

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

# A N N A L I

*SEZIONE ROMANZA*

XLVIII, 1



L'ORIENTALE EDITRICE

NAPOLI 2006

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

SEIS POETAS ESPAÑOLES DE HOY:  
A. LUQUE, J. URRUTIA, A. ROSSETTI, J. MARGARIT,  
A. COLINAS, A. IGLESIAS

*a María Porras Sánchez*

A partir del año académico 2003 he tenido la suerte de acoger en mis clases de Letteratura Spagnola y de Letteratura Spagnola Moderna e Contemporanea a grupos de poetas españoles, gracias al ciclo de lecturas y comentarios poéticos que, ideado por Arturo Lorenzo, Director del Instituto Cervantes de Nápoles hasta finales del 2004, he ido preparando con el apoyo organizativo y económico de esa institución y con la aprobación y la ayuda del Departamento de Filosofía y Política de mi Universidad.

Las *performances* de los poetas han sido siempre precedidas de presentaciones a cargo de profesores de nuestra Universidad y, en una ocasión, de otra napolitana (recuerdo las muy doctas de Giuseppe Grilli a Narcis Comadira y de Giovanna Calabrò a Luis García Montero, y la postmoderna del joven poeta Iban León Llop a Carlos Marzal). Recojo aquí las presentaciones hechas por mí, con la esperanza de que ellos se decidan también a publicar las suyas.

Documentos visuales y sonoros de las lecturas y comentarios de los poetas de/a sus propios textos se han conservado en el portal abierto por el Bibliotecario del Cervantes de Nápoles José F. Pérez Sánchez, en un esfuerzo para no perder las voces de todos ellos y sus preciosas reflexiones sobre sus respectivas poéticas y métodos de trabajo<sup>1</sup>.

En ese mismo foro se guardan también los temas, las traducciones, los comentarios hechos por los alumnos, muchos de los cuales hacen gala de una libertad de opinión que bien muestra cómo la recepción no ha sido pasiva mientras que, en algún caso, impresionan la capacidad de análisis y el gusto seguro y, en otros, los resultados expresivos y la elegancia de las versiones al italiano.

<sup>1</sup> Vid. [www.napoles.cervantes.es:biblioteca](http://www.napoles.cervantes.es:biblioteca), otros autores.

En general la acogida que las lecturas de los poetas han tenido entre el alumnado ha sido excelente, prueba probada del valor docente de la poesía y de la sed de infinito de nuestros jóvenes.

Al reunir ahora los textos de mis presentaciones a seis de los nueve poetas que han sido invitados en estos dos primeros ciclos (2003-2004 y 2004-2005) he optado por mantener la estructura y el tono propios de unas intervenciones destinadas a la oralidad y pensadas en función de las coordinadas culturales del alumnado de Español de los cursos de licenciatura de Lenguas y Culturas Comparadas y de Lenguas y Culturas del Mediterráneo. Son pues textos-testimonios que no pretenden hacer aportaciones teóricas a las poéticas de los invitados sino tramitar el inicio del encuentro entre el huésped de honor y los estudiantes.

### I.

Aurora Luque, poeta, profesora de griego clásico, traductora, periodista, organizadora de cultura, directora de la colección de poesía "Cuadernos de Trinacria" y miembro de los consejos de redacción de otras colecciones prestigiosas de poesía española e internacional, la más joven del quinteto de poetas que hemos elegido para este año, va el honor y el peso de abrir este concierto ejecutado a varias voces en lengua castellana, lengua considerada por muchos la más musical del mundo, y cabe preguntarse si, consecuentemente, la más poética.

Objetivo de estos encuentros es fundamentalmente el de escuchar la voz de los poetas recitando sus propios versos, privilegio estupendo, que, como todas las cosas perfectas, tiene su fin en sí mismo.

La presentación que me toca hacer aplaza el placer de ese objetivo y yo espero que ese retraso sirva como acicate a la fruición de la poesía de nuestra autora.

En un artículo famoso, publicado en "El País" y titulado *De hoy para mañana: la literatura de la libertad*, Francisco Rico definía hace 12 años (9 de octubre de 1991) el ámbito de la *posmodernidad* como «el rechazo de los dogmas de las vanguardias, sin la propuesta de otros equivalentes»<sup>2</sup> e incluía en este ámbito la mejor literatura que se ha ido haciendo en la España de la Constitución, es decir a partir de 1977.

<sup>2</sup> Francisco Rico "De hoy para mañana: La literatura de la libertad", en Darío Villanueva y otros, *Historia y crítica de la literatura española*, IX, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona, Crítica, 1992, p.87.

Esta «ausencia de normas estéticas dominantes»<sup>3</sup> abre un espacio inmenso a un canon individual que esforzadamente el escritor (y, en nuestro caso, el poeta) tiene que elaborar utilizando la inmensa independencia que le concede precisamente ese vacío normativo. Toda la tensión que, en tiempos de vanguardias, se acumulaba y se arremolinaba en torno al compromiso social se emancipa y se desvincula de cualquier tipo de constricción (sea ideológica sea de grupo) y toma derroteros novedosos o, en parte, se disuelve.

El poeta dirige su atención fundamentalmente al ámbito de la intimidad a la vez que desatiende todo lo que sea «ostentación de la forma y de la literariedad»<sup>4</sup>. Y ya dentro del campo de la intimidad el poeta privilegia sus relaciones con el mundo, ante el cual se halla solo. Los fundamentos, los factores, los mensajes, de ese mundo externo, de ese mundo objetivo, se someten ahora a una elaboración que los incorpora a la morada interior del autor en forma de sentimientos, de interrogantes, de obsesiones, de gratificaciones.

La libertad campa por sus respetos también en ámbito formal en donde junto al versolibrismo los poetas vuelven su mirada al estrofismo clásico.

Sea cual sea el elegido de entre estos dos caminos lo que priva es una tonalidad del discurso que huye toda deriva extremosa, una tonalidad serenamente dialogante con el lector (o oyente, en el mejor de los casos) considerado ahora como interlocutor, en su propia individualidad; con éste el poeta establece una corriente comunicativa intensa gracias a una atmósfera que envuelve al uno como al otro y que se sustancia de elementos cotidianos y de citas y ecos literarios integrados en el sistema específico del autor.

Si aceptamos considerar estos pocos datos como un esquema mínimo de la poesía española de los últimos lustros estamos ya enmarcando la esfera poética de Aurora Luque, cuya trayectoria de escritora (1982, fecha de su primer libro *Hiperiónida*-2003, fecha de su último libro *Camaradas de Ícaro*), entra en esas coordenadas cronológicas que nos hemos dado al principio.

La fecha de su primer libro de versos nos consentiría situarla dentro de la generación que Luis Antonio de Villena ha etiquetado como

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 90.

*postnovísima*, aunque, para nuestro punto de vista, carezca de importancia esta necesidad académica de titular como generación a grupos de poetas que han publicado libros en una misma década. De hecho *Hiperiónida* lanza a su joven autora en su natural ámbito cultural puesto que recibe el premio "García Lorca" de la Universidad de Granada, institución en donde ella se había formado.

Siguen a ese éxito unos años de elaboración silenciosa de materiales y de experiencias que van a cristalizar en una serie de libros a partir de la década siguiente: *Problemas de doblaje* (1990), *Carpe noctem* (premio Rey Juan Carlos en 1992 y editado en 1994), *Carpe mare* de 1996 y *Transitoria*, publicado en la prestigiosa editorial sevillana Renacimiento en 1998 y finalista del premio Rafael Alberti del año anterior.

Si en *Carpe noctem* su poética se presenta ya plenamente madura -y me habría encantado dedicarle atención esta mañana- esa plenitud se confirma en *Transitoria*, libro consistente e importante en el que centraré estas deslabazadas notas mías; también me concentro en *Transitoria* por razones de conveniencia pues considero oportuno modular esta presentación sin olvidar imperativos de carácter didáctico, y este libro forma parte del programa 2003-2004 de los estudiantes de lengua española III de la Facultad de Letras y de los que, sea en Letras sea en Lenguas, estudian Literatura española moderna y contemporánea.

*Transitoria* cierra el trayecto poético que la autora ha recorrido en tres lustros y corona su actividad creadora durante el siglo XX.

Es un libro en el que se entrecruzan armoniosamente el mundo de la infancia de Aurora Luque, su Andalucía oriental, entre Almería (donde nació) y Granada (donde se formó culturalmente), y su mundo de adulta, dominado por su pasión intelectual hacia Grecia; queriendo esquematizar mucho, ese helenismo luqueño tiene dos recaídas temáticas fundamentales: el mar y los viajes, como veremos dentro de poco.

La fusión de estas dos instancias queda cristalizada en el título del libro pues *Transitoria*, contiene en sí sea su valor adjetival propio sea un valor nominal agazapado en su raíz; en efecto, Tránsito es el nombre de la protagonista de la segunda parte del poemario, Tránsito Luque Ladrón de Guevara, a cuya memoria se dedica el único largo poema de la obra, boceto biográfico de esa granadina «que se perdía, loca, en camión por los bosques de la Alhambra», andaluza de pro, perteneciente a la stirpe, delicada y fuerte, de Doña Rosita la soltera.

Este poema, en el que Aurora recrea míticamente cierto ambiente de su infancia que naturalmente nos dice mucho de ella, queda hoy fuera de nuestro alcance precisamente por su consistencia.

Nos queda entonces averiguar algo sobre la otra vertiente del libro, pero antes de hacerlo nos detendremos brevemente en el título.

Si indagamos un mínimo sobre el valor adjetival de la voz *Transitoria* descubrimos en el *Diccionario de Autoridades* que *transitorio* está por «caduco, perecedero, que fácil y brevemente passa, o se acaba» y añade: «Aplicase regularmente á las felicidades, y gustos de esta vida. Viene del latino *Transitorius. Caducus. Labilis*»; y aportan los académicos como primeras documentaciones dos obras de aquel formidable, creador de neologismos, nacido en Córdoba, que fue Juan de Mena, precisamente el *Laberinto de Fortuna* y la *Coronación*<sup>5</sup>.

