



# *Palabrería*

Memoria del Trabajo de Fin de Grado

Modalidad: Creativa (Poemario)

Facultad de Comunicación

Grado en Comunicación Audiovisual

Convocatoria: septiembre 2021-2022

Alumno: Tomás Chiscano Tierno

Tutor: Antonio Molina Flores

## Índice

1. Fundamentos y objetivos .....	2
2. Técnicas y estilos ensayados .....	10
2.1 Jaime Gil de Biedma.....	10
2.2 María Eloy-García.....	12
3. Estructura de la composición.....	16
4. Dificultades y soluciones.....	19
5. Resultados.....	22
6. Bibliografía/Webgrafía.....	26

## 1. Fundamentos y objetivos

Según lo percibo –o más bien justo por no percibirlo- el odio respecto a según qué objetos no tiene cabida entre las expresiones emocionales, porque no es socialmente funcional. Asusta, desestabiliza, no se *sabe* vivir con él. Aunque esté íntimamente inscrito en las instituciones y en las categorías comunes de pensamiento, debe desecharse. Nos constituye, pero nos avergüenza. Tiniebla de la “que apartaron los ojos” (*Cuatro Cuartetos* T.S. Eliot, 1989) / antes siquiera de averiguar el primer instante de reflejo. // Roce metastásico que hace que enseguida vuelvas a sentir, / sintiendo cómo esa generosidad destructiva / ilumina siempre el resplandor más abatido. Permanencia que relegas a la guerra cotidiana / contra ti, / que has pulido la instrucción de sinceridad / le has moldeado las gárgaras al punto / sin superficie / has instaurado en tí misma secretísimos / secretos / de una dimensión sabia, / incompatible. // Tiniebla Humana, nítida, que abalanza su decadencia / con tenebrosa y humanitaria nitidez.

La actitud social que condensa esta descripción y “designa no a la gente, sino a la cosa misma” (François Leguil, <https://zadigespana.com/2018/03/07/la-humanisteria-obligada/>: Consultado el 23/07/2022 ), es la “humanistería obligada” (Lacan, Jacques: *Télévision*, in *Autres Ecrits*, Editions du Seuil. Trad. *Televisión*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1977) que en *Palabrería* pretendo denunciar. Para expresar, a través del odio, una crítica moral, se deben analizar cuáles son los conflictos identitarios y comunitarios que lo dosifican. Que permiten, o no, su expresión pública. La humanistería obligada no es más que otro de estos mecanismos censores -si bien no toda expresión que coincida con sus principios tiene por qué surgir de su influencia-. Colocaré la conciencia en prescindir de ella. Y en los descuidos intentaré hablar desde sus imposiciones lo más honestamente posible,

La estética de la *poesía de la experiencia* y la adopción de un carácter poético crítico canalizan apropiadamente esta intención. A través de la simulación lírica de una experiencia en el mundo, y de la consciencia de lo que representa en términos sociopolíticos. Eso sí, rechazando la postulación de una poética rígida. Pero manteniendo la subjetivación -colectivamente influenciada- de una conciencia moral fluctuante que

encarne una alternativa al sentimentalismo forzoso. Y una voluntad de integración en la comunidad.

El “8 de enero de 1983 en El País” (Rubio Jiménez, J., 2022), un grupo granadino de escritores publicó el manifiesto poético *La otra sentimentalidad*, como “reacción contra los poetas novísimos” (Rubio Jiménez, J., 2022). En él trataban de delimitar su *nueva* propuesta, que arraigaba intenciones en *Juan de Mairena*, de Antonio Machado. Se reclamaba otra sensibilidad poética -estética, emocional, reflexiva...-, y esta sería la inquietud común de la que partiría la actividad artística de los integrantes del colectivo.

Los novísimos practicaron decididamente una poesía intelectual, entre cuyos objetivos no figuraba dialogar con un público amplio. Fue ese “esteticismo radical” (Rubio Jiménez, J., 2022) -y la interpretación de éste como un voluntario aislamiento cultural- el que desencadenó el surgimiento de nuevos movimientos artísticos como el granadino. Estos escritores concebían la poesía como dialógica, inserta inevitablemente en la realidad social. Para intentar crear un arte de convivencia, apostaron por una escritura cercana a la confesión y plagada de interpelaciones directas.

Querían vincularse con las lectoras. La depuración emocional era, por tanto, una condición de verosimilitud que posibilitaba la comunicación lírica. Necesitaban crear “otra sentimentalidad, consciente de sus fisuras” (Rubio Jiménez, J., 2022). Pues, lo que “solo es expresión arrebatada” (Rubio Jiménez, J., 2022), pensaban, se alejaría de la poesía ciudadana que perseguían. Incidieron así en “analizar con distancia los sentimientos para descubrir lo que tienen de históricos y de falsos” (Rubio Jiménez, J., 2022).

En la década de los 2000, fueron integrados como parte de una nómina mayor de autores -a partir de entonces representantes de la *poesía de la experiencia*- gracias al trabajo de Araceli Iravedra (*La poesía de la experiencia*, 2007). La autora apreció paralelismos entre sus poéticas y trató de dilucidar cuáles fueron los ejes donde divergieron estas *nuevas* maneras de entender y hacer poesía. Ángeles Mora, Carlos Marzal, Benjamín Prado o Luís García Montero, son algunos de los referentes que sitúan esta estética.

Se puede afirmar que “la poesía de la experiencia no es una tendencia programada, ni el resultado de un manifiesto de un grupo, sino una estética que aglutina a la poesía tras el acartonamiento de la generación anterior, la posnovísima” (Abril J. C., 2014). De ahí la

diversidad de manifestaciones y evoluciones artísticas en asincronía. Así como Fernando Beltrán publicó en 1989 el manifiesto “Hacia una poesía entrometida”, donde se desmarcaba públicamente del “furor individualista de la época” (Iravedra, A., 2003), el lector que “permanece como una presencia constante” (Pág 324 María Clara) seguiría protagonizando el poemario *Vista Cansada*, de Luís García Montero, reafirmando en 2008 la inercia estética iniciada a principios de los 80.

Consiguieron una vinculación profunda con el público al que alcanzaron “estableciendo una homología entre lo que ocurre en la sociedad y lo que relata el texto” (Abril J. C., 2014). El universo referencial, por tanto, aspiraba a representar subjetivamente las cosas del mundo. Tendencia reforzada mediante el uso generalizado de un tono lírico, que acompaña a “códigos accesibles y cotidianos” (Abril J. C., 2014) durante la construcción poética. Todo esto subscribiendo el análisis de Juan Carlos Abril, que enfoca al paradigma estético de la poesía de la experiencia “desde el ámbito de la llegada al lector” (Abril J. C., 2014).

La declaración de una vocación comprometida con las “*formas comunes de expresión social*” -si es que esto existe-, no implicó la renuncia explícita a la creación de “una realidad metafórica, de imágenes de herencia vanguardista, o de cualquier otro tipo.” (Abril J. C., 2014). Más bien pareció admitir su carácter complementario. Aunque desde colectivos como *Voces del Extremo* y *Alicia Bajo Cero* identificaron este modelo estético -y por ende, sus principios- como “connivente con las formas de poder de la cultura establecida” (Iravedra, A., 2003).

