bien pronto, tuvo el significado de *tener poder sobre otro*: desde «el temprano latín escolástico de Aquino» (Bloom, 2009:74). No podemos ignorar la realidad en la que se produce una obra de arte, sea del género que sea. El contexto determina al ser humano, hoy día, en muchos aspectos: el clima, la cultura, la calidad de vida, la ideología dominante del Estado, etc. Es por esto que Goethe es capaz de preguntarse por qué se debe buscar la originalidad, si todos estamos condicionados.

Profundizando en las categorías que construye Bloom, he seleccionado el *clinamen* y el *apophrades*. La primera categoría explica el comienzo de la historia del poeta débil, o lo que es lo mismo, cuando este «descubre por primera vez (o es descubierto por) la

dialéctica de la influencia» (Bloom, 2009:73), esto es: cuando el poeta comienza a leer a otros poetas y va descubriendo, seleccionando o dejándose absorber por algunos de estos poetas, y los lee tanto que acaba convirtiéndolo en uno de sus pilares de referencia. De ahí proviene la *dialéctica* de la influencia, puesto que este diálogo es tanto interior como exterior. Comienza, así, «un proceso que solo terminará cuando ya no haya poesía en él, mucho después de tener el poder (o el deseo) de descubrirla de nuevo fuera de sí mismo» (Bloom, 2009:73).

El *clinamen*, así, es el comienzo de este proceso de la influencia, de la ansiedad que provoca en los poetas: ya desde este punto vemos una suerte de *eterno retorno*, similar al ouroboros que se devora a sí mismo, o análogo al tiempo circular borgeano. Una vez que el poeta débil absorbe toda la influencia, queda vacío, dominado por *otro*: «el poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de *los otros*» (Bloom, 2009:73). El poeta débil descubre la influencia del poeta fuerte y se deja llevar por esta hasta límites insospechados. Comienza, así, un proceso que lo llevará a intentar superar al poeta fuerte, a reducirlo, a degustar su voz hasta los huesos y, finalmente, hasta encarnar de tal manera la voz de aquel que la convertirá en la suya.

Es ahí donde entra el final de este proceso, el *apophrades*. Incluso en el final del camino, hay dialéctica, pero esta vez entre el poeta fuerte, ya desaparecido de la faz de la Tierra, y entre el poeta débil, que busca alcanzar la posición de su referente:

Los muertos poderosos regresan, pero regresan con nuestros colores y hablando con nuestra voz, al menos en parte, al menos por momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya. Si regresan por completo con su propia fuerza, entonces el triunfo es suyo (Bloom, 2009:175).

El poeta que quiere alcanzar la fortaleza «debe excluir la realidad de toda otra poesía, salvo por lo que no puede excluirse, la identificación inicial con la poesía del precursor» (Bloom, 2009:180). Por tanto, la poesía es una superación de las formas que nos incitan a la poesía, pero nunca rechazando de pleno, al completo, esa identificación inicial que se produjo con el precursor. Podemos interpretar esto como una manera de honrar al precursor, de rendirle tributo, debido a que, gracias a su aparición, el poeta débil ha comenzado un camino que no puede dejar de andar. Así es como me siento yo, el poeta débil, frente a César Vallejo, el poeta fuerte, en este corpus: un poeta que ha tirado de mí y me ha llevado por un tortuoso camino de espinas en forma de

neologismos, versos que parecen quebrados en su prosodia, un léxico vivaz y, al mismo tiempo, peligroso.

¿En qué fase se encuentra la poesía incluida en el corpus? ¿Es todo un *clinamen*: una absorción total del precursor que invisibiliza mi propia voz? ¿O se encuentra en un *apophrades* privilegiado, donde la voz de Vallejo sobrevuela mis versos, pero estos siguen siendo mis versos? Con toda probabilidad, el primer estado sea el más acertado.