Variadas acepciones, cinco en total, y de riquísimo valor semántico, presenta el sustantivo *Tránsito* desde el primario significado espacial «passo o acto de passar de un lugar a otro» y el de «lugar determinado para detenerse, y alojarse en el tiempo de alguna jornada, o marcha» hasta el definidor de una condición jurídica y social: «mudanza de un estado a otro ò de un empleo a otro empleo» para llegar finalmente al sentido trascendente de «muerte de las personas santas, y justas, ò que han dexado buena opinion con su virtuosa vida, porque es un passo de las miserias de ella à la eterna felicidad»<sup>6</sup>.

Permanece en todas las variaciones sustantivas y en el adjetivo el significado fundamental de movimiento, de *trans-ir*, ir más allá y, de consecuencia, de transformación, de cambio, de metamorfosis, que naturalmente informa también el concepto de *tras-pasar*, de paso más allá de la vida.

Iluminado por este título tan grávido el libro de Aurora Luque se presenta como un haz de composiciones en las que son declinadas infinitas variantes de ese pasar humano, perecedero y en continuo cambio.

Buen ejemplo de esta que podríamos llamar cifra o norma es la primera composición del poemario en donde vemos a Aurora ocupada

<sup>5</sup> *Diccionario de Autoridades*, O-Z. Ed. Facsímil de la Real Academia de la Lengua, Madrid, Gredos, 1990, p. 327.

<sup>6</sup> Todas posteriores a la de *transitorio* las documentaciones de *Tránsito*: 1) Bartolomé Leonardo Argensola, 2) Saavedra Fajardo, 3) Soldado Píndaro, 4) Padre Francisco Núñez de Cepeda, 5) Fray Luis de Granada y Lope (*Ibidem*).

en una indagación sobre la condición del hombre moderno, viajero por antonomasia que, metamorfoseado en metal, contradice con su permanencia inmutable la voluntad de movimiento que su acción de marcha representa:

*El hombre de Úrculo*

TODOS somos el hombre de metal  
De Úrculo en Oviedo:  
el equipaje hermético,  
el suntuoso gabán  
-nuestro atuendo más caro que nosotros-,  
las maletas y el cuerpo de la misma sustancia,  
un paraguas cerrado y no saber  
a qué distancia estamos del destino<sup>7</sup>

metáfora viviente de la condición posmoderna cuya carne metalúrgica se prolonga en los objetos-signos caracterizadores del viajero del novecientos (el gabán, el paraguas, la maleta).

Este hombre cualquiera (viajero anónimo o viajante?) confirma su pertenencia a una humanidad que desde el principio de la historia, y aún desde antes, se interroga sobre su destino; su minimalismo filosófico se evidencia en la humildad con que reconoce que ignora no ya su *fatum* (sobre el que no llega a indagar) sino incluso la distancia física y temporal (o quizás espiritual?) que lo separa de él.

Monumento de materia no deleznable, no perecedera, *El hombre de Úrculo* abre el libro como imagen del héroe contemporáneo, anónimo y lujoso, discreto, secreto y bien dispuesto a representar su papel y a entrar en las edades futuras como simulacro de una trayectoria cuyo valor reside en su mismo pasar.

Pórtico del poemario esa estatua traduce además la voluntad de clasicismo que atraviesa el libro, voluntad plástica de vulto redondo en esta primera eclosión y que cristaliza otras veces como recaída en nuestro mundo cotidiano de elementos o atributos de divinidades olímpicas.

Es el caso de la caja de Pandora, consignada a domicilio por un misterioso mensajero en la composición *Aviso de Correos*, caja repleta de objetos utilísimos como esas «hondas para romper los espejismos/de

<sup>7</sup> Aurora Luque, *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento, 1998, p. 9.

las formas dañinas del amor», caja repleta de magníficos léxicos formados por «palabras vibrantes y fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas,/ las lenguas gangrenadas e inservibles»<sup>8</sup>.

Son indicios de la vitalidad del panteón clásico, preciosos indicios que nos comunican que los dioses no han muerto; más aún, otras veces son las mismas divinidades quienes, en imágenes banalizadas, hacen acto de presencia entre los humanos y muestran que su poder sobre ellos se mantiene intacto, como en estos versos con que se cierra el *Homenaje a Kavafías*, poeta contemporáneo griego y nuevo Endimión:

Duerme.  
Que la sirena díscola de tu tatuaje  
no te abandone nunca cuando duermas.<sup>9</sup>

Pero la presencia de lo sagrado en el mundo atraviesa la historia, es una presencia necesaria cuanto lábil, asegurada por las distintas teogonías mediterráneas. En la composición *En una iglesia ortodoxa de Viena* el salto del paganismo al cristianismo acontece sin abandonar el horizonte cultural de Grecia, y siempre como don concedido por la experiencia de un viaje. Además es siempre la poesía (en este caso la de Kavafis) la que engendra poesía:

INQUIETA el esplendor de las iglesias,  
la penumbra que envuelve el oro antiguo,  
el silencio que brota de un murmullo  
de salmos estancados y plegarias,  
los santos poderosos y sus rostros  
que un éxtasis tortura,  
el incienso y las velas palpitantes  
con sus luces de miel  
junto al iconostasio.  
Recuerdo aquellos versos  
de Cavafis, sus cirios luminosos o recién  
apagados al soplo del presente.  
Mis velas no son días en fila: son deseos  
extinguidos sin cálculo, sin orden  
o prendiendo en los días venideros

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 23.

supuestamente hermosos y gentiles  
-los deseos, el otro calendario.

Y repito una vieja costumbre irremediable.  
En templos y capillas, con una fe muy tibia  
-San Terapio de Lesbos, San Saturio de Soria,  
la capilla minúscula de Rézimno,  
Santa María de San Sebastián,  
la perfumada ermita de Narila,  
Viena o San Francisco de Liubliana-  
en todas las iglesias y bajo fe dudosa  
dejo algunas monedas, tomo una vela humilde  
y al dios de los deseos, si lo hubiere,  
impostora y ritual,  
le invento una oración hereje y terapéutica.<sup>10</sup>

Y Kavafis será un guía que a menudo acompañará a la autora en su búsqueda de las derivaciones de lo clásico, proporcionándole a veces ritmos y motivos (noche, vida de expedientes, vida secreta nocturna antiheroica y viciosa dedicada al placer etc.).

En otras ocasiones la voluntad de clasicismo adopta la forma de glosas de fragmentos literarios procedentes del *corpus* literario antiguo, como en la composición titulada *De los papiros mágicos* o en *Lotofagia*, donde una coyuntura personal permite a la voz poética indagar sobre las circunstancias no aclaradas en que los compañeros de Ulises probaron el loto.

Ulises ocupa un espacio privilegiado, como era de esperar en un poemario dedicado al movimiento, a la deambulación, al viaje. La presencia del héroe aparece ligada no ya a la rememoración de sus aventuras sino como reflejo del mundo vivido; la experiencia se entiende a manera de simbiosis entre individuo y realidad material externa.

Buen ejemplo es el poema *La mirada de Ulises* en donde los ojos del héroe se han convertido en archivo de su mundo y el valor arquetípico del itacense, intacto, sigue ligado a su carácter de «héroe que ha visto»; su mirada es por ello yacimiento de imágenes y modelo, aquí y ahora, de otras miradas que espejean en miniatura un universo marino de poderosa belleza:

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

HAY viajes que se suman al antiguo color de las pupilas.  
 Después de ver la isla de Calipso ¿es que acaso Odiseo  
 volvió a mirar igual? ¿no se fijó un color  
 como un extraño cúmulo de algas  
 en sus pupilas viejas? Lo mismo que en los pliegues  
 mínimos de la piel  
 se fosilizan besos y desdenes, así los ojos filtran  
 esa franja turquesa del mar que acuna islas,  
 medusas de amatista, blancura de navíos.  
 La piel es vertedero de memoria  
 lo mismo que el poema. Pero acaso unos ojos  
 extrañamente verdes de repente dibujen  
 empapados de luz  
 un boscoso archipiélago perdido.<sup>11</sup>

Es la vertiente pictórica del mundo clásico, alimentada aquí por el episodio con mayor fuerza amorosa de toda la *Odisea*. El poder metamórfico de la isla de Calipso se ejercita sobre el cuerpo del héroe, no sobre su piel, sobre sus ojos. La naturaleza interpretada como escenario de una acción carece ahora de vigencia; interesa sólo esta escritura paisajística de segundo grado.

De la imposibilidad de tratar el mundo natural terrestre como materia poética es otro ejemplo la composición *Red de ferrocarriles*; los versos de este texto nacen como reajuste y adaptación actual de un poema de los primeros años del 900, y aunque están tan lejos del ambiente que hemos visto en los anteriores, persiste en ellos el recuerdo del mundo clásico rescatador de la fealdad y de la inconsistencia del presente. *Red de ferrocarriles* comenta el poema de Antonio Machado titulado *Otro viaje* que leo:

Ya en los campos de Jaén,  
 amanece. Corre el tren  
 por sus brillantes rieles,  
 devorando matorrales,  
 alcaceles,  
 terraplenes, pedregales,  
 olivares, caseríos,  
 praderas y cardizales,  
 montes y valles sombríos.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 22.

Tras la turbia ventanilla,  
pasa la devanadera  
del campo de primavera.  
La luz en el techo brilla  
de mi vagón de tercera.  
Entre nubarrones blancos, oro y grana;  
la niebla de la mañana  
huyendo por los barrancos.  
¡Este insomne sueño mío!  
¡Este frío de un amanecer en vela!...  
Resonante,  
jadeante,  
marcha el tren. El campo vuela.  
Enfrente de mí, un señor  
Sobre su manta dormido;  
un fraile y un cazador  
-el perro a sus pies tendido-.  
Yo contemplo mi equipaje,  
mi viejo saco de cuero;  
y recuerdo otro viaje  
hacia las tierras del Duero.  
Otro viaje de ayer  
Por la tierra castellana,  
-¡pinos del amanecer  
entre Almazán y Quintana!-  
¡Y alegría  
de un viajar en compañía!  
¡Y la unión  
que ha roto la muerte un día!  
¡Mano fría  
que aprietas mi corazón!  
Tren, camina, silba, humea,  
acarrea tu ejército de vagones,  
ajetrea  
maletas y corazones.  
Soledad,  
sequedad.  
Tan pobre me estoy quedando,  
que ya ni siquiera estoy  
conmigo, ni sé si voy  
conmigo a solas viajando<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Antonio Machado, *Poesías Completas*, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 550-552.