En el poemario retomo esta vocación a través del “uso de un tú genérico” (Abril J. C., 2014), que se alterna con otras formas de enunciación. Desprendido, eso sí, de la intención de charlar “como un amigo cercano” (Abril J. C., 2014). En todo caso lo haría como ese amigo que, en su extremo sentirse carnal, sobrepasa los límites de su desconocimiento. Y empieza a querer vivir por ti. Además, trataré también, por lo general, de “evitar que sea un ejercicio de contraseñas entre los propios implicados” (Abril J. C., 2014). Aunque no censuraré los poemas más experimentales. El poeta que busco en ““mi”” poesía “es otro ser —un sujeto— cotidiano más” (Abril J. C., 2014), y escribe para “un público que pueda comprender” (Abril J. C., 2014). Sin embargo, no tiene prejuicios sobre ese público. Ese público no es *ese*, sino *esos*. No es un destinatario restringido al que ofrecerle creaciones a medida.

Cuando surgen “en el contexto español nuevas formas de organizaciones sociales” (Llorente, M., 2008), inevitablemente la realidad literaria del país resulta transformada. Más allá del período de Transición, “durante la consolidación de la democracia en España” (Llorente, M., 2008), irrumpen en la poesía nacional “una serie de prácticas estéticas que no se conciben a sí mismas de otro modo que como un posicionamiento moral ante la realidad” (Irujo, A., 2003). El pretexto se asentaba en la “voluntad de restauración de un compromiso con “lo público”” (Irujo, A., 2003). Indisociable del posicionamiento crítico contra el modo poético experiencial, que consideraban “estética e ideológicamente reaccionario” (Irujo, A., 2003). Además de reafirmador de la cultura burguesa, que detentaba -y detenta- el poder social.

Suponiéndose ya en la fase de asimilación del “paso deconstructor de la postmodernidad” (Llorente, M., 2008), inyectaron en su escritura actitudes como la pérdida “de la fe en la razón científico-técnica” (Llorente, M., 2008) o la desconfianza en las formas de institucionalización sistematizadora. Que fueron concienzudamente enconadas por un perspectivismo crítico generador de nuevas formas literarias:

*Una ideología basada en lo concreto del ser humano, en su capacidad para actuar éticamente y responsabilizarse de su lugar en el mundo que le ha tocado vivir y no en grandes cosmovisiones del mundo y de la realidad que ya no tienen sentido.* (Llorente, M., 2008)

Poetas como Begoña Abad, Antonio Orihuela y María Eloy-García consiguieron representar esa capacidad para desarrollar un “espíritu transformador y renovador para poder salir de la apatía” (Llorente, M., 2008). De la indiferencia ante la vanguardia, recogieron la preocupación por la actualización, la fugitiva inocencia ante lo que *debe ser*. Esta conciencia activa de estar en el mundo como algo vivo, en relación con el entorno y toda su complejidad, es un rasgo principal de la poética irreductible que colectivamente formaron. En sus versos se problematiza con toda decisión “la imposibilidad de cambiar en absoluto nuestra sociedad” (Llorente, M., 2008).

Sin embargo, este impulso transgresor conllevaba implícito el riesgo de crear una nueva normatividad. Poderosa, más que Literaria -en este caso-. Acudiendo a la revisión sobre los textos de *Feuillets d’Hypnos* (René Char), María Teresa Navarrete define su poesía crítica como una advertencia comunicada a los lectores, “para que así vivan despiertos” (Navarrete, M. T., 2020). Esta poesía emigrante, sería oriunda de un futuro cognoscible y creado por el poeta. Por principio inaccesible a las conciencias “dormidas” del pueblo

homogéneo de personas únicas. Solo una poética pragmático-política puede aspirar conscientemente a convertir el acto poético en un “instrumento de acción política y social capaz de desarrollar una trayectoria ideológica colectiva” (Navarrete, M. T., 2020). Arraigado en el ideal de un imaginario sin evasión; plenamente “vivo”, según sus preceptos. Operatividad, organización, conciencia, vigilancia... Reconozco que está bien que también exista, pero la poesía no tiene por qué tener función. Y si *tuviera que tenerla* -abro distopía literaria- ¿por qué iba a ser esta?

En convivencia con este proyecto, “mi” poesía pretende experimentar poéticamente la *realidad* para criticarla. Habla con ella, la escucha, se detiene y vive dentro. Sean cuales sean las consecuencias. De inicio, no se concibe como un reservorio vivo del auténtico calor con el que debe inseminar a un mundo “exterior” -pretendidamente- estéril. Tratará de ser también ese “frío del entorno” (Navarrete, M. T., 2020), para comprender. Se pregunta por su identidad y actuará sobre ella, intentando denunciar sus formas de auto-dominación. Aunque a veces, por humana, también se haya olvidado de sus objetivos. Por eso, renuncio expresamente a profetizar o advertir desde un idealismo de intersticios totalitarios. Me la aplico: “¿Qué puedo hacer yo con las riendas del mundo?” (Zi, Z., 1998).

*Palabrería* contiene poemas que representan una “mera contemplación del mundo” (Navarrete, M. T., 2020). Porque ¿quién puede afirmar que la contemplación es un hecho objetivo del que no es posible extraer ningún conocimiento crítico? Desde luego, la poesía practicada incorpora la contemplación como herramienta de subversión. Detener el ritmo, el flujo urgente de la acción, también ayuda a subvertir el *statu quo*. No solo las “opciones estéticas que apuestan por una escritura fragmentaria, experimental” (Iravedra, A., 2003) representan la voluntad de cambio y de transformación. -En muchas ocasiones incluso se niegan a ella, al competir por la legitimidad pública-. Desafortunadamente, a quien solo ve pasmarotes le angustia su propia necesidad de acción, multiplicada en ausencias renovadas y omnipresentes. Declaro parte de mi postura frente a la poesía crítica con la transformación del poema “Yo celebro” ( [://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica-el-aprendizaje-de-lo-inesperado-antologia-personal-19792005--0/html/00f9b454-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_47\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica-el-aprendizaje-de-lo-inesperado-antologia-personal-19792005--0/html/00f9b454-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_47_) ), de Jorge Riechmann, al que re-titulo como *Intenta celebrar conmigo*:

*Celebro que puedo cantar  
mientras mi jardín se angosta.*

*Celebro la estrecha nota que sale de mí  
Mientras agonizan mis animales mis padres y mis hijos.*

*Celebro que canto alto  
Mientras mueren mares que no he matado,  
Selvas que no he hollado,  
Ciudades que no tengo por qué conocer.*

*Seguiré*

*Seguiré*

*Seguiré celebrando*

*esta carraspera de canto*

*Dulce,*

*Cósmica,*

*Brillante,*

*Que hace de mi cadáver*

*Un amuleto para ideólogos.*

Aunque hay que reconocer que la búsqueda de nuevos lenguajes afecta directamente al desarrollo del pensamiento. Intentaré desarrollar *Palabrería* desde la complementariedad de estas dos actitudes poéticas. Rechazando de forma contundente, sin embargo, que la poesía no sea “un arma revolucionaria con verdadero sentido operativo en la realidad social” (Iravedra, A., 2003). Influyendo en lo más íntimo, ¿cómo no podría disponer a la realidad social para ser transformada?