Sin embargo, y en contraposición a lo que afirma Bloom en su obra, ¿qué miedo hay a no llevar a cabo una obra propia? Un poema, un verso, un libro no podrá ser totalmente de otro autor, de un precursor, del poeta fuerte. Tendrá más o menos su impronta, verdaderamente: pero el excesivo temor a la imitación puede provocar una parálisis nada beneficiosa para el efebo. Si «el tema secreto de la mayor parte de la poesía durante los últimos tres siglos ha sido la ansiedad de la influencia» (Bloom, 2009:181), el tema público que llevo en mi interior es el de la *ansiedad de las influencias*, que no es miedo a no tener una obra propia, sino el objetivo de leer, comprender e incluso dominar tantas voces que, finalmente, una voz propia, un *Frankenstein* auditivo se alce y me domine, dialécticamente hablando. El miedo debe ser un acicate para crear el desafío, para superar el desafío.

4. Análisis del contenido

Para el análisis del contenido, nos centraremos en dos figuras que consideramos fundamentales, como son: el sujeto y la alegoría. Estas dos figuras conforman un eje importante en el corpus, influenciando notablemente el contenido de los versos. Empezaremos por el sujeto, la figura que más cambios ha sufrido desde su destrucción el siglo pasado, y continuaremos con la alegoría, un recurso esencial para esta búsqueda de la síntesis en la que me encuentro.

4.1 EL SUJETO

Durante mucho tiempo, se ha identificado al protagonista de los poemas con el propio autor de los mismos, en relación con la concepción del sujeto como algo fijo, como unidad, idea que llevaba vigente «desde la Antigüedad hasta el Renacimiento [...] y desde el Renacimiento al XIX» (Mora, 2016:40). Esto provocaba que la poesía se considerase un género lleno de sinceridad, donde no cabía el artificio en tanto engaño, en tanto ficción (Gallegos Díaz, 2006), aunque esto es matizable. Si bien es cierto que el autor podía estar proyectado dentro de una novela pastoril, por ejemplo, lo estaba a través de un conjunto de tópicos y convenciones literarias del momento. La poesía podía ser sincera, sí, pero los sentimientos del autor pasaban el filtro de las convenciones de la corriente en que insertara su obra.

Aun así, a partir de esta situación, reproducida hasta más o menos el principio del siglo XX (Mora, 2016:25-26), se produce una separación muy marcada del sujeto lírico y del sujeto autorial, dando lugar a un distanciamiento de la realidad por parte de la poesía. Así, «se concluye [...] que el poema va siendo considerado más una creación imaginaria en contexto comunicativo que una creación autobiográfica» (Gallegos Díaz, 2006). Se da lo que se conoce como la *muerte del sujeto*, pero no solo en poesía: en filosofía, en psicología, etc. Aun así, el terreno que se ve más afectado, por lo general, es el de la literatura (Mora, 2016:25-26).

Esta destrucción del sujeto puede considerarse no la muerte real del mismo, sino la evolución (o involución, según se quiera ver) de un sujeto que se destruye de forma controlada. Sería, por tanto, el sujeto posmoderno. La muerte no implica la desaparición del mismo; más bien, lo que reconoce este sujeto es que no es «unitario»: «el sujeto era *lo sólido*» (Mora, 2016:40).

Lo que nos recuerda Vicente Luis Mora es la diferenciación clara del sujeto lírico frente al autor, señalada ya a principios del siglo pasado. El sujeto poético debe ser considerado, por tanto, «*representación interpretada y/o interpretación representada del sí mismo del autor, en un contexto cronotópico, imaginario-ficticio*» (Gallegos Díaz, 2006), donde no cabría nunca, en un primer lugar, una interpretación biográfica / autobiográfica. Es este sujeto el que lleva las bridas en el corpus en el que nos encontramos: una *representación* (en algunos poemas, de mí mismo) *interpretada* por un sujeto lírico creado para que cumpla una serie de características y que se amolde al contenido del poema. Algunos poemas que siguen este esquema son *Nochefragma*, *Recuento*, *Clavítula* y *Árbol*.

En el otro lado, la *interpretación representada del sí mismo*, encontramos el resto de poemas, donde un sujeto expone una sensación sobre un objeto a través de una serie de imágenes que iremos desgranando en las siguientes páginas. En este caso, el sujeto queda en un segundo plano (por eso es una interpretación del mismo, representada, lo que implica una suerte de *doble teatralidad*) para enfocar el contenido en el propio mensaje (presente, en estos otros poemas, pues, el *conocimiento* enfrentado a la *comunicación*: el autor expone su búsqueda de *conocimiento* al lector, comenzando así el proceso de *comunicación*).