Y la reescritura de Aurora Luque arranca del último verso machadiano, que ella toma como lema citándolo tras el título. La pericia poética de nuestra autora consigue mantener el ritmo de pie quebrado de octosílabos y tetrasílabos que el texto de Machado proponía (en palabras del gran Oreste Macrì) «guiado por la imagen cinética del tren»<sup>13</sup>.

El punto de vista es el mismo (la ventanilla del tren), el paisaje, andaluz como el de Machado, pero propio de una Andalucía más templada, «donde florece el limonero» (probablemente Málaga). Paisaje mixto entre urbano y campestre, y que por su contaminación figurativa, eleva a mito aquel otro, bronco, rico y puro, del Jaén de 1916; el tiempo es ahora el momento inmediatamente posterior al alba en la que don Antonio componía su elegía. Y al desgarro de identidad con que acababa Machado sus versos responde ahora Aurora Luque agarrándose a esos mismos versos del maestro como una herencia que la salva :

YA amaneció. *Corre el tren.*  
 El nuevo Talgo doscientos  
 devora los arrabales  
 de cemento,  
 bloques con ropa colgada,  
 cien adosados grotescos,  
 depósitos ilegales,  
 coches muertos en corrales,  
 el Caminito del Rey  
 y los limoneros muertos.  
 Tras la límpida ventana  
*Siemens y Sony* se anuncian.  
 La luz desde el vídeo insulta  
 nuestros ojos y el *Bolero*  
 de Ravel nuestros oídos.  
*Este frío.*  
 Este informe sueño mío.  
 Sigiloso  
 y ostentoso  
 vuela el tren. El campo sabe  
 que ya no es campo siquiera.  
 Enfrente de mí un equipo

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 909.

con Carlos, su entrenador:  
waterpolo femenino.  
Sale su foto en color  
en el *Marca*.  
Dos jubilados esperan  
huir en tren de su Parca.  
*Yo contemplo mi equipaje,*  
mi bolsa negra de *Adidas*.  
Recuerdo los viejos viajes,  
los proyectos fervorosos,  
las rutas todas perdidas  
-pinos de Epidauro, llenos  
de cigarras,  
almendros abandonados  
de Granada-.  
El tren se elogia a sí mismo.  
Quisiera ser un avión.  
No queda una mano fría  
que te toque el corazón.  
Vaciedad,  
nimiedad.  
Tan pobre transcurre el viaje  
que sabes que sólo llevas  
viejos versos de equipaje.<sup>14</sup>

Buena herencia, la machadiana, que reconduce a Aurora al espacio mediterráneo más suyo, en el que ha nacido y en el que vive, espacio que no agota las posibilidades de su imaginario sino que, al contrario, le concede libertad para dedicarse a sus ejercicios predilectos, a ese consuelo del viaje del que ella habla casi al final del poemario, mientras reflexiona sobre su camino ya recorrido:

casi gasté la vida en aplicarla  
a la literatura, a sus fetiches  
ilusorios e inútiles,  
al extraño amuleto  
que con denuedo arropan las palabras.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Aurora Luque, *Transitoria*, ed. cit., pp. 13-14.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 44.

## II.

Cuando Jorge Urrutia tenía apenas 20 años publicó su primer libro de lírica; se llamaba *Lágrimas saladas* y salió en Caracas en 1966. Y, como Andalucía está tan cerca emocionalmente de Hispanoamérica, Málaga –siempre tan atenta a la poesía y tan activa en imprimir primicias que podemos nombrarla protectora de la España poética del siglo XX– enseguida recogió el testimonio y publicó la plaquette *Amor cantó el primero* en 1967.

Lanzado Jorge Urrutia en la Península, Barcelona –la grande especialista en antologías y verdadera capital de la poesía hispana– publicó ese mismo año *Doce poetas jóvenes españoles* que contenía el texto de Jorge titulado *Con la espada de mi boca*. Finalmente en Bilbao al año siguiente, el fatídico 68, salió *La fuente como un pájaro escondido* que cerraría esta primera serie de entregas de nuestro autor.

Del patrimonio milenario del género sacaba Urrutia la mayoría de las voces que componen estos primeros títulos: lágrimas, amor, cantó, fuente, pájaro escondido; voces que nos consentirían definirlo como exquisitamente neoromántico si no fuera porque el tercer título, *Con la espada de mi boca*, lo coloca lípidamente bajo la égida de Aleixandre al jugar con el famosísimo título del poeta permanentemente enfermo que, desde Madrid y sin moverse de la calle Wellingtonia, supo organizar el imperio de la sensibilidad lírica hispana moderna gracias no sólo a su genio y a su carácter generoso sino, probablemente también, a su inmovilidad. Pues bien, creo que Urrutia, al glosar en su título el de *Espadas como labios*, publicado por Aleixandre en 1932, reivindicaba su pertenencia a esa comunidad intelectual que veía en Aleixandre el depositario principal dentro de España del enorme legado de la generación del 27 y un extraordinario «guía espiritual de tantos jóvenes autores»<sup>16</sup>.

En el 68 se cierra esta primera etapa de Urrutia poeta y se inaugura un silencio que durará hasta 1977. Si aquella conmoción revolucionaria tuvo que ver algo con este silencio nos lo dirá Jorge.

En 1977, que por cierto fue el año en que España se dió una estructura plenamente democrática y el año también en que Aleixandre recibió el Premio Nobel, nuestro poeta vuelve a publicar poesía inaugu-

<sup>16</sup> Gabriele Morelli, "Preliminar", en *Epistolario de Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén*, Alcalá de Henares, Caballo griego para la poesía, 1998, p. 10.

rando una etapa nueva con títulos como *El grado fiero de la escritura* de 1977, *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* de 1979, *Delimitaciones* de 1985, etapa coronada por *La travesía*, el texto adoptado en el programa de nuestro curso.

Naturalmente también ahora los títulos son indicativos de la trayectoria intelectual del poeta; el primero, sobre todo, en donde juega con el mundialmente famoso *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes y que es probablemente un homenaje al método de aproximación a lo real del intelectual francés y a su experiencia crítica de síntesis de metodologías que iban de la lingüística al estructuralismo, del formalismo ruso a la semiología.

Que esta segunda etapa empiece con un título como *El grado fiero de la escritura* es un indicio elocuente sobre la actividad teórica de Urrutia en esos años de silencio en los cuales se forma como brillante semiólogo para entrar por la puerta grande del hispanismo ya por esa época.

Si ustedes me consienten que yo conceda valor simbólico a los lugares de publicación, creo adivinar un proceso de interiorización y de crecimiento hacia dentro en esa segunda etapa cuyos horizontes editoriales son *El toro de barro* de Carboneras de Guadazaón, la colección *Puyal* de Zaragoza, y finalmente Madrid, primero con la editorial Visor, y después con Hiperión, ambas entre las mejores editoriales de poesía castellana. La primera etapa, en cambio, seguía un itinerario integralmente litoráneo, desde el Caribe (Caracas) al Mediterráneo (Málaga y Barcelona) y al Cantábrico (Bilbao).

Precisamente al mar vuelve el arranque del libro que corona esta segunda etapa de joven madurez; *La travesía*<sup>17</sup> ese libro en prosa que es la consecuencia obligada de una poesía que lleva al límite su voluntad narrativa. El límite aquí impone con rigor semiológico el avasallamiento de la estructura a cargo de la *fabula*, del contenido. El poema desborda entonces los márgenes que habría impuesto la versificación, cualquier tipo de versificación, y explaya su *narratio* en 26 capitulillos cuya brevedad son una marca de su pertenencia genérica. Otra marca que, desde el principio, advierte al lector que tiene entre sus manos un libro de poesía es la elección de la segunda persona verbal como sujeto narrante, un *tú* que, por una parte, aumenta la distancia

<sup>17</sup> Jorge Urrutia, *La travesía*, Madrid, Hiperión, 1987.

entre sujeto real y sujeto ficcional y, por otra, favorece la ficcionalización del yo poético.

Me parece ver en este sacrificio del sujeto existencial a favor del sujeto imaginario, considerado por Miguel García-Posada como uno de los factores clave de la nueva poesía española<sup>18</sup>, un indicio de cómo Urrutia, a pesar de una trayectoria poética tan personal e, incluso, tan individualista, comparte rasgos definidores con los poetas que se afirman a partir de la eclosión de la democracia. Contribuye a ello también la vocación de constructor que anima a Urrutia a lo largo de todo el texto, elaborado como un libro tan plenamente vertebrado que resulta una exaltación de ese otro factor definido por García-Posada como «tendencia al libro orgánico»<sup>19</sup>; claro que a ello colabora enormemente la narratividad contenutística de la que he hablado antes.

El naufrago que protagoniza la historia contenida en *La travesía* traspone límpidamente el esquema odiseico del episodio en el reino de los Feacios, vivido ahora en una contemporaneidad que no pierde el aura fabulosa del país de Alcínoo. El nuevo Ulises llega, como aquél, cargado de experiencia a esta nueva frontera del mundo civilizado y, como aquél, encuentra a Nausicaa con su "sonrisa virgen" que, deslumbrada por su poderío de hombre hecho, no puede dejar de indagar sobre su vida anterior, sobre su mundo viejo ni puede dejar de desearlo para sí.