Me acerco ahora -para terminar de definir mi postura- a algunos de los principios creativos que formularon desde el Colectivo Alicia Bajo Cero, y que Araceli Iravedra recogía en su conferencia. Como “poetas de la diferencia crítica” consideraban imprescindible “reformularse a la luz de los discursos de vanguardia” (Iravedra, A., 2003). Ignorar las influencias estéticas del mundo circundante implicaría sin duda un reaccionarismo literario. Pues bien, no creo que esto pueda hacerse de forma total, y

cabría debatir en qué sentido puede decirse que un texto es vanguardista. De todas formas, no considero “mi” poesía renovada en ese aspecto. Pero no por ello ausente de crítica. ¿Sería posible invalidar el potencial crítico o comprometido de una poética por carecer del conocimiento y la dedicación necesarias para incorporar las reformas “pertinentes”?

Recordaba además la ponente que los integrantes del grupo renunciaron al “principio de narratividad y el efecto de claridad expresiva” (Iravedra, A., 2003). Una intervención individual sobre la realidad haría degenerar entonces el carácter social y político del arte. Por otro lado, y según Araceli, Luís García Montero rechazó a su vez “la creación de un ámbito de autonomía estética que se desentienda del diálogo con los demás y con la Historia” (Iravedra, A., 2003). Para hablar con una sociedad de consumo -parecía sugerir- habría que considerar básica la adaptación a sus referencias y modos de relación.

Poéticamente, busco en *Palabrería* la reconciliación de estas dos motivaciones. Como “el ser y el no-ser se engendran mutuamente” (Tse, L., s. f.), no entiendo la elección entre frentes. Todavía el conocimiento que tengo de la técnica quizá no me permita abandonar por completo la perspectiva individualista. Pero ¿acaso no es posible crear desde una privacidad confesional paralelamente a otro tipo de ensayos? Todo entronca con las motivaciones que subyacen a la actividad poética. En mi caso -al menos en este poemario- la voluntad de transformación social, su crítica, y una necesidad de expresión íntima y de desahogo. Unidas.

No obstante, al esbozo clarificador de todas estas intenciones le sobresale una pregunta: ¿quiere poder la poesía? Que tira de otra: ¿cuál querría? Y de otra más: ¿Lo daría después de desarrollarlo? Y no sé cuándo pararía: ¿Y a quién se lo daría? Mejor aquí. Pero todas ellas se quedan ayudando a que la expresión no sea dogmática, y se revise.

Como los criterios de creación elegidos por el “poeta a la hora de construir una voz elocutoria tienen consecuencias después en la construcción del discurso” (Mora, V. L., 2016), trataré de delimitar cuáles fueron los “míos”. Plenamente consciente de que “mi” poesía, actualmente, en términos de Vicente Luís Mora, “ni sabe de dónde viene ni a dónde se dirige” (Mora, V. L., 2016), escribí desde una persona fluctuante. El tema elegido para cada poema me sugería el uso de una u otra. No por ello formando una poética “débil y de corto alcance” (Mora, V. L., 2016). Pues ni la fuerza ni la aspiración al infinito reconocimiento figuraban entre mis motivaciones de escritura.

El autor, con su repaso a la disolución del sujeto esencialista “clásico”, apunta algunas de las consecuencias que este acontecimiento filosófico provoca en la literatura. Asegura que la escritora contemporánea “está con *nadie*, sin nadie” en su “multiplicidad *boscosa*”, donde ha desarrollado necesariamente una suspicacia sistemática respecto de la enunciación. Considerándolo, me pregunto cómo se le continúa exigiendo a este “yo” disgregado y en perpetua tensión cósmica la construcción de una poética “sólida y de un sistema estético claro” (Mora, V. L., 2016) donde el “yo” enunciador “es *incontrable*” (Mora, V. L., 2016).

¿Desde qué clarividencia podría, entonces, elegirlo? Y si aun así lo hiciera, ¿estaría fingiendo ese carácter disuelto? ¿Lo adecuaría a las liquidaciones de nuestro sistema de conocimiento, legitimándolo? ¿No es una contradicción reclamar un posicionamiento superconsciente dadas las condiciones que rigen la supuesta subjetividad posmoderna? ¿Por qué no representar la inconclusión de un criterio estético, problematizando así la noción de posmodernidad? Durante una lectura de *Métodos de la noche* (Andrés Neuman), si se para en “Monólogo a dos voces”, puede pensarse lúcidamente esta cuestión. Identifico el total de “mi” propuesta poética con esta duda lírica y diría que, como *yo* -sacrilegio-, ninguno de los innumerables Neuman se decidió. Su fugaz encuentro no pudo -ni pretendió- *descargar* un acuerdo último.

En definitiva, *Palabrería* pretende representar una pluralidad de actitudes líricas no regidas por una poética congruente -desde el punto de vista técnico-estilístico-. La voz poética no se tamiza bajo una postura concreta, sino que fluctúa entre varias formas. Dubitativas, agresivas, testimoniales, contemplativas, irracionales ... Las relaciones con el odio son moralmente múltiples, y responden a una voluntad ecléctica, que entiendo como constitución del ser. Su carácter inconcluso.

Determinando este principio, pretendo entender cómo el odio se manifiesta socialmente, y cuáles son sus raíces, sus afectos, mediante la vivencia poética. Para ello, y preservando la perspectiva ecléctica, trataré de experimentar con diferentes métodos de creación. En *Palabrería* la escritura persigue ser poliédrica, y esta condición es crucial para facultar su desarrollo. Con el poemario pretendo ejecutar la materialización de un tránsito entre formas, de un conflicto entre sentidos. Crítico y literario y político y experiencial.

## 2. Técnicas y estilos ensayados:

### 2.1 Jaime Gil de Biedma:

Miembro de una familia burguesa castellana, Jaime Gil de Biedma fue un escritor nacido en Barcelona localidades. Viajaría también a Oxford en 1953, donde recibiría influencias, y a la vez natural de la Nava de la Asunción (Segovia). Transitaría a lo largo de su vida - y de forma principal- entre estas dos desde la poesía anglosajona, que determinaría el carácter de su labor ensayística y poética. De 1955 en adelante trabajaría en Filipinas, en la Compañía General de Tabacos. El barcelonés es considerado uno de los referentes de la generación poética de los 50, con una obra dominada “por el tema “el tiempo y yo”” ([https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/gil\\_de\\_biedma\\_jaime.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/gil_de_biedma_jaime.htm)). *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) y *Poemas Póstumos* (1968) son tres de las obras troncales del autor español, que completan una creación extensa y lúcida. Representativa -sobre todo en los poemarios más tardíos- de la poesía de la experiencia.

En su poética se distingue esa vocación existencial por “reconstruir con «la imaginación poética» el momento en que el sujeto «descubre» el sentido profundo que reside en aquello que contempla.” (Arellano, M., 2021) El poeta es, por tanto, un ser con los nueve sentidos comprometidos, “invulnerable en su descarrío, en su ciega servidumbre”. (Zambrano, M., 1996). Ser de sociedad sin sociedad que se hace consciente de la “perspectiva limitada e individual desde la cual el sujeto lleva a cabo un proceso de aprehensión de su alrededor” (Arellano, M., 2021). Introduciendo “la tensión entre un yo y la transformación de ese yo que, al ser incorporado al poema, es inevitablemente deformado y convertido en «otro» (Arellano, M., 2021).