El «paso del yo moderno al posmoderno» está relacionado con un «cambio de *lugar* de la producción literaria». Este escritor «ya no está a solas consigo mismo en el momento de la escritura; está con *nadie*, sin nadie, en el momento creativo», provocando una «creciente población de formas de *notredad* (escritura consciente y deliberada del *nadie*) en la literatura contemporánea» e incluso una «multiplicidad *boscosa*» (Mora, 2016:44). Así pues, no solo tendríamos una *teatralidad / doble teatralidad*, como acabamos de señalar, sino que también podemos encontrar un sujeto *otro*, un sujeto *nadie*, un sujeto ¿*vacío*? No, por tanto el sujeto *nadie* está lleno de *vacío*, por paradójico que sea.

El *yo* es ineludible, existe de forma perpetua, sin importar la concepción que mantenga de él la época de la que hablemos. Es por esto que Kafka afirmó que «“nadie puede librarse de su propio yo”»; el «yo es *inencontrable*» (Mora, 2016:45), flota alrededor del poeta, sin poder librarse de él. Por esto el sujeto no puede estar *vacío*, porque su presencia vacua ya *es* presencia, ya *es*, por tanto, *sujeto*.

¿Por qué la poesía del conocimiento, o mejor dicho, la indagación del mismo a través de la poesía, se ha considerado una forma *abstracta*, “difícil” de comunicar?

En la actividad poética, pasa a un segundo plano la referencia objetual, y adquiere relevancia la significación categorial o conceptual, entendiéndola como actividad lingüística en que ya no sólo se manipula la función referencial de la palabra, la representación objetual, sino la función analítica, relacional, abstrayente, generalizadora de la palabra. Esta función hace accesible configurar mundos poéticos abstractos, imaginarios, ficticios, nunca desligados de lo real, pues siempre se conserva la función referencial respecto de lo real. Ni aun en el poema más abstracto estamos autorizados de hablar de un mundo completamente ficticio o completamente imaginario. [...] La poesía es expresión de evocaciones, representaciones, imágenes, emotividades, valoraciones a través del lenguaje. [...] el poeta trabaja con la abstracción, con los rasgos esenciales del mundo objetual. *El poeta no crea realidad, sino que crea mundo sobre y en la realidad situada.* (Gallegos Díaz, 2006)

El contexto, nuevamente, vuelve a ser determinante, diferencial. Es este el que marca el camino al poeta, aun por determinista que pueda ser esta visión para con la creación, a la que siempre se ha ligado una capacidad de escape romántica falsa. Por tanto, los poemas más *crípticos*, *difíciles* o *abstractos* de este corpus, como pudiera ser “Comala”, por supuesto, tienen una sujeción real: el libro de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, y la angustia que transmite el microcosmos que es el pueblo de Comala. Esta angustia se ve representada, asimismo, en la ruptura de la sintaxis tradicional, en la ausencia de puntuación, en la disposición más o menos caótica del poema, en las palabras escogidas, etc. Volvemos a la tesis principal, formulada por los formalistas: no podemos disociar forma de contenido, porque ambos se potencian entre sí.

Vicente Luis Mora defiende una concepción del *lenguaje poético* similar:

La poesía se podría definir como el modo en que una persona con incertidumbre ontológica (esto es, incertidumbre sobre sí misma como sujeto), intenta reducir la entropía introduciendo alguna noción de orden a través del lenguaje (considerándolo directamente relacionado con su subjetividad), con la intención de transformar la arbitrariedad del signo lingüístico en motivación, creando un *lenguaje motivado* (no autónomo, no autotélico, no superior), mediante el que reduce su angustia existencial gracias a la creación de una *forma*: no sólo una *forma lingüística discursiva*, sino también una *forma de vida*, un *quehacer*. (Mora, 2016:46)

El lenguaje, por tanto, estaría determinado aquí por el *contexto* en el que se emplea, y por eso es denominado como *lenguaje motivado*. Pero el crítico reduce la incertidumbre del conocimiento del autor hasta el propio yo de este; no la amplía a otros

conceptos y/o experiencias. Busca conocerse a sí mismo, según él, y utiliza el lenguaje de una forma especial para reducir la angustia que le provoca esto al autor. Es una visión completamente posmoderna que no encaja con lo que he explicado anteriormente: en “Comala”, de nuevo, la angustia del sujeto (no obligadamente autorial) se desliza a través de una localización de otra obra diferente, y esta angustia se representa de varias maneras. La reducción de la búsqueda del conocimiento al sujeto solamente me parece empobrecedor.