La naturaleza espléndida rodea a esta ciudad espléndida, como en el texto homérico, pero el héroe ahora no sabe ser comedido con la virgen ni sabe ya ejercer aquel soberano dominio de sí mismo que gobierna en todo momento al de Ítaca. La ausencia de una sociedad entre estos dos seres acaba por acercarlos excesivamente y el encanto alegre del final del modelo griego se disipa completamente en éste epílogo de ribetes sórdidos: la necesidad de partir, la vuelta a la patria, pierde ahora altura heroica y la vileza que connota al viajero siembra de desesperación y de basura la abrupta conclusión.

No sorprende el destino antiheroico del protagonista de *La travesía* al lector que haya dado peso a la presencia auroral, en la voluntad de este héroe postmoderno, del «anciano unicornio» que cierra el primer

<sup>18</sup> Miguel García-Posada (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)* Barcelona, Crítica, Poesía española 10, 1996, pp. 16-18.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 19.

capitulillo<sup>20</sup>. La leyenda del mítico animal al que sólo una virgen podía capturar posee un evidente simbolismo fálico aunque su representación –frecuente en el Medioevo– sea siempre alegoría de la castidad e, incluso, de la virginidad de María y de la Encarnación de Cristo<sup>21</sup>.

La ambigüedad intrínseca de este símbolo parece inclinarse en el texto de Urrutia a favor de su potencial sensual y su aparición al principio tiene seguramente mayor peso que otras pistas que también va dejando el poeta en las primeras páginas.

Pistas referidas sobre todo a su horizonte de lecturas: Salgari, Juan Ramón, son evocados como los dos extremos entre los que se construye la escritura de *La travesía*: el grado máximo de narratividad y el grado máximo de lirismo son los puntos de referencia explícitos que alimentan el imaginario del poeta. La inevitable tensión que un trenzado de este tipo provoca da vigor y unidad al texto, en un plano exquisitamente formal, sin entrecruzarse nunca con la deriva deleznable del mundo moral del protagonista.

Libro clave éste en la trayectoria poética del autor, que con él deja atrás una etapa de cierto ensimismamiento para centrarse más en el mundo y en las cosas; los títulos de sus libros parecen indicar algo de eso: *Construcción de la realidad* (1989), *Invención del enigma* (1991), *Cabeza de lobo para un pasavante* (1996), *Tiempo de geografía* (1998), *Una pronunciación desconocida* (2001) son las estaciones de esta última andadura de su poesía.

De sus tiempos de antes persiste sobre todo la solidez constructiva, esa organicidad que ya hemos ido viendo, hecha de simetrías y que hace cristalizar ahora sus textos teniendo como eje ordenador el equilibrio de las partes.

Me interesa de esta fase especialmente el poemario titulado *Invención del enigma*<sup>22</sup> buen paradigma de esta nueva andadura, con su división pentapartita y su contención de las emociones.

La novedad caracterizadora reside en un muy cuidado formalismo métrico, otro elemento que Urrutia comparte con la generación de los ochenta, formalismo que, sin embargo, no llega a tiranizar al autor al alternar con un versolibrismo de ritmo acompasado.

<sup>20</sup> Jorge Urrutia, *La travesía*, op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Cfr. James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983, *Maria Vergine*, 5, pp. 263-264.

<sup>22</sup> Jorge Urrutia, *Invención del enigma*, Madrid, Adonais, 1991.

Las formas métricas tradicionales (sonetos, silvas, quintillas asonantadas) son instrumentos formales evocadores de la mejor poesía del siglo de oro (Juan de la Cruz, de quien Jorge cita un verso en apertura del poemario) pero crean también atmósferas machadianas. Leves ecos del pasado constituyen una *imitatio* siempre regulada por la exigencia de la moderación. Parvas presencias dictadas por el gusto personal que no se limita a los mejores de siempre, sino que incluye también fugaces apariciones consentidas por la predilección del autor (Víctor Hugo, por ejemplo, o Ramón de Campoamor).

Me parece notar también un retorno al sujeto existencial pero siempre distanciado por el predominio absoluto de la tercera persona verbal, otro elemento que da unidad al poemario.

Lo que más me interesa es ese modo reflexivo de afrontar la página, esa madurez vital que acepta límites, que medita sobre el sentir humano, sobre el trabajo, el paso del tiempo, el amor. Este último hace acto de presencia de vez en cuando y, como suele, crea siempre desorden.

Un buen ejemplo no de desorden amoroso sino del mazazo que, sobre una realidad ordenada y bien compuesta, provoca Eros, es el soneto que abre *Los vasos rotos*, la segunda parte del poemario. Se titula *Estreno suspendido* y su técnica compositiva es perfecta:

Empieza el primer acto. Se ha ensayado  
largo tiempo sin luces ni vestidos.  
Si están los parlamentos aprendidos  
raro será que falle lo acordado.

Se tensaron las cuerdas. Se ha provado  
entera la tramoya. No hay ruidos  
Ni se espera que surjan los descuidos  
que disuenen en plan tan concertado.

Todo se preparó con gran esmero,  
si se olvidó al colega, la conciencia  
se acalló con la venda de los ciegos.

Y cuando se da fin a esos trasiegos,  
cuando se pone en práctica esa ciencia,  
surge el amor que se mató primero.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 17.

Y la meditación sobre el amor va atravesando el libro sin estridencias. Por ejemplo en la parte central titulada *Tiempo y narración*, nos topamos con una joyita titulada *Luna*, que, en su brevedad, contiene dos movimientos: una definición de amor y el reconocimiento de la infinitud del mismo, de su poliedricidad:

Luna

Una desgarradura

que se hiciese en él carne,  
un cielo abierto y roto.  
Esto es amor y un sinvivir  
En el recuerdo. ¿Poco?

¿Invención o verdad?  
¿Cuál de sus rostros  
podría ser capaz de enfrentarse a los otros?<sup>24</sup>

De esa misma parte elijo finalmente *Fuego y ceniza*, alabanza del amor imperituro que guarda voces y conceptos claves del famosísimo soneto quevediano *Amor constante más allá de la muerte* en una ambientación de serena cotidianeidad:

Pone la mano en ella y no se quema  
Pone la mano en ella y se confunde  
un polvo oscuro con un eco  
del calor insufrible, con un ansia  
llegada del inicio.  
Un consabido gesto le sorprende:  
el que le fue siguiendo tantos años.

Pone la mano en ella y no retira  
-polvo de llama hecho, agua de pozo-  
un ápice siquiera del antiguo deseo.  
Que no es fuego esta arena ni es memoria,  
tan sólo permanencia.  
Pone la mano en ella y dice un verso  
que leyera de Brodsky en la mañana:  
la ceniza es la única  
que puede conocer todo el incendio.  
Y aspira a ser con ella ceniza permanente  
Y a quedar por un viento de ardor diseminado.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 38-39.



envuelto en las lianas,  
dormitando en los lechos de hojas secas...  
Ahora ha descubierto  
la inquieta y ágil luz de las luciérnagas.<sup>28</sup>

Y el hilo de luz del último verso, tan misterioso, es una muestra de otra constante de este poemario, inundado de luces, desde el sol en el cenit del primer poema hasta la definición del fado como luz (*Barrio alto*), o la otra de la noche como luz dormida (*El poeta*). *Il cuore sfiorito* (título de otra composición) lo es porque “no supo ver la luz” mientras que el mar es «una caricia húmeda por la luz y empapada de tiempo» (*El navegante*) y la flor «devuelve la luz» al poeta (*Tiempo y modo*).

La apoteosis de esta claridad radiante que inunda el libro la hallamos ya metafórica en esta definición del poema:

Luz y palabra.  
Un hervor súbito que en la sien sintiese  
el caminar del lento gusano de la frase,  
la humedad de la lengua.  
Y ese trazo de luz con que lo marca<sup>29</sup>.

Un poeta en su plenitud es el que emerge de esta claridad envolvente, un poeta que se interroga sobre el paso del tiempo y sobre la vejez, sobre el valor del silencio y sus variedades, sobre su propia historia:

Tiene conciencia  
de este suelo que pisa,  
de estos libros que lee;  
y no encuentra sentido  
a ser representado,  
ser representación, haberlo sido.<sup>30</sup>

Un poeta que, así mismo, medita sobre la pérdida que se agazapa en cada esfuerzo de renovación, y que, por último, dialoga con la paz, alcanzada tras un duro combate.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>29</sup> *El poema*: *Ivi*, p. 48.

<sup>30</sup> *Historia*: *Ivi*, p. 20.

Quisiera decir más cosas, pero creo que puede bastar lo dicho para celebrar hoy la estancia entre nosotros de Jorge Urrutia, cuya voluntad de estilo ha hallado un equilibrio hecho de intensidad y de desasimiento, de sílabas contadas y de libertad, de atención hacia otros discursos poéticos y de autonomía.

De su obra de los últimos años del siglo pasado y de la publicada en el nuevo milenio, y sobre todo de la inédita nos hablará él mismo.

Gracias a Jorge Urrutia, por su obra hecha de fantasía y de reflexión, gracias porque ha sabido alimentar esa llama que lleva dentro y por haber querido hablarnos de eso él mismo.

### III.

Coronamos hoy con Ana Rossetti nuestro ciclo *Per una teoria dei sentimenti nella Spagna di oggi*; dejar como último capítulo de nuestro recorrido el universo poético de nuestra invitada ha sido, creo, una buena idea pues su densidad sentimental enriquece el rápido bosquejo que hemos diseñado hasta hoy y le da profundidad.

Pero dejarla para lo último es, a la vez, arriesgado puesto que la escritura de Ana no nos facilita la tarea de seleccionar elementos que se añadan a lo que podríamos llamar el catálogo afectivo de la conciencia hispánica actual. Ese catálogo es indispensable para cualquier intento teórico, por humilde que sea. Y no ayuda la poesía de Ana Rossetti en este trabajo selectivo porque sus versos lanzan al lector (o al auditor) en una órbita tan arrebataadora que resulta muy difícil el ejercicio crítico clasificador.

Tampoco parece interesada nuestra autora en dedicar un espacio textual a la autoreflexión sobre su propia escritura, ocupada como está en desvelarnos trayectorias condensadas y emocionantes. No quiero con esto decir que no realice ella esa labor, que no tenga ella una concepción personal de su quehacer: ciertamente la tiene, pero no considera que sea materia poética.