Mediante la búsqueda constante de un pasado idealizado el escritor llevará hasta el paroxismo esta premisa, alterando la “estabilidad de la misma identidad” (Arellano, M., 2021) poética. Porque, imbuido ya de la “contradicción esencial de la poesía romántica” (Arellano, M., 2021), insiste en “querer creer en el mito construido” (Arellano, M., 2021), mientras “reconoce en todo momento el carácter ilusorio del mismo” (Arellano, M., 2021). La creación de “tres instancias: el «yo pasado», el «yo presente viejo» y otro «yo

presente» que, desdoblándose, rechaza ahora al «yo presente viejo» (Arellano, M., 2021), permite esa comunicación romántica en conflicto. Que acabará por extenderse “hacia la voz enunciativa de los poemas” (Arellano, M., 2021). Esencialmente, a través de una consciencia moral incómoda e inconformista.

Progresivamente, Gil de Biedma intensificará la duda existencial, pues la arcadia inventada cada vez será más imaginaria; y la insatisfacción de la lucha, cada vez más evidente. El esfuerzo de escritura derivará en un “rechazo hacia sí mismo” (Arellano, M., 2021), y por ende, “hacia la figura de escritor con que el personaje creado poéticamente se identifica” (Arellano, M., 2021). Así, según José Olivio Jiménez, “su poesía viene a ofrecérsenos como el testimonio de una inseguridad” (Jiménez, J. O., 1996). Siguiendo al autor, sería en *Poemas Póstumos* (1968) donde culminará este recurrente y lógico “vaciado de sentido” (Jiménez, J. O. 1996). Allí el escritor hará que la oposición permanente “entre lo real y lo irreal” (Jiménez, J. O., 1996) provoque su propia y definitiva extenuación.

De este último poemario es de donde *Palabrería* recoge la influencia. La mayoría de los poemas se representan mediante un conflicto profundo entre la voz que enuncia y el sujeto al que se dirige. Aunque quizá sin desdoblamientos tan explícitos, y con una conciencia poética mucho menos desarrollada. Eso sí, haciendo uso de una moral descarnada y dolida, dispuesta a todo por la ausencia de sinceridad. Podría reconocerse esta semejanza en la comparativa de las actitudes poéticas de *Contra Gil de Biedma* y de “*pan colgante*”, de los que expongo unos fragmentos:

(“pan colgante”)

“Ya ves.

*El día me cambia*

*Y todo lo que sé decirme es:*

*“tú has dejado de inventar”.*

(Contra Gil de Biedma)

*“De tus regresos guardo una impresión confusa  
de pánico, de pena y descontento,*

*y la desesperanza*

*la impaciencia y el resentimiento*

*de volver a sufrir, otra vez más,*

*la humillación imperdonable*

*de la excesiva intimidación.”*

*“Tú has elegido  
Todas las palabras”.*”

En ambas, la voz poética contamina la necesidad de expresión. El escritor ya no puede encontrarse en la poesía, pues esta misma le recrimina su modo de existir. Latente, en estas intenciones, una súplica; hallada casi inconsciente entre réplicas de odio no condescendientes. Certeras, incrustadas en un soliloquio autodestructivo. Donde lo social reverbera por ausente y reconocido, y se siente muerto. En la inadmisibles confesión de la tiranía identitaria.

## **2.2 María-Eloy García**

Como una de las personas que escribe desde “una preocupación e interés social partiendo de una revisión de la realidad de un mundo globalizado” (Llorente, M., 2008), María Eloy García lo hace en la “poesía española publicada durante la última década del siglo XX y principios del XXI” (Llorente, M., 2008). Nacida en Málaga en 1972, se licenció en Geografía e Historia, e impulsada por una inquietud poética vocacional, ha colaborado en múltiples publicaciones literarias: *Laberinto*; *Nayagua*; *Litoral*; *El maquinista de la generación*, etc. Entre sus obras pueden destacarse *Diseños Experimentales* (1997), *Metafísica del trapo* (2001) y *Cuánto es cuánto* (2007).

Según Marina Llorente, su poética debe enmarcarse en la irrupción de “la postmodernidad a nivel mundial y de la consolidación de la democracia y el sistema capitalista en España en términos particulares” (Llorente, M., 2008). Poeta por tanto conocedora de los procesos de deconstrucción, intentará aplicarlos al proceso poético. Aunque removida por este conocimiento, vivirá cómo “el impulso poético de crear una realidad autónoma entra en conflicto con el deseo de permanecer socialmente comprometido con el contexto histórico del cual nace el poema” (Llorente, M., 2008). Así, evitar la alienación de su poesía y rechazar la experimentación con un universo sin mundo, serán dos de sus condiciones creativas políticas primordiales.

La poetización desde un principio consciente de realidad supone la admisión y transmisión de “una posición ética respecto a las condiciones del mundo en el cual le ha tocado vivir” (Llorente, M., 2008). Acotado el tiempo al presente lo máximo posible, el sujeto poético se conforma desde la persona. Desde el mundo que vive, que observa, que pretende transformar e interpretar a la manera que a cada momento pertenezca. Por supuesto, esta postura implica abogar por el abandono de la impostada universalidad. Las condiciones culturales concretas determinan qué puede pensarse o sentirse. Ninguna injusta extrapolación cultural puede justificarse o servir de tentativa. Atendiendo al criterio enunciativo de la escritora -voz poética ya presente en *Diseños Experimentales-*, se constata como el "yo" no quiere ejercer de nada sino de sí mismo” (Llorente, M., 2008). Y será en ese rol consciente y autodeterminado donde adquiera su universalización intransferible.

El potencial subversivo de su poesía arraiga en una voz que cree y se esfuerza en creer lo que dice. Que no es más que aquello que piensa y siente, cuyo sentido permanece siempre dependiente de la vivencia de una realidad verosímil frente a la que no se puede ser indiferente. ¿Cómo sentir o pensar, por qué expresar, aquello que te da igual? Al menos una parte de la sociedad desarrolla y ejercita la voluntad de reconocerse y transformarse, también en espacios poéticos como el de la autora. Aunque a pesar de este valor compartido con otros poetas coetáneos, asegure Llorente que entre sus versos se aprecia una posmoderna “tendencia a volver al pasado de la mano de la ironía y/o la parodia para reinterpretarlo desde la perspectiva del presente” (Llorente, M., 2008). Y es que como parte del “mundo en proceso de transformación” (Llorente, M., 2008) que heredaron, pertenecían también a sus modos de pensar.

Temáticamente, y a lo largo de sus poemarios, “se observa una crítica y cuestionamiento, por ejemplo, del proceso de adquisición de conocimientos académicos, de las desigualdades sociales, de la violencia doméstica o del maltrato a los inmigrantes, de los conflictos bélicos internacionales” (Llorente, M., 2008), etc. Inclusive mientras narra escenas de una intimidad evidente, como por ejemplo en este fragmento de “polvo austrohúngaro” (*Metafísica del Trapo*):

*“me conquistas hungría (tú sí que sabes lo que me gusta)*

*pero no me toques belgrado/  
aún así tú dispuesto y por la fuerza  
me arrebatas me fascinas sarajevo me dislocas transilvania”*

Mientras vive el polvo, el cuerpo de la poeta parece extenderse hasta los límites del mapa de Europa. O no sé si es que se aburre tanto con una conversación sobre la historia del Imperio austrohúngaro, que decide boicotearla en su pensamiento, fantaseando con la conquista sexual del discurso. También podría representar cómo el conocimiento asalta la forma en la que nos referimos a la realidad vivida. -Y muchas más opciones-. La cuestión es cómo fusiona el vivir concreto y las temáticas arriba descritas con una complementaria “belleza de la sonoridad de las palabras” (Llorente, M., 2008).