Un aspecto clave que señala Vicente Luis Mora es la elección de una voz elocutoria, que «pone al poeta en el camino de una construcción sólida y de un sistema estético claro, de lo que llamamos una *poética*» (Mora, 2016:47). Él señala seis:

1. Uso de la primera persona del singular «consciente de su carácter convencional, artificioso» (Mora, 2016:47).
2. Uso de otra persona distinta de un yo, tanto singular como plural, con distanciamiento.
3. Uso de la primera persona del singular, aunque esta vez «identificable con el sujeto autorial» (Mora, 2016:49).
4. Uso de una voz *colectiva*, buscando una voz social.
5. Uso «ambiguo del pretérito imperfecto de indicativo» (Mora, 2016:49).
6. Uso de un *tú* «que puede referirse indistintamente tanto al yo como a otra persona a la que se interpela» (Mora, 2016:49).

Si seguimos este esquema para analizar los poemas del corpus, encontramos que la primera elocución se halla en los poemas “Comala”, “Recuento”, “Clavítula” y “Árbol”; el segundo tipo, en “17/08”, “Tímpano”, “Nochefragma”, “Cárcel”, “Arenisca”; el cuarto tipo, en “Viaje”. Por tanto, en este corpus predomina un distanciamiento, una separación entre el sujeto lírico y el sujeto autorial, siguiendo la evolución del sujeto en la historia. Los poemas del corpus están en la línea marcada por la historia del sujeto durante estos últimos años.

Asimismo, este crítico realiza otra tipología diferente sobre el sujeto, esta vez centrada en el modo de ruptura que este ejerce para romper con la tradición pasada. Existen el *yo líquido*, «individualidad [...] como algo fluido» (Mora, 2016:81-82) y, dentro del mismo, el *yo inquilino*, donde el yo habita en un espacio vacío donde otros pueden entrar; el *yo histórico*, que suele relacionarse con una persona en concreto contextualizada en un momento de la historia; el *yo sociológico*, donde se suele

esconder una voz colectiva; el *yo vacío*, pudiendo encontrar dos variantes: el sujeto-ausente y el sujeto-hueco, donde la ausencia «es espacial y designa un vacío *dentro* de un espacio» (Mora, 2016:89) y, por otro lado, el hueco «es radical, designa el punto en el cual este mismo orden espacial se quiebra» (Mora, 2016:89); el *yo dramático*, altamente relacionado con la poesía de la experiencia, pues consiste en un personaje como los que interpretaban los actores griegos; y el *yo prisionero*, donde «el alma está enjaulada en la prisión corporal de la fisicidad» (Mora, 2016:95).

De entre toda esta selección de tipos de sujetos, podemos identificar varios de ellos presentes en los poemas. El *yo líquido* se instala en “Recuento”, “Clavítula” y “Árbol”; el *yo vacío-hueco*, en “17/08”, “Tímpano”, “Nochefragma”, “Cárcel” y “Arenisca”, mientras que el *yo sociológico* se podría encontrar levemente en “Viaje”.

Como podemos ver, hay muchas maneras de identificar el sujeto de un poema, pues tantas formas hay como etiquetas le han otorgado los diferentes críticos. Lo importante aquí es señalar que el sujeto, a día de hoy y, en este corpus poético, en especial, se encuentra disuelto (sea de la manera que sea), no es unitario, no es el sujeto de antes.

4.2 LA ALEGORÍA

La palabra *alegoría* tiene tres definiciones en el *Diccionario de la lengua española*:

1. f. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente.
2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico.
3. f. Ret. Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Nosotros seguiremos la tercera definición, donde la alegoría conforma dos sentidos completos, unitarios: uno que podríamos considerar superficial (recto) y el otro que está en el interior del poema (figurado).