Las antologías de poesía española contemporánea dedican todas un espacio deferente a Ana Rossetti. Su presencia indispensable en ellas es un testimonio de la importancia de su obra en el panorama de la llamada *Nueva poesía*, con la que críticos competentes han bautizado la producción poética de España a partir de 1975 (año de la caída de la dictadura).

Por entonces Ana tiene 25 años y empieza a publicar algo más

tarde, en 1980. Pertenece por ello a la primera generación de los poetas que Luis Antonio de Villena llama *nuevos*<sup>31</sup>, poetas -y nuevos escritores en general- que, por una serie de razones, alcanzan la consagración siendo todavía jóvenes. Entre ellos, junto a Ana Rossetti hallamos otros nombres también de todos conocidos, como el mismo Luis Antonio de Villena, Javier Marías, Rosa Montero o Jon Juaristi.

Coinciden las antologías y los panoramas generales en reservar a Rossetti un primer casillero que lleva por título *Un nuevo erotismo*<sup>32</sup> y un segundo con el membrete de *La poesía femenina*<sup>33</sup>. Los críticos asignan en ambos un papel fundacional a nuestra autora; en esos ámbitos ella resulta ser la más significativa de entre las numerosas escritoras que han ido surgiendo en el panorama español de los últimos dos decenios del siglo XX.

Los dos rótulos van además encadenados, pues se considera el nuevo erotismo como un discurso específico de la escritura femenina.

Los primeros libros publicados por Ana (*Los devaneos de Erato* de 1980 y *Dióscuros* de 1982) son los dos pilares fundamentales sobre los que se basa esa clasificación. Todos coinciden en señalar que la audacia sensual de los temas afrontados no cae nunca en la vulgaridad ni en el impudor del significante. El cuidado de la forma protege y ennoblece una materia poética que es, como ha dicho un comentarista, «una profunda reflexión sobre el mundo de la infancia [cuya evocación] elige casi siempre aspectos concretos con una más que notable carga sexual»<sup>34</sup>.

Ese marco resulta insuficiente ya para el tercer libro, *Indicios vehementes*, aparecido en 1985 puesto que el discurso aquí se concentra

<sup>31</sup> Citado por Darío Villanueva, "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema" en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9, al cuidado de Darío Villanueva y otros (eds), *Los nuevos nombres 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 10- 11.

<sup>32</sup> Vid. José Luis García Martín, "La poesía", en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9, al cuidado de Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres 1975-1990*, ed. cit., p. 111 pero también Miguel García-Posada (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996, cuando sostiene que "el tema erótico define a Rossetti" (p. 81).

<sup>33</sup> J.L. García Martín, *La poesía*, ed. cit., p. 118.

<sup>34</sup> José Luna Borge, "Las imágenes del erotismo", en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9, al cuidado de Darío Villanueva y otros (eds), *Los nuevos nombres 1975-1990*, ed. cit., pp. 197-200 (198).

en la consideración del paso del tiempo y, sobre todo, en una reflexión sobre la muerte que deja atrás el erotismo como eje del mundo poético de la autora.

Considerado por algunos como un paréntesis *Indicios vehementes* nos muestra lo inadecuadas y lo desviantes que pueden ser a veces las etiquetas críticas pues aunque este libro no hubiera sido más que un *intermedio*<sup>35</sup> (que no lo creo) su existencia niega validez al encasillamiento de la obra poética de Ana como literatura de género.

Claro que esa lectura de *Indicios vehementes* como paréntesis se ve favorecida por el retorno en el libro siguiente, de la temática relacionada con Eros. En efecto *Devocionario*, que es el título de este cuarto libro, acoge plenamente una instancia que pone el cuerpo al centro de la relación con el Otro y con el mundo.

Centraremos nuestra atención en este libro ante todo por razones de interés didáctico, puesto que es el texto incluido en nuestro programa.

Cualquier intento de análisis de *Devocionario* tiene, a mi entender, que dar prioridad a la relación -tan fuerte- con la tradición cultural cristiana, una tradición muy compleja y no limitada, como algún crítico ha dicho, al «santoral cristiano y la liturgia tridentina»<sup>36</sup>.

En este libro de Ana Rossetti el Otro y el mundo no son asequibles sin ese instrumento formidable que son los textos escritos. Pero ¿Cuáles textos? El poemario sigue fielmente el criterio que rige el género literario conocido con el nombre de *devocionario*<sup>37</sup>; es propio de los devocionarios extraer del *corpus* total de la doctrina de la Iglesia breves párrafos que iluminan la imaginación del lector nutriéndola en el ejercicio de la meditación y de la oración. Los devocionarios son pequeñas antologías, pequeños manuales de literatura *a lo divino* que contienen desde lecturas procedentes de los Evangelios y del Nuevo Testamento en general, hasta poesías escritas por los santos o breves pensamientos, anécdotas y aforismas sacados de sus vidas y, naturalmente, oraciones y salmos.

<sup>35</sup> Así lo define J.L. García Martín, *La poesía*, ed. cit., p. 111.

<sup>36</sup> "lo que la mitología griega ha sido para tantos poetas novísimos (y para la propia Ana Rossetti en su obra inicial) correlato objetivo de muy privadas obsesiones, cuando no mero adorno culturalista, lo es en *Devocionario* el santoral cristiano y la liturgia tridentina": J.L. García Martín, *La poesía*, ed. cit., pp 111-112.

<sup>37</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil, Madrid, Gredos, 1990, vol. II, D-Ñ, DEVOCIONARIO, p. 249.

Nacen, como tantos otros géneros, con la imprenta y tienen una gran tradición en la España católica. Fray Luis de León en *La perfecta casada* habla de ellos como de libros de uso corriente entre las mujeres<sup>38</sup> y en el siglo XVII el jesuita Juan Eusebio Nieremberg en su obra *Varones ilustres de la Compañía* cita, en el capítulo dedicado a la vida del Padre Henrique Henríquez, como uno de sus méritos principales el haber escrito «un *Devocionario* de oraciones para cada día»<sup>39</sup>.

La inmersión de las letras sagradas en la cotidianeidad y su fruición por parte del mundo femenino son, pues, las notas más destacadas de esta tipología de libros.

Ana Rossetti tiene muy en cuenta tales connotaciones al escribir su poemario. Pero la escritura por un sujeto femenino cambia ahora el papel que el devocionario tenía en el Siglo de Oro; las mujeres (como nos informa Fray Luis) eran entonces sobre todo lectoras, mientras que ahora asistimos a un desdoblamiento de funciones: una mujer adulta compone un devocionario donde ella misma cuenta su experiencia infantil de lectora de uno de esos libros.

Lo que se nos cuenta de esa niña es una experiencia mística construida a partir de la doctrina contenida en el manual. En el poema *Festividad del dulcísimo nombre* que abre el libro el *yo* inicial del primer verso mantiene todavía un diálogo con la divinidad, aunque la práctica de la vía unitiva queda –al menos en este primer poema– limitada a la época de la infancia:

Yo te elegía nombres en mi devocionario.  
No tuve otro maestro.  
Sus páginas inmersas en tan terrible amor  
Acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente,  
insólitos caminos en mi sangre  
-obediente hasta entonces- extraviándola,  
perturbando la blancura espectral  
de mis sienes de niña cuando de los versículos,  
la más bellas palabras, asentándose iban  
en mi inocente lengua.

<sup>38</sup> “Y por el contrario en las casadas hai otras, que como si sus casas fuessen de sus vecinas, assi se descuidan de ellas, y toda su vida es el Oratorio y el *devocionario*, y el calentar el suelo de la Iglesia tarde y mañana”: *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Mis primeras caricias fueron verbos,  
mi amor sólo nombrarte,  
y el dolor una piedra preciosa  
en el tierno clavel de tu costado herido.  
Flotaba mi mirada en el menstuo continuo  
Del incensario ardiente y mis pulsos,  
repitiendo incesantes arrobada noticia,  
hasta el vitral translúcido, se elevaban.  
La luz estremecíase con tu nombre,  
como un corazón era saltando entre los nardos  
y el misal fatigado de mis manos cayendo,  
estampas vegetales desprendía  
cual nacaradas fundas de lunarias.  
Párvulas lentejuelas entre el tul,  
refulgendo, desde el comulgatorio  
señalaban mi alivio.  
Y anulada, enamorada yo  
entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo  
tu cuerpo recibía.<sup>40</sup>

El arrobamiento, la anulación en el amado y la unión final de los cuerpos se produce después de recorrer un camino cuyas piedras miliars están todas contenidas en el devocionario; las etapas del camino están marcadas por una teoría de nombres. El ejercicio de la niña, pequeña erudita, se apoya en los nombres de Cristo, de luisiana memoria, para ir subiendo la escala mística. Ese nominalismo cristológico da solidez bíblica al proceso de la lectora y es, desde un punto de vista de la ortodoxia doctrinal, una garantía de autenticidad de la experiencia.

Una serie de detalles ayudan a colocar el evento en el marco de una sensibilidad tardo decimonónica. Ante todo el título: la advocación del Dulcísimo Nombre fue acuñada por la piedad de aquel siglo tan goloso. En segundo lugar la decoración de lentejuelas del tul vaporoso que rodea el comulgatorio es expresión típica del gusto ñoño reinante en el integralismo católico de la primera mitad del siglo XX.

En este escenario se produce la unión con la Divinidad en el signo de la sangre. Es tan vital en la niña ese signo que acaba saltando al título del segundo poema, *Exaltación de la preciosa sangre*, en donde la comunión con el amado es un frenesí succionador de líquido hemático.

<sup>40</sup> Ana Rossetti, *Devocionario*, Madrid, Visor, 1986, p. 13.

La protagonista ahí es una bordadora (como la monja gitana del *Romancero* lorquiano) ocupada en recamar estigmas de santidad sobre la piel del enamorado, en abrir canalillos que dejen salir el precioso líquido.