Casi el total de sus poemas comparten, además de un “final irónico” (Llorente, M., 2008), una especie de perspectiva fluida, casi omnisciente y autorregulada, desde la que el mundo puede observarse a sí mismo. Y que se desarrolla gracias a una arriesgada voluntad hacia la experimentación. Especialmente en esta vocación, se ha indagado *Palabrería*, combinándola con otros tipos de escritura más “ortodoxos”. Poemas como *Éxtasis de 22:00 a 08:00* profundizan en el desarrollo de nuevos lenguajes, acorde a aquello que quieren expresar. A la manera de *El hombre de la raya en medio* -un poco más extrema-, *Éxtasis de 22:00 a 08:00* intenta ser un poema descriptivo a modo de paliativo para el odio surgido del frenetismo temporal:

<i>Éxtasis de 22:00 a 08:00</i>	<i>El hombre medio raya en medio</i>
<i>El caracol despega la cabeza de la hoja</i>	<i>se plantea el hombre medio raya en medio</i>
<i>Mueve los ojos</i>	<i>la aceleración constante de su esposa</i>
<i>Entra en el centímetro</i>	<i>tras haberla arrojado desde el quinto</i>
<i>Se le pinchan líneas de luz media-</i>	<i>se plantea ella -también media y nadie</i>
<i>Deja algo de baba</i>	<i>o el suelo sistemático o el hacha</i>
<i>Retuerce el cuerpo</i>	<i>la muerte acelera más de nueve metros por segundo</i>
<i>Mueve los ojos otra vez</i>	<i>descoyunta el fémur</i>

*Estira la cabeza*

*Toca la otra hoja*

*Su baba absorbe la lluvia*

*la planta de la calle diseñada*

*a abiertos espacios de arboleda*

*el miedo descende cambia a cero*

*el hombre medio de la raya en medio*

*rellena el marco de la ventana*

*se acomoda a la vista de los edificios*

*y quién sabe si ya está pensando en el radio*

*de alguna plácida circunferencia.*

En *Palabrería*, por su parte, el compromiso ético y político se articula desde la expresión íntima de la crítica directa y sus efectos sobre el sujeto poético. Partiendo del análisis moral de la experiencia, se (re)crea una experiencia moral de la realidad social. Que no rehúye el posicionamiento ideológico, pero tampoco se ciñe únicamente a él. Quizá por no suficientemente definido, por estar aún -quizá siempre- en tránsito. La expresión directa, testimonial, de aquello que se vive y se piensa nocivo, se alterna con la visión subjetiva. Ejecutada desde la imaginación de las implicaciones -condiciones de existencia, consecuencias de decisiones...- de tal o cual forma de vivir. Cuando Eloy García testimonia contra “la alienación” (Soler, F. M., 2015) en “La reponedora Muriel” (*Cuánto es Cuánto* (2007)), yo lo hago contra la patologización social de la carencia en “Bienvenida”. -Comparo dos fragmentos-:

Bienvenida

*“La obsesión te pudre,*

*Y tu feliz metástasis*

*Reacciona al mezclarse*

*Con todo lo que está vivo.*

*A la huérfana le implantas*

*Una familia cualquiera,*

*Pues ciertos agujeros*

*Con cemento genérico se tapan,*

La reponedora Muriel

*“repones el ansia con el ansia*

*y el tiempo con el tiempo*

*sólo tú tienes la contradicción misma*

*de los dioses*

*te vanaglorias de un orden*

*que será siempre destrizado”*

*¿verdad?*

*Y una mierda.”*

### **3. Estructura de la composición**

Para hablar de la estructura del poemario y los criterios de composición, argumentaré primero la técnica, después la parte externa, y me iré internando hasta ofrecer un análisis de algunos poemas escogidos.

No he querido utilizar el verso libre para ejecutar una “ruptura con la tradición” (Utrera, M. V., 2010), aunque no pueda hablarse de “un versolibrismo preexistente de base tradicional” suficiente (Utrera, M. V., 2010). Simplemente es la opción con la que más cómodo me siento al escribir. Sí que -francamente- no creo en “moldes anteriores” (Utrera, M. V., 2010), como no creo en ninguna imposición arbitraria. -Y mucho menos en el deber histórico de vanguardia-. Considero, junto a María Victoria Utrera, que el verso libre “sólo puede explicarse por la individualidad creadora” (Utrera, M. V., 2010). Y por eso voy a tratar de describir cómo es el mío.

Identifico mi verso libre como un verso nada preocupado por su exactitud o sus cualidades métricas. No he seguido ningún proceso preciso o analítico de medida de versos, así como tampoco he recurrido conscientemente a modelos de estructuras estróficas. Lo que usualmente se llamaría estrofa, para mí es una unidad lírica o de pensamiento que me permite progresar y profundizar en lo que quiero transmitir. Posee, por tanto, un sentido discursivo que no está prediseñado. Pero que tampoco se sirve de “frases y palabras aisladas” (Utrera, M. V., 2010) para modificar los hábitos de asociación.

Su longitud siempre es casual, porque compongo de forma intuitiva. Aun así, intento aportarle un sentido propio que se ajuste a la intención particular de cada composición.

Durante la creación del poemario, el único “método” que ha podido “limitar” el ejercicio de composición ha sido la fijación temática. El odio, inserto en diferentes contextos e interpretado de distintas formas, ha guiado al verso libre hacia al poema. Esto ha sido así porque, preferentemente -y por el momento-, mi atención se dirige siempre hacia el contenido. Si tengo una idea, quiero transmitir *esa* idea, y no otra. También porque considero que la celeridad con la que habitualmente se piensa y se conversa, y la

dispersión psicológica generalizada provocada por la imposición de hábitos tecnológicos, reclaman una respuesta poética al menos centrada temáticamente.

Puedo distinguir en mi técnica -y además, es un criterio consciente- una tendencia innegable a generar un ritmo. El que corresponda a cada poema. Por lo general, ahora mismo me gusta pautarlo, utilizando cuidadosamente los signos de puntuación y atendiendo a la sonoridad conjunta de las palabras. Utilizo además elementos retóricos que me ayudan a desarrollar esa cadencia concreta que se busca mientras escribo.

Quizá debería aclarar que en algunos poemas he utilizado el verso libre de otra manera. Si bien los concretistas brasileños decidieron “dar por cerrado el ciclo histórico del verso” (Artaud, A., & Perednik, J. S., 1982), para mí aún tiene potencialidades para la experimentación. Al menos en dos de los poemas del poemario, de forma clara, puede intuirse que los versos tienen otra intención. Por ejemplo, en el poema  $E = m \cdot ap^2$  los versos no pretenden rimar, ser musicales o comunicar un sentimiento. Su función es otra: describir las variables de la ecuación del título. Y manifestar la maleabilidad filosófica de las fórmulas categóricas de expresión del pensamiento -científico, en este caso-.