Así pues, la alegoría produce un distanciamiento de su propio contenido para expresar algo que se encuentra más allá. Esta tesis es la que defiende Paul de Man para relacionar la alegoría con la ironía, pues esta última también ejerce un distanciamiento, llegando a «la pérdida de la facultad de comunicar» (Raga Rosaleny, 2007:492).

Además, contrapone la alegoría con el símbolo, afirmando que

Si el espacio es la categoría central del símbolo, la alegoría tendrá como categoría constitutiva el tiempo. El signo alegórico refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás; la “esencia” del signo previo es el ser pura anterioridad. [...] la alegoría estaría constituida por una distancia: si en el primero hay una presencia, en el segundo la característica sería la remisión a un pasado inalcanzable, si el símbolo postula la posibilidad de la identidad, la alegoría designa siempre la distancia en relación con su “origen” (Raga Rosaleny, 2007:493).

Esta distancia con su origen (con el sentido recto) es la que provoca la relación con la ironía. Por tanto,

la disrupción o discontinuidad entre signo y significado sería el rasgo central de ambos conceptos [...] un estar diciendo siempre otra cosa distinta de la que se dice, como un denegar constante los intentos de fijar un significado estable, recto, como una negatividad infinita y absoluta, es en lo que consistiría la ironía demaniana (Raga Rosaleny, 2007:493).

Esto se puede ver muy bien en el primer poema del corpus, “Comala”, donde se representa una serie de imágenes que se asocian, en un sentido primigenio, con la obra de Rulfo pero que, con una lectura más allá de esta superficie, desvela otro significado (u otros significados, según la competencia del lector), que está reforzado por la dislocación de la sintaxis y la ausencia de signos de puntuación. Volvemos a nuestra tesis: la forma refuerza el fondo.

Sin embargo, uno de los problemas que señala Raga Rosaleny con esta visión de la ironía es que esta sería una especie de tentáculo que a todo llega y todo lo absorbe, puesto que la ironía, una vez empleada, puede abarcar a todo el discurso. Esto provoca una «interrupción de la comunicación [...], tanto por parte del autor, como por parte del receptor. Al primero se le escaparía el lenguaje, la escritura, perdería su dominio. El texto hablaría más allá de las intenciones del autor, tendría su libre curso, y éste, aunque quisiera, no podría decir nada inequívocamente» (Raga Rosaleny, 2007:494).

Efectivamente, esto puede suceder en varios poemas que se encuentran en el corpus. En “Comala”, como acabo de señalar, podemos encontrar uno o varios significados, dependiendo tanto de la competencia del lector, como del conocimiento que tenga este sobre la visión de Comala que posea el poeta o, simplemente, lo que al lector le transmita esa Comala. Esto se puede ver también en “17/08”, donde se habla del atentado que hubo en las Ramblas de Barcelona. La desesperación y la victoria de la

esperanza sobre aquella pueden tener una conexión para un lector distinta a la intención del poeta. De ahí que se produzcan los equívocos:

Al segundo, el receptor o comunidad receptora, acorde con la mayor importancia y actividad del lector [...] se le abrirían varias vías de lectura. Así pues, desaparecería la lectura única, auténtica, verdadera, y al lector sólo le restaría un criterio de coherencia tropológica, con la que juzgar entre las diversas alternativas (Raga Rosaleny, 2007:494).

Desde mi visión, agradezco estos equívocos. Como ya he dicho, mi ideal de la poesía es una síntesis entre la comunicación y el conocimiento. Con todo, me inclino levemente (a día de hoy: quién sabe en un futuro) hacia el conocimiento, y esto implica que mi parte comunicativa no tenga un mensaje claro (a pesar de que, en mi cabeza, haya una intención clara en cada poema). Por esto, los equívocos que pueda realizar un lector sobre mi poesía me parecen enriquecedores, puesto que me transmiten una capacidad comunicativa mayor, desde mi punto de vista, que la de *dejar claro el mensaje*: la (mal)interpretación es, para mí, un signo —de momento, *inequívoco*— de la capacidad comunicativa que tienen mis versos.