Sangre se adivina también en el cuarto poema, *Martyrum omnium*, que presenta a la niña lectora descubriendo la historia heroica de la Iglesia y soñando y jugando con ella; Quijote en miniatura, la identificación de la pequeña es plúrima, se apela al entero martirologio:

Queridos compañeros de la infancia,  
lecturas prohibidísimas,  
cuando toda la casa sucumbía  
al ardor del verano –detrás de las persianas  
la siesta había invadido y deshecho  
y ningún albedrío velaba en la penumbra-  
rehusando la prudencia yo os buscaba.  
En mi regazo todos, puntual asistía  
A la cruel peripecia del martirio.  
Seductoras palabras: garfios, escorpiones,  
erizados flagelos, pez hirviente...  
mi cabeza inclinada en ellas zambullía  
su turbio sobresalto,  
se manchaba del púrpura más vivo  
demandando tan alto privilegio  
de rodar cercenada salpicando baldosas.  
[...]<sup>41</sup>

Y del martirologio va a ir eligiendo la autora algunos nombres para componer una serie de cuadros dedicados a santas y santos (Bárbara, Inés, Lorenzo, Esteban, Tomé) representados en el momento inmediatamente anterior al martirio (como en el caso de San Lorenzo) o posterior (*Santa Inés en agonía*). Es tan preciso el sentido de la composición pictórica que llega a incluir en una ocasión a un testigo, procedimiento de estirpe caravagesca que enriquece la representación de los afectos con una poderosa intensificación dialéctica. Por ejemplo en el caso de Esteban, el protomártir, cuyo abatimiento a fuerza de piedras vemos con los ojos del que será San Pablo y que en este momento es todavía un terco Saulo:

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

Y adolescente Saulo contempla enajenado  
 cómo el hermoso cuerpo entreabre las vetas  
 de pórvido valioso, y abatido se curva  
 y en el suelo derrama la gracia incomparable  
 de su torso viril, el bronce que pigmenta  
 de sus piernas el huso, derruido,  
 en tanto se amadrigan aristas en sus carnes  
 y las manos asidas por el cingulo firme  
 son pujantes jacintos entre lívidas piedras.  
 Y de pronto repara en una encantadora  
 y divina sonrisa que los labios del mártir  
 transfigura. Transvénase el dolor  
 en la joyante seda de esa boca anhelante  
 y él aún no comprende.<sup>42</sup>

El lenguaje preciosista, que se apoya en una suntuosa adjetivación, y que no desdeña el cultismo, aparece aquí sostenido por una estructura con predominio de los alejandrinos alternados a endecasílabos: unos y otros crean un ritmo solemne; por contraste el heptasílabo final rompe el *andamento* narrativo del poema y exalta con su brevedad la ceguera espiritual de Saulo.

Culmina esta parte del poemario dedicada al triunfo de la muerte una larga lírica titulada *La invención de la Santa Cruz* compuesta como una efusión del alma ante el madero ya vacío, de intenso *pathos* y de gran lujo compositivo y lexical. Apoteosis de la muerte en donde ya falta el cadáver, lo que obliga a concentrarse en los símbolos de la pasión, los clavos especialmente:

Sí, sobre este madero, el alongado cuerpo  
 desprovisto por fin  
 del intenso heliotropo, casi lirio,  
 se alzaría.  
 Camelias carmesés bajo los pies heridos,  
 el sudario de lino  
 dilatándose en torno a las breves caderas  
 flotando en el cobalto de la tarde.  
 Cae la muerte.  
 Escánciase la muerte  
 Por el vientre de pétalo, lame el cuello,

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 26.

sofoca las agudas biznagas del olivo  
 Cual surgida de un ánfora la carne resplandece.  
 Agostada la seda membrana de la boca,  
 jadeos anegando la garganta  
 de minúsculas perlas,  
 temblorosas linternas bajo violetas párpados,  
 consúmase en su muerte la hermosura.  
 Que no puedan cálices recamados  
 Ofrecer a mi sed tu sangre milagrosa,  
 que no retenga tu rostro mi pañuelo,  
 que tu cuerpo no vea  
 desprovisto por fin del heliotropo,  
 que el transido costado no me abata de amor...  
 Pues demasiado sé que estás muerto,  
 que estás muerto.  
 Qué derramado múrice por sus manos,  
 de qué liso marfil se eligieron los muslos,  
 decídme, sus últimas palabras cuáles fueron.  
 A la santa madera interpele incesante, salmodiando vanamente conjuro:  
 que te hayas muerto.  
 Que sombras de patíbulos  
 Alfombren los umbrales de la casa de Aries.  
 Que cada primavera  
 Apaciente mortajas de alhelíes.  
 Que si estos largos clavos,  
 taladrando redomas de amaranto,  
 poseyeron tus manos y tus pies  
 yo los tome ~vacíense mis besos,  
 mis caricias se tiñan-.  
 Que, femeninamente,  
 ricos nudos de orfebre los enlacen  
 y me haga una diadema.<sup>43</sup>

Centro del libro, aunque no lo es matemáticamente, *La invención de la Santa Cruz* crea una ausencia momentánea de la carne que no dura. En la segunda parte de *Devocionario* titulada *In conspectu angelorum*, los mensajeros divinos (sea los buenos, sea los malditos) aseguran esa preponderancia del cuerpo que recorre el libro. Angeles objetos del deseo entre cuyas imágenes la niña despierta a la sexualidad, ángeles buenos cuya intocabilidad acaba por lanzarla en brazos de los malos.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

Imposible para este sujeto poético contentarse ya con un destino amoroso que no incluya el ser y la belleza celeste: su gusto, educado en lo excelso, no lo consiente.

Por ello, en la tercera parte del poemario, titulada *Divinas palabras*, las diez composiciones -que son glosas a cada uno de los versos de la famosa oración de Ignacio de Loyola que empieza «Alma de Cristo, santifícame...»- cuentan el desesperado tentativo de la niña, o de aquella niña que fue, por alcanzar una síntesis entre las agobiantes instancias de su cuerpo y su ideal amoroso y estético, ideal definitivamente divinizado.

Y acabo ya.

Creo que con este libro Ana Rossetti queda consagrada como escritora: su poderosa construcción, su densidad poética -que se apoya sólidamente en un virtuosismo lingüístico de signo gongorino con algún vago eco de Lorca- son los méritos que más nos interesan como estudiosos de la literatura española.

Pero el libro tiene además un valor cultural más amplio, puesto que valerosamente afronta la cuestión de una cierta educación católica prevalente en España hasta los últimos años 60, de ámbito jesuítico fundamentalmente, en cuya episteme lógica y sentimental aparece encerrada la escritora en el momento de empezar a escribir *Devocionario*.

Lo que hace Ana Rossetti a lo largo del libro es abrir a otras dimensiones aquella episteme sin renegarla; se apoya para ello en todos los motivos que encuentra en ese sistema de pertenencia que puedan ser de filiación noble y los desarrolla a la luz de la tradición. Este ejercicio se realiza sin ninguna fuga del presente: al contrario, la autonomía del cuerpo y del derecho al placer halla expresión en estos versos.

Claro que ese homenaje riquísimo que ella ha querido ofrecer a sus años de formación la ha hecho más libre y más persona.

#### IV.

En el vasto panorama poético de la España de hoy Joan Margarit aporta ante todo el optimismo que conlleva ser un poeta bilingüe. Su origen catalán, que a tantos otros escritores parece exigir una renuncia más o menos programática a la utilización del castellano como vehículo creativo, pone a su disposición una doble competencia en las dos lenguas de uso con que cuenta Cataluña, y Margarit se aprovecha con naturalidad de ese privilegio cultural. No podemos entrar ahora en los motivos o

circunstancias que le consienten a él lo que a otros amputan (algo de eso explica en el prólogo a *Estació de França* y sobre ello quizás volvamos en el coloquio que abriremos después) pero me parece que podemos considerar el ejercicio bilingüe de nuestro autor como un pilar fundamental de su programa estético. Y esto porque, a mi entender, el poeta juega con las variantes expresivas, sonoras y rítmicas que una misma composición ofrece cuando se leen o se escuchan las dos versiones; y sobre todo, porque quizás esté relacionado con ese doble dominio lingüístico la tersura de la lengua y la claridad que presiden las composiciones de Margarit, como si su doble competencia creativa favoreciera una selección de voces constante que acaba repercutiendo en el poeta a la hora de optar entre dos posibilidades expresivas y que le empuja a elegir siempre la más sencilla.

Conviene extraordinariamente esa claridad y esa tersura al edificio afectivo que Margarit construye en algunas de sus obras, en concreto en *Estació de França* (1999)<sup>44</sup> y en *Joana* (2002)<sup>45</sup>, las dos que hemos tenido ocasión de ir leyendo en clase. Conviene porque resultan retóricamente apropiadas como formas de un contenido experiencial que sitúa al yo poético en el centro de una red de relaciones humanas constituida fundamentalmente por una tupida trama de sentimientos familiares; el individuo aparece ahí instalado en una morada regida por las relaciones parentales y por los resultados sentimentales que tales relaciones provocan, sin que eso vaya en detrimento de su autonomía, más bien al contrario.

Esto que podríamos llamar su forma de estar en el mundo se elabora poéticamente a partir de unos cuantos «lugares diputados» que en unos casos sirven como nudo de recuerdos del poeta (la estación barcelonesa llamada «de Francia» que da título al poemario del 1999) y en otros generan o amparan su sentimiento (como los patios y las ventanas, los muros y los interiores, pero también el mar, que aparecen continuamente en *Joana*).

La importancia estructural de elementos espaciales tiene seguramente que ver con la formación de Margarit (no hay que olvidar que es arquitecto e hijo de arquitecto) pero trasciende esa circunstancia (clave, por otra parte) para acabar reforzando la morada simbólica aludida antes, morada que cobija al individuo y a las personas que ama.

<sup>44</sup> Joan Margarit, *Estació de França*. Edición bilingüe, Madrid, Hiperión, 1999.

<sup>45</sup> Joan Margarit, *Joana*, Edición bilingüe, Madrid, Hiperión, 2002.