El orden interno de la composición está pensado desde la experiencia de lectura. Principalmente he intentado crear un ritmo que me permitiera dosificar sobre todo los poemas más confesionales -“Bienvenida”, “El sombrerero cojo”, etc.-. El cariz ecléctico de la composición me lo ha permitido. Gracias a eso, he podido jugar con la ubicación de los poemas considerando la saturación por estilo o por emociones. Mayoritariamente, la elección surge de un análisis intuitivo y de muchas pruebas de posición y lectura. Pero sí que hay algunos que están donde están por una razón concreta. Por ejemplo, los poemas “Descartados”.

Los he colocado justo después de los poemas que se muestran más agresivos con el sujeto poético hacia el que van dirigidos. Me parecía que tanto “Bienvenida” como “Terminado” contenían una hostilidad que crecía hasta expulsar a la lectora fuera del poemario. Concretamente, a “Descartado 1” y a “Descartado 2”. Presentes en la obra, los dos traicionan mi criterio original de selección, no deberían estar ahí. Su lugar era el intento, algo situado más allá de la obra final, que está usualmente fuera del alcance de la lectora. Allí es donde la envío, poseído por el clímax del sentimiento de rechazo. A estos dos limbos de acceso limitado, contruidos por equivocación.

Por otro lado, “La rosa en blanco”, “Poder”, “Querer seguir”, “Poder” y “Preferencias” actúan como intervalos en los que poder reflexionar. Introducen también la siguiente batería de poemas, y me ayudaron a dividir el poemario internamente. Además, poseen un tono menos personal, que favorece el pensamiento abstracto, y los hace contrastar con los poemas cargados de intimidad.

A pesar de la apuesta por el verso libre, sí que existe una intención experimental en las estructuras internas de algunos poemas. Una por una, trataré de aclarar cuáles fueron y respondiendo a qué motivaciones.

-“La rosa en blanco”: Cuando lo escribí no terminaba así. El final era una pregunta que limitaba la interpretación del poema, y que decidí omitir por ese mismo motivo. Mi sentido no tenía por qué contaminar el del resto, así que lo dejé “inacabado” a propósito. me di cuenta de que era ese “vacío” -o eso creo- lo que conseguía activar la pregunta fuera del poema. Como parte presente de la estructura, se combina con el verso libre para significar. -Independientemente de esta intención, el título me ayudó a pensar en que la decisión más adecuada para la forma del poema podía ser la elegida-.

-“Éxtasis de 22:00 a 08:00”: La división del poema está constituida por 10 versos. Cada uno pretende contener una hora de duración de lectura o de vida ficcional en el poema. Asimismo, exceptuando al primer verso, que es el que sitúa la acción, el ritmo general del poema pretende transmitir la pesadez del caracol. Desde ahí y en agrupaciones de tres, la medida de los versos va creciendo hasta que se trunca y vuelve a crecer.

-“Nosotras, Olga Hepnarová”: El poema crea un espacio para el encuentro entre dos seres de distinta especie: el personaje protagonista de “Yo, Olga Hepnarová”, y la voz poética humana “Yo”. Esta relación “conversacional” dinamita los formatos de diálogo y monólogo, y permite un cruce de contextos. Ni representa un diálogo al uso, ni pretende servir como dos monólogos encontrados. ¿Qué forman entonces estas dos voces que colisionan por pertenecer a mundos regidos por condiciones de existencia diferentes?

-“Color bancarrota”: A través de la fórmula “Mensualidad a cobrar” -que sirve como *leit motiv*-, del deseo automatizado de cobro, creo un acertijo matemático contextualizado en

una temporada de alquiler de vivienda. Los versos solamente son descargas de código, informes de comprobaciones que ocurren dentro del proceso mental de la propietaria capitalista representada. Se relacionan como una memoria indicativa que no pretende rimar, o crear ritmo. Tan solo dejar un testimonio preprogramado.

-“ $E = m \cdot ap^2$ ”: En este poema, los versos conforman una lista descriptiva de consulta. Donde las variables de la ecuación de la energía modificada pueden identificarse.

#### **4. Dificultades**

El principal obstáculo que he tenido para la escritura de este poemario ha sido emocional. Pensándolo mejor, ni siquiera lo llamaría “obstáculo”, o “dificultad”. Mis emociones no pueden ir en contra mía y de mis objetivos. Surgen, me agazapan, me piden otra cosa. Si hablara de mí mismo como de una máquina que resolviera tareas de forma automática, entonces sí tendría sentido hablar de “traba”, o de “obstáculo”. Pero afortunadamente soy una persona viva, que no siempre tiene algo contra lo que poder.

Diversas circunstancias personales han hecho que, en especial, el proceso de escribir todos estos poemas haya sido un vaivén lleno de descansos. La mayoría de los días, cuando era consciente de que tenía que volver a visitar ciertas emociones, sentía mucho asco, y no escribía. “Tú elegiste el tema”, me decía a mí mismo. Pero no solo era un síntoma temático. He odiado escribir poesía con fecha de entrega. Porque escribir no debe ser una obligación, y no toda actividad adquiere sentido cuando se transforma en trabajo. Sentirme forzado a hacerlo, aunque lo hubiera elegido, ha sido agotador.

He querido reflejar este sentimiento en el poema “Terminado”, precisamente a través del título. Representa un reproche hacia escribir como tarea y pretende descontextualizar el universo del poema, introduciendo una impresión sobre el momento “final” de la escritura. La relación de significado entre título y poema pasa a no importar, cuando escribo en esas circunstancias. El proceso rutinario de creación de la obra se interrumpe, porque lo más importante es completarla. “Terminado” no debe leerse como una afirmación eufórica, o como un impulso verbalizado de satisfacción. Su sentido, más bien, podría parecerse al sentimiento machacado de liberación que supondría para España el fin de la monarquía parlamentaria.

Algo complementario he querido transmitir con el poema “No más galgos-”. En muchas ocasiones, la relación con la realidad física se enturbia con un guion como este: -. Y esto ocurre cuando se adopta una predisposición concreta hacia cómo existir. Podría sustituirse “-cuento” por “-poemario”, y el significado no variaría. Lo vivo se vuelve se referencia cuando *me sirve*. Y yo *sirvo* como un tipo concreto de vida, si me referencio culturalmente como “escritor”. Esta actitud, además, amenaza la intuición, la independencia imaginaria de la realidad con la que se convive. No me ha gustado la experiencia. A partir de ahora, seré una “persona que escribe”.

Al asumir la experimentación como condición consciente se complicó el proceso, porque me obligaba a replantearlo una y otra vez. Todos los días me enfrentaba a un aparente vacío absoluto. Se dilataba la creación, porque había que elegir cómo se escribiría esta vez. “Escribo algo automático y luego voy interpretando el sentido, y le doy forma”. “Parto de un recorrido emocional y trato de representarlo”. “Falseo la vivencia de una situación angustiosa de otra persona”. “Trato de representar solo una idea, justo la que quiero decir, pero ¿cómo? ¿con qué clase de referencias?”. “También puedo modificar una fórmula matemática” ... Requería un esfuerzo que muchos días no podía asumir, pero era una de las condiciones que había establecido. Me hizo sacar muchos recursos, y pude explorar nuevas maneras de crear con más libertad.