Por supuesto, no es esta la única solución que admite el uso de la ironía. Existe la posibilidad de confiar en reconstruir el discurso plagado de ironía, siendo esta conocida como «ironía estable»: «esta sería aquella ironía en la que la intención del autor sería reconstruible mediante un proceso de lectura en varias fases. Frente a ella, la ironía inestable sería asimilable a aquella que nos presenta Paul de Man» (Raga Rosaleny, 2007:495).

Este crítico argumenta, finalmente, que la ironía llevada al extremo provocaría que incluso el propio discurso literal quedase plegado a la interpretación, quebrando así toda capacidad comunicativa veraz. Así, afirma que «la habituación a la ironía, lo mismo que al sarcasmo, corrompe por lo demás el carácter, va poco a poco prestando la cualidad de una superioridad maliciosa: acaba uno por ser igual que un perro mordedor que, aparte de morder, ha aprendido también a reír» (Raga Rosaleny, 2007:497). Si bien esto es cierto, en el caso de nuestro corpus esto no llega a tal punto.

Por ejemplo, en “Nochefragma”, podríamos interpretar que la *caída / en la grieta* representa una pérdida de los principios a causa de las *voces lujuriosas*. En cambio, gracias al título (esto también sucede en “17/08”, fecha del atentado), podemos acotar la malla de las interpretaciones y acercarnos a la más exacta: “Nochefragma” se asimila a la palabra *magma*, a lo caliente; al mismo tiempo, incluye la palabra *noche*, relacionada

con lo sexual y erótico. Por tanto, estaríamos ante un encuentro de tensión erótica, y no ante una corrupción de los valores.

Esta medianía en el uso de la ironía —distanciamiento del discurso recto, sí, pero con cotas a la capacidad interpretativa—, como ya dije, creo que está en sintonía con esa búsqueda de fusionar los dos polos de la comunicación, por un lado, y el conocimiento, por otro.

5. Conclusión

Llegamos al final del trabajo habiendo analizado, desde dos puntos de vista (indisociables), el corpus poético que he presentado. Gracias a este análisis, he sido capaz de mirar con una perspectiva panorámica —que antes no poseía— mi poesía y, en concreto, este pequeño corpus conformado no solo bajo la influencia de César Vallejo, sino que también he sido consciente de la importancia que tienen las evoluciones pasadas, presentes y futuras de la lírica nacional para con mi poesía.

Al mismo tiempo, he observado cómo el sujeto, si bien en un principio destruido en pos de la subjetividad, como he podido estudiar durante el grado, este realmente no ha quedado reducido a nada (aunque sea esta una de sus posibilidades), sino que, a partir de los fragmentos, de su multiplicidad, varias ramas se han desarrollado para sobrevivir por sí mismas, en analogía con las corrientes poéticas que nacieron del enfrentamiento entre la poesía del diálogo y la poesía del fragmento que presenta Lanz.

Además, he reforzado mi tesis inicial sobre la importancia de la forma y del contenido unidos, y no separados y/o enfrentados. Jorge Riechmann ya lo experimentó y defendió dicha unión, mientras en el panorama poético se sucedían los enfrentamientos a la poesía de la experiencia. Esta defensa, que da la misma importancia tanto a contenido como a la forma me parece lo más equilibrado para el género poético, sobre todo por los tiempos que corren y los “versos” que copan las listas de ventas en el panorama actual. Aun así, siento que el corpus poético aquí trabajado se realizó con una sensación más cercana a la idea del colectivo Alicia Bajo Cero y su poesía del conflicto: que el significado no se aferre única y exclusivamente al autor, sino que este pueda variar según el lector, rechazando así el anclaje sin avances de la obra, algo que muestran ya en el prefacio de su manifiesto *Poesía y poder*:

Las personas que lo integran, afectadas por su participación en condiciones ideológicas y sociales injustas, no han hecho constar sus nombres aquí de forma explícita como opción que, primero, apuesta por anteponer lo colectivo a lo individual y, segundo, busca poner en entredicho, a través de un nombre que a nadie remite, la relevancia de la categoría de autor como lugar privilegiado donde se concentra la propiedad privada del texto y su(s) sentido(s) (Unión de Escritores del País Valenciano, 1996).