De entre ellas el poeta privilegia las relaciones con tres (su padre, su esposa y su hija Joana); unas relaciones que los poemas recogen como un catálogo de recuerdos ya filtrados por el paso del tiempo (en el caso de *Estació de França* recuerdos referidos al padre especialmente, pero también a la madre y, en algún caso, a la hija, a la esposa) o que los poemas recogen como conmovedor homenaje ante el desgarramiento de la pérdida (en el caso de Joana y del libro que lleva su nombre, dedicado totalmente a ella). En ambos tenemos al yo poético enzarzado en una lucha contra la disolución, puesto que varios de los personajes que constituyen la materia lírica están muertos, y no sólo por eso.

Las modalidades de acercamiento a esa materia y las modalidades de su tratamiento, sin embargo, son distintas en cada uno de los casos. Mientras que los poemas que indagan sobre las circunstancias vitales de su padre y las relaciones entre el poeta y su progenitor se construyen como una evocación de un pasado remoto que constituye una parte, aunque importante no totalizadora, del patrimonio de recuerdos del sujeto poético, el terrible evento luctuoso se impone con exclusividad en el cancionero de Joana sin dejar ningún margen a cualquier rastro de actividad espiritual que no esté relacionado con el tema dominante y dominador.

Estas distintas posturas influyen naturalmente en la ordenación de cada uno de los libros y en el papel que el poeta concede a otros personajes, a otros temas dentro de aquéllos. En el primer caso los que podríamos llamar poemas a la vida y a la muerte de su padre constituyen sólo una de las vías que arrancan de esa central de comunicaciones simbólica que pone en contacto al poeta con su mundo, metaforizada en la estación de ferrocarriles de Barcelona llamada de Francia.

De esa central salen otras muchas vías que conducen a destinos en donde aguardan al poeta las rememoraciones de otras experiencias vitales que tienen que ver por ejemplo con su esposa, (como en *Años sesenta* o en *Aguafuerte* o en *Camino de otoño*, o en *Filósofo en la noche*), o con su madre (en *Despedidas* o *La maleta*) o con sus hijos (como en *Hijo en el invierno*, *Aniversario*, *Canción de los lunes*); en otros casos el autor alude a su profesión de arquitecto (*A la deriva*, *Poema en negro*, *Arquitectura*) o a su actividad de poeta (*Alguien toca Loverman*, *Filósofo en la noche*); a veces los textos tienen que ver con la naturaleza (*El mar*, *Albada en cabo Creus*, *Anocheecer en las costas del Garraf*), o con la propia poética (*Vieja influencia de "Isla Negra"*)

o con su idea de un canon moderno, como en *Fantasmas de alambrada*, que leo:

Rupert Brooke, Wilfred Owen, Edward Thomas, Alfred Lichtenstein,  
August Stamm, Gerog Tralk, Ernst Stadler...  
Caídos en la primera guerra mundial.

Poetas que podrían ser mis hijos,  
muertos en plena juventud. La guerra  
les dio, inocentes, voz enronquecida  
de cabaret y botas para el barro.  
Son buenos compañeros cuando el tiempo  
Es tan glacial para la poesía,  
que aún sigue encendida  
como un neón furioso de farmacia de guardia.  
Poetas que escribían con mirada  
de cazador, tranquila pero atenta,  
buscando la luz fría, intensa y dura,  
que proyecta un poema sobre el mundo.  
Poetas para quienes privó siempre  
la vida sobre la literatura.  
A veces tras sus versos siento el eco  
de los férreos hexámetros de aquellos  
feroces capitanes de la Ilíada.<sup>46</sup>

Por otro lado, atravesamos un paisaje sentimental empapado de autobiografismo formado por variados escenarios (desde París a las islas Canarias, desde Madrid al País Catalán) en donde el lector o el oyente percibe un «no sé qué» de rarefacto envolviendo imperceptiblemente la escena en que se mueven el poeta y los suyos; muy a menudo ese efecto depende de la presencia de una materia artificial como el vidrio de la que el autor echa mano para establecer una distancia entre su emoción y la vida, entre su visión y lo real. La limpidez y la pureza del cristal, de gongorina memoria, aseguran una protección a los materiales que proceden del pasado, a los recuerdos y, al envolverlos, consienten su conservación.

Es el caso de *Despedidas* en donde el poeta rememora a su madre:

<sup>46</sup> Joan Margarit, *Estación de Francia*, ed. cit., p. 213.

Ella lo acompañaba al primer tren  
que los lunes salía antes del alba,  
y en este bar solían despedirse,  
el más cercano a la Estación de Francia.

Evoco los inviernos detenidos  
detrás de los cristales de la infancia.  
Y quizás esta mesa, donde ahora  
recuerdo cómo, a aquella misma hora,  
yo estaba en la penumbra de mi cuarto.

No es gran cosa, pero hablo de mi vida:  
simulaba dormir mientras ella me abría  
la ventana al llegar.  
Puedo sentir aún el frío de su abrigo  
y un sol de madre joven, más yerto cada día,  
que brilla en los cristales empañados.<sup>47</sup>

En otros textos, como en *La aventura*, el cristal congela imágenes, mientras que en algún caso el vidrio llega a ser objeto de meditación: *Calidoscopio* es un buen ejemplo de ello. En general, me parece percibir que el uso de este material de tan ilustre tradición sirve al poeta como metáfora de la muerte (*Ultimo tren*), de una muerte indestricablemente confundida con la vida: su fragilidad, su frialdad, su transparencia, son semas predicables de uno o del otro campo semántico.

Claro que ese uso de un material industrial no es único en la poesía de Margarit: los puentes, las torres, las vías, los buques de hierro, las luces artificiales (de letreros, de faros automobilísticos), el acero de otros puentes o de aviones, son los elementos estructurales que sostienen el mensaje de modernidad contenido *in nuce* en la maximetáfora de la estación que da título al libro.

Estos elementos conviven con el mundo natural, a veces flotan en el aire, sobre ellos reverbera la luz y a través de ellos aflora la naturaleza.

El centro de esos escenarios acoge siempre al yo poético y éste aparece a su vez como el núcleo de una red de relaciones desde el cual se entrega al ejercicio de lo que me atrevería a llamar un humanismo posible, un programa que actualiza los postulados ideales de aquella

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 127.

visión del mundo que fue de Garcilaso; un humanismo que engancha la vida al amor y resiste a la muerte gracias al amor.

Otros indicios de ese humanismo son las escenas que esbozan lecturas de los clásicos (de la *Ilíada* concretamente), la función educadora de los adultos para con los niños (*En el museo*), la contemplación de la naturaleza (*Can Baldú, Forés*, y muchísimos más), la documentación de instantáneas de tipos humanos que representan la nobleza, la serenidad (*Navidad en París*), la meditación sobre la esencia del tiempo fugitivo (*Himno*, y sobre todo *La aventura*).

Esta nueva actuación de los valores renacentistas ejercitados de tan variado modo en *Estació de França*, va a consentir al poeta afrontar y narrar el trago terrible de la muerte de su hija; en *Joana Joan Margarit* va a darnos la dimensión exacta que en él adopta la actitud espiritual que entendemos por humanismo. Ahora esa cultura de la *humanitas* canaliza los argumentos del dolor y da al cancionero su medida.

El libro es a la vez una biografía de Joana Margarit -afectada por el síndrome de Rubinstein-Taybe-, un documental sobre la deriva de la enfermedad que desembocará en la muerte de Joana, un receptor del dolor del poeta organizado en forma de palabra.

El cancionero se coloca en la rica tradición hispánica de la literatura elegíaca que cuenta con obras maestras como las *Coplas* de Jorge Manrique, o la *Egloga I* y la *Elegía I* de Garcilaso de la Vega, por citar sólo las más conocidas; el Siglo de Oro nos ha legado además un texto que presenta analogías con el nuestro; se trata de la canción *A la muerte de Carlos Félix* que Lope de Vega escribió por la pérdida de su hijo de apenas siete años. La circunstancia vital de la que nace la poesía es idéntica; circunstancia intolerable a la razón y al sentimiento: como ha escrito Gonzalo Sobejano tratando de la canción lopesca «en principio, la muerte de un hijo en la niñez o en la juventud ha de estimarse como uno de los más crueles infortunios que cabe sufrir»<sup>48</sup>. La finalidad que los textos se proponen también es idéntica: gobernar el dolor gracias a la disciplina escritoria y hacer la *laude* del hijo muerto.

<sup>48</sup> “Argumentos del dolor: la canción *A la muerte de Carlos Félix*”, en *Inmanencia y trascendencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*, Salamanca, Almar, 2003, pp. 9-38 (10).

Pero las analogías dejan paso a las diferencias en cuanto nos ocupamos de la formalización textual de aquellos propósitos; naturalmente damos de lado a todo intento de comparación entre las formas de los contenidos; no sería viable un cotejo estilístico entre textos de tan fuerte diacronía.

Podría parecer gratuito también buscar semejanzas de tipo filosófico pues mientras que Lope organiza incluso retóricamente su texto como un diálogo con Dios componiendo una «elegía primordialmente religiosa»<sup>49</sup>, Margarit prescinde de ese ámbito y lo aclara desde el principio: como prueba, entre otros ejemplos que podría citar, valga la segunda composición del cancionero titulada *No hay milagros*.

Y sin embargo, entre ambos autores existen analogías pues los dos plantean y resuelven el problema desde un punto de vista predominantemente trascendental; naturalmente trascendencia es para Lope el cielo, nueva demora de Carlos Félix, para Joan Margarit trascendencia es la memoria y sus soportes, es decir la música y la poesía, sentidos, junto con la luz, como nuevos ámbitos vitales de su hija.

Lo que los poemas de *Joana* van ilustrando es la tensión de un proceso, los episodios de una metamorfosis que lleva de la vida a la enfermedad y a la muerte, y de ésta a una nueva vida. Doble metamorfosis cuyas facetas va mostrando el cancionero.