Intenté evitar hacer “algo verificado y comprobado y que se sabe que funciona” (Perlman, F., 1984). No pretendía componer “versiones de”, con estructuras hechas, y aprovechándome del trabajo de otrxs. Aunque la frustración fuera casi continua. El conocimiento que tenía -tengo- de la tradición poética nacional y universal era escaso. Aún dudo demasiado entre si es necesaria realmente la inscripción en una tradición, incluso sabiendo que la propia coexistencia con lectoras y poetas probablemente la recupere inconscientemente durante cada *nueva* lectura. Tampoco sé todavía si este movimiento se produce inevitablemente o si por el contrario es posible una experiencia indiferente a este arraigo. -O al menos cuyo “sentido histórico” (Rubio Jiménez, J., 2022), contemple no buscarse a sí mismo como condición de posibilidad para el reconocimiento ontológico de cualquier tipo de poesía-. Ya han existido muchos ejemplos de poesía que no quiere ser leída, como la poesía-objeto... En definitiva, no ser aún el poeta -ni saber si se quiere serlo así- que ha desarrollado su “propio orden simultáneo en el que integra o rechaza lo anterior” (Rubio Jiménez, J., 2022), acabó determinando un mayor estado de duda.

La selección de ideas -o temas más concretos que enganchan con el odio- me supuso la parte más difícil de la creación. Primero, intenté delimitar el odio desde un número considerable de perspectivas, de las cuales -creía- podía tener algo que decir. Lo hice. Después me di cuenta de que me castraba la imaginación, y muchos de esos temas ni siquiera los he tratado. Pero a veces me empeñaba en escribir sobre alguno de ellos. Entonces, me sentía ajeno. Aprendí que me servían como exploración filosófica. Y fui descubriendo nuevos temas casi sin buscarlos, probando a distanciarme de esas ideas. Así pude seguir creando. Asumir que, aunque me gustara mucho una idea, no era capaz en ese momento de plasmarla, me costó mucho.

Otro motivo de conflicto con el modo de representar fue cómo usar la voz poética. Desde dónde hablar, quién se “es” en el poema, y qué implicaciones políticas tiene esta postura. Muchos de los poemas que no aparecen fueron descartados por problemas con la voz. La sentía falsa, extraña, intrusa. Sé que volver a leer lo que se escribe a menudo puede provocar esa sensación. Pero si no la siento mía o nuestra, de alguna forma, sé que no debe estar. Con el poema “Si no tuviera hogar”, al principio pretendía representar algunos pensamientos de alguien que vive en la calle. He conocido a personas que vivían así, y he intentado comprenderlas, pero me pareció más justo hablar desde mi posición. Quise representar precisamente cómo se piensan sin hogar algunas personas que no viven en la calle.

Durante el proceso de investigación, no me fue posible el acceso *on-line* a fuentes suficientes. La lectura de los libros o artículos que pude encontrar no permitía hacer una revisión profunda, y aquellas fuentes que sí -parece ser- podían encontrarse en la biblioteca física de la Universidad de Sevilla. Residía fuera de la ciudad, y no me era posible el desplazamiento. Las bibliotecas físicas más cercanas que visité para solucionarlo no me proporcionaron bibliografía específica relacionada con el tema del trabajo. También tengo que decir que no encontré los poemarios de Gil de Biedma y de María Eloy-Rodríguez. Solo algunos poemas en recopilaciones aisladas, con las que tuve que conformarme. No la responsabilizo por completo, pero considero que el archivo digital bibliográfico que aporta la Universidad de Sevilla es insuficiente, y prescinde -al menos en lo que respecta a la materia poética- de documentación de referencia.

## 5. Resultados

### *Palabrería*

*Descubrirme, plenamente sincero y desierto de asco.  
En la mejilla seca de los encuentros que se machacan.*

*Montado sobre un puntal,  
huyendo por un túnel de edificios a medias.*

*Asesino de todo      lo otro      asesino  
Conmigo, contigo, sin renunciar*

*A poder escalar nuestra moral más estúpida*

*Con un verso carcomido de turistas*

*Dejando marcas de toda clase*

*Poemas que matan a las voces  
No solo sentimientos por los que huimos  
Entendiéndonos los sentimientos.*

*Todas valen  
Y se turnan los adjetivos como las ingles se turnan los mordiscos.  
Incluso las que obedecen.  
Sobretudo incluso  
Las más vulnerables.*

*No es la Todopoderosa la idea, la primera letra, el poemario y  
La ceguera final.*

*¿Por qué quién?*

Después de la conclusión poética, prosigo. Haber seguido la restricción creativa, el odio como tema transversal a todos los poemas, me ha descubierto muchas cosas. Desde el inicio me obligó a plantearme continuamente qué era el odio y por qué. A buscarlo en la resistencia a definirlo rígidamente. La posibilidad de rehacer los matices de este, sus recorridos y presencias, me desveló también su artificialidad. Y con ella -y de una manera más clara- la de cualquier emoción representada.

Esta conciencia amplía necesariamente el conocimiento de la actividad poética. ¿Cuáles serán a partir de ahora las posibilidades de construcción? ¿Es necesario siempre un modelo? ¿Puedo imaginar otras formas de sentir que no se correspondan con ninguna otra? A partir de esta veta creativa, puede también ensancharse el conocimiento mutuo. Sin límites explícitos para la representación moral del odio, lo que conocemos, es distinto. Menos perenne y mecánico. Las posibilidades imaginativas aumentan y, por qué no, el odio es una forma adecuada mediante el que experimentarlas.

La escritura de *Palabrería* me ha permitido ubicar muchos de los vectores sociales del odio. Me ha revelado que convivimos con muchas manifestaciones inaccesibles de este sentimiento. Entre, sobre y a través de ellas. Pues nos interpelan constantemente: se asoman desde las creencias y nos increpan con seguridad. La relación que mantenemos con ellas es cambiante y no debe controlarse. Mi intención principal era transmitir reflexiones emocionales donde dejar de odiar el odio, para descubrir qué es lo que nos transmite. Y creo que entre los poemas puede distinguirse la inconsciencia moral -en el sentido de no dirigida, ni hacia su ruptura, ni hacia su respeto- que ha podido expresar ese difícil impulso.

Toda la investigación realizada para la fundamentación de este trabajo y algunas bases necesarias para la creación del poemario -además de la ejecutada durante estos últimos años- me ha ayudado a definir más el pensamiento. Ese empeño del que crece la poesía. Gracias a la reflexión, me he hecho un poco más consciente acerca de cómo quiero crear a partir de ahora. Admitiendo mi condición dubitativa sin forzarla a una máscara coherente.

En el proceso he conocido colectivos de escritura como *Voces del Extremo* y *Alicia Bajo Cero*, que a partir de ahora serán también referencias. Ante todo, guías en la creación de alternativas poéticas desde dentro de una sociedad fuertemente condicionada por el capitalismo. También he acabado leyendo poemas de Ángeles Mora, Luís García Montero, o poetas que aparentemente no tenían nada que ver con el trabajo, como T. E. Hulme o T.S. Eliot. He de decir que después de escribir el poemario y recordar estas lecturas, me pareció no concordar con la poesía de la experiencia. Aun así, de todas las poetas leídas durante la investigación, me quedo con Jaime Gil de Biedma.