Asimismo, un recurso tan importante como la alegoría se ha descubierto ante mí como el arma que utilizo constantemente para defender el equívoco, la naturaleza positiva de la interpretación de mis poemas, algo que he defendido ya en varias ocasiones a raíz de la presentación de mi libro *Artemisa*. Este recurso, sustentado en la interpretación de la ironía hecha por Paul de Man, es la base de mi idea poética sobre la comunicación: una intención, sí, pero abierta a sucesivas interpretaciones que deben acotarse (para no caer en la ausencia total de comunicación) gracias a diferentes utensilios retóricos, como hemos podido señalar durante el trabajo, entre otros: la disposición de la sintaxis, el léxico, la ausencia o presencia de los signos de puntuación, y, sobre todo, el verso libre.

El verso libre, como arma del futuro pero de la que recelaban poetas como Blas de Otero, es el almacén métrico, como la alegoría lo es de la parte del contenido. Este verso, denostado tanto por unos, amado de forma prácticamente irracional por otros, me suscita las mismas dudas que le suscitaron al vate bilbaíno pero, al mismo tiempo, provoca en mí una curiosidad y, sobre todo, un desafío para conmigo mismo: detectar el *último acento* que provoque el mayor y mejor efecto en el lector y en el contenido del poema, reforzando este. Ciertamente, mi visión originaria sobre este tipo de verso era negativa, en cierto modo contrapuesta a la actualidad poética más “pública”, más conocida (vuelvo al concepto de *poesía de superventas*), donde parece que la métrica no tiene cabida en la poesía. A pesar de esto, he descubierto que, en el fondo, estaba muy lejos de la realidad. El verso libre juega un papel fundamental tanto como la métrica, el ritmo, y todos aquellos componentes tradicionales de la poesía.

Finalmente, y relacionado con el primer apartado del trabajo, me gustaría destacar la importancia del contexto que, si bien es siempre determinante para el ser humano, no lo es menos para la poesía. La producción lírica que hemos analizado en este trabajo no se puede entender completamente sin tener en cuenta cómo se ha desarrollado, qué lecturas conllevan, en qué momento lo han hecho, etc. Tanto mi contexto personal como el social, unidos, han provocado esta decantación por la experimentación e indagación

por el verso libre (de forma consciente), al mismo tiempo que me ha llevado a hacer de la alegoría irónica demaniana (de forma inconsciente) el principal recurso de mis poemas.

6. Bibliografía

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2008) “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”, en *Monteagudo*, nº 13, p. 49-72.

BLOOM, Harold (2009) *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta.

DEL PRADO, Javier (2002) “Y para qué el poeta en tiempos de abundancia”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, pp. 19-48.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999) *Diccionario de métrica española*. 3ª ed. 2016. Madrid, Alianza Editorial.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2010) *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid, UNED.

ECKERMAN, J. P. (2000) *Conversaciones con Goethe*. Editorial Oceano. Disponible en internet (08.05.2018): <https://books.google.es/books?id=sZs8DAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

FALCÓN, Enrique (2007) “Introducción”, en *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife, Baile del Sol, pp. 9-10. Disponible en internet (03.05.2018): <https://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/oncemlrs.pdf>

FRAU, Juan (2003) “Blas de Otero: métrica y poética”, en *Rhythmica*, I, 1, p. 92. Disponible en internet (07.05.2018): <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/431/368>

GALLEGOS DÍAZ, Cristián (2006) “Aportes a la teoría del sujeto poético”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, número 32. Disponible en internet (31.03.2018): <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>

GARCÍA CARCEDO, Pilar (2002) *El ritmo en la poesía de Blas de Otero, tesis doctoral*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en internet (15.05.2018): <http://eprints.ucm.es/3363/>

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011) *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Madrid, Crítica.

IRAVEDRA, Araceli (2010) *El compromiso después del compromiso: poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid, UNED.

LANZ, Juan José (2007) “La joven poesía española hacia el fin del milenio. (Hacia una poética de la posmodernidad)”, en LANZ Juan José: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid, Devenir, pp. 143-182.

MORA, Vicente Luis (2016) *El sujeto boscoso*. Madrid, Iberomaericana/Vervuert.

RAGA ROSALENY, Vicente (2007) “Alegoría e ironía. Paul de Man y la ironía posmoderna”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, pp. 491-497. Disponible en internet (18.03.2018):

<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/46796/art65.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014). «alegoría». *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición). Madrid, Espasa. Disponible en internet (10.05.2018): <http://dle.rae.es/?id=1gxeXmG>

SENABRE, Ricardo (1982) “El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León”, en *Revista de Filología Española*, vol. LXII, n 1/2, p. 40.

UNIÓN DE ESCRITORES DEL PAÍS VALENCIANO (1996) *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.

VALLEJO, César (1991) *Trilce*, ed. ORTEGA, Julio. Madrid, Cátedra.

7. Anexo

Comala

desierto de fantasmas me persigue

comezón de las dunas arenosa

garganta en sequedad milongas de los muertos

Comala pulcro de éter paraíso

llano perdido niebla que interrogantes sábulos mediocres

desliza

escamas de la infancia lágrimas cavernosas

estantigua sublime de desfiles recogido simún

del Páramo su herencia madre ;madre!

sumergida en el óseo

a t a ú d

17/08

Viscoso fluente detenido sobre la lengua.

Sorbe distorsión retuerce lenguas sin brida.

Agrio sudor de yemas.

Tanto arañan y queman las distancias: irvolveryempezar

sin un descanso.

Ramblea el verde por encima absuelto de la finitud.

Tímpano

Sin refreno,

en oscuro costado ensañado.

Tanteo de guadaña perspicaz a sus siervos dibuja
la piel anohecida.
Dúctil promesa y vanas siluetas lúgubres.

Grana constelación en barras verTicales
sin sentirse una pequeña gota
derramada
al borde del agotador martillo.

Nochefragma
Distancia tormentuosa.
El animal recién impulsa crin
en sus ascuas. Tanteo de jugada: caída
en la grieta.

Agujereadores cuerpos sisisiendo
roturando el diafragma catenario
con voces lujuriosas.

Cruja la piel de furia vendaval
o suspiros buceen donde el chispo.

Recuento

Resuello de cuentas acumulables.

Dulzón aroma el labio:

arrópame a ti.

Reinicio.

Cuenta el cuerpo victorioso
con unánime ánima dual.

Besos en el batir de blancas alas abrazan mi gestura
soledada.

Clavítula

Se me enclava el sonido de tus labios
al reír,
resonando sobre el cuerpo.

La gran contienda de plumas, campos de fantasía,
saluda a las luciérnagas sin alas.

Se me enclava tu ser.

Dos deslices perpetuos son prisión.

En raíz de sed, de ver su ser.

Se me enclavan dos arcos
incendiados, del bronce perseguido.

Ah, se me enclavas.

Árbol

Quiero un acogedor cielo y luz serte.

En tus cumulonimbos beber copas de estrellas
y anulado se nos quede el sentido.

En un rincón cualquiera de las almas
de luz la chispa surge.

Tu brisa cándida en fuego libra,
en contienda de amor, en campo suave
uncidos al que otorga vida ramo.

Ver la llama en los pies del faro.

La llama, no fugaz, mas infinita: la mar, el mar, refulge.

Cárcel

Mar angosto, pequeña luz
como faro practica
la guía a las orillas de la piel:
cana sien que en los cuerpos descansa bendiciones.

Barcos que navegaron y encallaron

ahora bajo el mando de lo actual
son el reflujó negro.

Viaje

Tierra que se disuelve por las pisadas del extraño orificio.
Ya el viento azota velas, empuja los ríos.

Reflejo de los movimientos subyugan la conciencia.

Sin faro, sin piel.

Anida el ancla en azul.

Un ángel viene a ser inundado de rojo.

Barco a flote por flechas de prístinas plumas
arden con gusto sádico de sangre.

Ahora nuestras prendas en el fondo del mar yérmico
sudan, quejosas,
y no sabemos dar la espada de los egos que la tierra divide y los pasos denuesta.

Arenisca
Músculo en el destripamiento suena.
Cada minuto en horas tan de oro.
De la arena el sufrido resbalar.

Canta el reloj la luz, su son del día
sigiloso, pensado— por respuesta
a calambres del cielo ya partido.
Aquí, la armónica del arañando.

Seducción a su hogar devuelve músculos.