Hablando de los objetivos concretos del poemario, creo haberlos cumplido casi todos. La versatilidad de la conciencia moral frente al odio y las diferentes formas de enunciarla están presentes. Una voz testimonial y despectiva en “La rosa en blanco”; desesperanzada, hilarante y autodestructiva en “Si no tuviera hogar”; crítica, inocente y curiosa en “Preferencias” ... Así, creo haber conseguido alejar la humanistería obligada de la moral poética de *Palabrería*. Todos los poemas son no-forzosamente-humanitarios. Carecen de función. Expresan. Del mismo modo, pude experimentar con suficientes métodos de creación diferentes. Por ejemplo, en “pan colgante”, acoté el universo referencial a un recuerdo ajeno, y experimenté esa realidad poética particular. En *Éxtasis de 22:00 a 08:00*, partí del diseño de una estructura para su elaboración, y durante esta decidí añadirle otro criterio significativo de ritmo. Etc. Si bien es cierto que el resultado de esta experimentación de procesos podría haber sido más fructífera de haber contado con más conocimiento sobre la materia.

En concreto, al problema de la enunciación -ha sido el que más me ha perturbado- se le ha sumado una preocupación por el formato. Que condiciona necesariamente la poética, y el proceso creativo. Al menos el Octavio Paz de *Los signos en rotación*, pensaba que “el hombre es lenguaje porque es siempre dos hombres, el que habla y el que oye” (Paz, O., Cortazar, J., & Malpartida, J., 2011). Si el primero se extinguía, sentenciaba, se completaría “definitivamente el proceso de sumisión espiritual del hombre” (Paz, O., Cortazar, J., & Malpartida, J., 2011). Y los libros dejarían de parir autores. Pues bien, del libro, en principio, he pensado en alejarme. Aspiro a una *poesía en directo*, donde se recupere el habla de quien oye. Y que no censure ninguna de sus facetas, sintiéndose nada “distinta del lenguaje de la sociedad” (Iruvedra, A., 2003).

*Palabrería* ha sido mi primer poemario. Aunque antes ya había escrito muchas cosas a las que les había llamado poesía. Y que lo son, tanto como este ejercicio. Me hubiera gustado haber tenido esta primera experiencia en mejores circunstancias. No me adapto bien a las implicaciones que tiene escribir poesía desde un proceso académico como el del Trabajo de Fin de Grado. No me gustan las condiciones rígidas, ni las exigencias de verificación. Supongo que la temática me ha permitido vehicular esta frustración. Pienso también que la comodidad es imprescindible para expresarse como una quiere. Y que a ella se llega a través de un sentido compartido, que en mi caso se encuentra odiado, por ausente. En fin, supongo que me gusta escribir. Pero no *Palabrería*.

## **Bibliografía:**

### Libros

- Foucault, M. (1973). *Raymond Roussel*. SIGLO XXI Editores.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Tse, L. (s. f.). Tao Te King. Biblioteca Digital del Ilce.
- Duranti, A. (2000). *Linguistic anthropology*. Cambridge University Press.
- Viveiros De Castro, E. (2016). El Nativo Relativo. *Avá. Revista de Antropología.*, 29.
- Lacan, J. (1977). *Autres Ecrits*. Anagrama.
- Eliot, T. S., & Pacheco, J. E. (2017). *Cuatro Cuartetos* (1.a ed.). Ediciones Era.
- España, P. G., & Pastor-Ferrer, J. C. (1998). *Los capítulos Interiores De Zhuang Zi*. TROTTA.
- Perlman, F. (1985). *The Continuing Appeal of Nationalism*. Black & Red.
- Artaud, A., & Perednik, J. S. (1982). *Poesía concreta*. Centro Editor de América Latina.
- Torremocha, M. V. U. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mora, V. L. (2016). *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Iberoamericana.
- Paz, O., Cortazar, J., & Malpartida, J. (2011). *Los signos en rotación*. Fórcola.

### Artículos de revista

- Navarrete Navarrete, M. T. (2020). La presencia de René Char en la poesía de Jorge Riechmann. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 35(1), 35–42.  
<https://doi.org/10.5209/thel.66256>.

- Abril Palacios, J. C. (2014). El mercado de la poesía de la experiencia. *Tonos Digital*, 26(0).
- Rubio Jiménez, J. (2022). “La Otra Sentimentalidad” y “La poesía de la experiencia”: Una aproximación. *Álabe*, (25), 1–17. <https://doi.org/10.15645/Alabe2022.25.11>
- Iravedra, A. (2003) Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la "poesía de la experiencia") [En línea]. Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.39/ev.39](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.39/ev.39).
- Iglesias Arellano, M. (2021). La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma. *Anales de Literatura Española*, 0(35), 99-118. doi:<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.05>
- Jiménez, J. O. (1996). Borrar, borrarse: La escritura poética de Jaime Gil de Biedma. *Revista Hispánica Moderna*, 49(2), 341–350.
- Soler, F. M. (2015). La poesía de María Eloy García. *Sur: Revista de literatura*, (7).
- Llorente, M. (2008). Poemas críticos en la España contemporánea. *Hispania*, 579-589.

### Artículos de periódico y publicaciones web

- Leguil, F. (2018, 7 marzo). <https://zadigespana.com/2018/03/07/la-humanisteria-obligada/> [Artículo de blog]. *Zadig España*.
- <https://www.escriitores.org/biografias/891-gil-de-biedma-jaime>
- D. (2020, 8 enero). Por propia elección, me he considerado navero. *El Día de Segovia*. Recuperado 28 de junio de 2022, de <https://www.eldiasegovia.es/Noticia/z337b8536-fd57-200e-0d2b9d447f2372f2/202001/Por-propia-eleccion-me-he-considerado-navero>
- Vilaro, R. (2004, 28 febrero). La ruta del tabaco de Gil de Biedma. *El País*. Recuperado 28 de junio de 2022, de [https://elpais.com/diario/2004/02/28/viajero/1078006094\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/02/28/viajero/1078006094_850215.html)
- Editorial Delirio. (s. f.). *María Eloy-García*. Delirio. Recuperado 3 de agosto de 2022,

de <https://delirio.es/53-maria-ely->

[garcia#:~:text=Mar%C3%ADa%20Eloy%2DGarc%C3%ADa%2C%20naci%C3%B3en,poes%C3%ADa%20Carmen%20Conde%20de%20Madrid](https://delirio.es/53-maria-ely-garcia#:~:text=Mar%C3%ADa%20Eloy%2DGarc%C3%ADa%2C%20naci%C3%B3en,poes%C3%ADa%20Carmen%20Conde%20de%20Madrid)

## PDFs y repositorios de poemas

-Vázquez, E. (2012). *Jaime Gil de Biedma* (Universidad Nacional Autónoma de México, Ed.). Alejandro Toledo.

<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/jaime-gil-de-biedma-118.pdf>

-*Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. (s. f.). Cervantes. Recuperado 1 de agosto de 2022, de <https://www.cervantesvirtual.com>

- *A media voz*. (s. f.). A media Voz. Recuperado 10 de julio de 2022, de <http://amediavoz.com>