En el libro el devenir de esas transformaciones no sigue una andadura lineal. Las composiciones narran momentos de la vida de Joana a partir de la crisis física que la conducirá a la muerte. Asistimos a los efectos que esa crisis produce en los que la rodean, en el poeta especialmente. Hay poemas en que la protagonista está presente, siempre acompañada por alguno de los suyos, hay otros, incluso al principio del texto, en que ya está ausente. Hay bastantes en que, estando presente, ha empezado a irse sea porque el dolor la aleja de los demás, sea porque los que la rodean afrontan ya los efectos que para ellos va a tener su desaparición.

El tono contenido con que la emoción fluye tiene consecuencias estilísticas de relieve puesto que asegura una elegancia al sentimiento

<sup>49</sup> Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Biederstein, 1947, pp. 161-162.

que acaba recayendo a nivel formal. Paradójicamente las escenas que el poeta va componiendo con imágenes y episodios de la relación entre padre e hija o, más en general, entre Joana y su familia o sus amigos, a pesar de la selección tan cuidada a que los materiales se ven sometidos, producen un resultado agónico de fuerte densidad. La razón me parece que puede ser el dinamismo que atraviesa cada una de las composiciones, organizadas en forma de bocetos, de cuadros; esta nueva versión del *ut pictura poesis* clásico presenta una acción y sus resultados, entendiéndose por éstos los efectos que esa acción produce sobre la esfera anímica de los actores; otras veces la acción se sustituye por un escenario, un horizonte, que, al ser contemplados por el poeta, desencadenan una actividad meditativa, emotiva o especulativa que constituyen el núcleo de la composición; un ejemplo de lo que intento decir es *El alba en Cádiz*, que leo:

Delante del hotel el mar brumoso.  
 Las largas líneas de la espuma gris  
 dibujan una barra de arrecife  
 ante la balaustrada de la playa.  
 He oído tu nombre pronunciado  
 en la lengua del mar. Y dice que te vas.

Lo repiten las negras, solitarias cigüeñas  
 que en silencio planean sobre el agua.  
 Nunca sabré qué sabes tú de mí,  
 ni en qué verdad hemos estado juntos,  
 ni si en ella estaremos para siempre.  
 Este no puede ser un mal dolor  
 si es un dolor que viene desde ti  
 por este turbio mar.  
 Diciembre, el último diciembre juntos.  
 Después, buscar en mí tu voz perdida.<sup>50</sup>

Naturalmente en *Joana* aparecen muchos de los elementos icónicos que hemos visto ya en *Estació de França* pero emergen otros que resultan más apropiados para dar forma simbólica a los nuevos materiales. El más importante, por su frecuencia, es el del agua, sobre todo el del agua en forma de lluvia que ocupa en la nueva constelación

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 7.

el mismo papel que antes tenía el cristal. Como metáfora de la muerte aparece, en efecto, en el poema *Luces de Navidad en Sant Just* sobre todo en la segunda parte:

Hoy todos los colores de los cuentos  
 –los verdes de las cañas junto al río,  
 las nubes reflejándose en el lavadero–  
 relucen en los ojos de Joana.  
 Bajo la lluvia y a través del patio  
 la Navidad pasada y sus figuras  
 se mueven, y Joana está sonriente.  
 Pero, volviéndose a mí, me mira  
 y entonces puedo ver que es un recuerdo,  
 que por eso la lluvia la atraviesa.<sup>51</sup>

La alucinación como núcleo en torno al que se construye el poema se repite en más de una ocasión, como en ésta perteneciente a *El día después de la muerte*:

Hoy te he visto, llevabas las muletas azules,  
 contenta como siempre y protegida  
 por aquel joven padre entre las tensas  
 cuerdas del *cello* enorme de la lluvia.  
 Jamás, ni tú ni yo recordaremos  
 haber sido este padre y esta hija  
 en este mismo patio donde, al anochecer,  
 se mece el laurel húmedo.<sup>52</sup>

Las connotaciones simbólicas del laurel son de sobra conocidas: el laurel, por su verdor perenne incluso en invierno, simboliza la inmortalidad. Por ello los romanos lo eligieron como emblema de la gloria, sea de la guerrera sea de la espiritual<sup>53</sup>. Por ahí asoma de nuevo la discreta adhesión renacentista de Joan Margarit, ¿y quizás su escondido garcilasismo? Y por ahí, en esa imagen del laurel húmedo, recuperamos a Joana, como una modernísima Dafne, para la trascendencia.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>53</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, II, L-Z, Milano, BUR, 1986, p. 11.

## V.

Tenemos esta mañana el honor de recibir a Antonio Colinas, uno de los poetas españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Pertenece Colinas a aquel movimiento de los *Novísimos* que, rompiendo con la poesía de empeño social que se venía haciendo en España desde la postguerra, al final de la década de los sesenta afirman la necesidad de la belleza elevada a prioridad, que el poeta y sus lectores u oyentes sienten como imperativo categórico, por encima de cualquier otro compromiso.

La necesidad de la belleza se entiende como una afirmación de la autonomía de la poesía, como una declaración estatutaria de la literatura que excluye cualquier finalidad extraliteraria.

El proceso para satisfacer esa sed de belleza que se apodera del universo lírico español hacia 1968-1970 pasa por la absorción de elementos culturales de muy distintas procedencias, elementos que con frecuencia los textos exhiben abiertamente y que han sido causantes de que se haya ido afirmando el término «culturalismo» para definir, no siempre en buena fe, el movimiento novísimo.

La raíz principal de estos materiales culturales arranca de las poéticas europeas a partir del postromanticismo y enlaza principalmente con Mallarmé y con las vanguardias. Los efectos más vistosos de los nuevos postulados consisten fundamentalmente en dos que han sido formulados así por Guillermo Carnero, uno de los miembros más destacados del movimiento: «considerar definitivamente putrefactas la idea de un arte reproductivo de la realidad y la expresión directa del yo mediante fórmulas sentimentales»<sup>54</sup>.

Colinas publica por entonces (en 1969) un libro escrito el año anterior, *Preludios a una noche total*<sup>55</sup> que, en opinión de Luis Antonio de Villena (otro poeta que también empezaba en esos años) representa un «anticipo de lo que vendrá luego, más que una fuerte comunión estética generacional»<sup>56</sup>. Nos interesa este punto de vista porque pone

<sup>54</sup> Guillermo Carnero, "Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles de Arde el mar* (1966)", en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos postnovísimos clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23 (13).

<sup>55</sup> Antonio Colinas, *El río de sombra*. Treinta y cinco años de poesía, 1967-2002, Madrid, Visor, 2004, pp. 41-84.

<sup>56</sup> Luis Antonio de Villena, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 20.

el acento sobre la independencia de gusto que caracteriza a Colinas, sobre la prioridad que parece dar siempre a instancias personales frente a posturas menos sentidas, más gregarias. Esa actitud lleva a nuestro poeta al uso abundante del yo poético, en un momento en que entre los *Novísimos* era casi tabú. Aparece en este libro, importantísimo a mi entender, una forma de estar en el mundo que sitúa a la persona en un ámbito natural enormemente amplio. Una naturaleza total envuelve a los humanos aquí representados por ese yo personal o por la pareja de amantes y les ofrece la variedad infinita de sus dones, los acoge y los contagia en un delirio de correspondencias.

El tiempo enmarca esa inmersión humana en la naturaleza, un tiempo bien definido por la estación otoñal: una de las dos citas que abre el libro ilumina sobre la importancia de esa circunstancia del tiempo intermedio del equinoccio; se trata de un verso de Vicente Aleixandre, «¿Cómo llegó el amor? Fue ya en otoño» mientras que la otra, de Valery, «Astres, roses, saisons, les corps e leurs amours», recoge esa misma noticia en lo que podríamos llamar un programa poético en miniatura, un proyecto que define perfectamente lo que vamos a hallar en el libro: esa relación profunda del amor con el espacio sideral, con la naturaleza terrestre y con un determinado momento temporal.

Veamos cómo borda ese programa Colinas en *Nocturno* segunda composición del poemario, en donde asistimos a una fuga o rapto de amor:

Muere la luz sobre las lomas leves.  
A caballo el amor deja las calles  
y sale a la frescura de los huertos.  
Van juntos los amantes sorteando  
las ramas olorosas del manzano,  
la espina del zarzal, los vados bruscos.  
Crecen las sombras. El arroyo borra  
con su rumor las voces que acarician,  
el son del corazón entre unas manos.  
Crujen los cascotes en la nava umbrosa.  
Atrae el soplo, el vaho de la alameda.  
El caballo se pierde mientras trisca  
la ternura del césped y la luna  
deja en su lomo toda la dulzura.  
Dos cuerpos laten en la misma sombra.  
Saben de amor los labios que se besan

y los brazos abrazan todo el mundo.  
En los altos ramajes el dios Pan  
Estremece la noche con su flauta.<sup>57</sup>

La divinidad griega de los bosques, los prados y los rebaños que penetra y permea a todos los seres preside ese abrazo de los amantes que es, a la vez, una fusión con el universo natural, una afirmación de la armonía del mundo.

Es esta armonía, esta grandeza lo que verdaderamente interesa a Colinas, lo que, con escogidas palabras, va a ir exaltando a lo largo de toda su trayectoria. La suya es una obra poética que raya a menudo en una cosmología, una descripción admirada de las leyes que presiden un universo poderoso y lleno de belleza, un universo cuya contemplación el poeta indica como el verdadero destino de los hombres.

Hay una línea continua en su poesía que va desde su primer libro *Junto al lago* (1967) hasta *Tiempo y abismo* (1999-2002), una línea indagadora de todo lo que existe fuera de nosotros y ese *todo* parece al poeta infinitamente más importante de lo que está dentro. Un *todo* que es el tema fundamental de su escritura cuyas etapas tenemos que verlas como variaciones de enfoque, de puntos de vista, ante esa materia perenne.

De esas variaciones es la categoría de lo clásico la que aparece, entre las elaboraciones culturales, como la más digna de entrelazarse con el mundo natural.

Colinas va a darnos prueba definitiva de cómo entiende ese trenzado de naturaleza y cultura en *Sepulcro en Tarquinia* (1970-1974) en donde la mirada poética afronta ámbitos naturales que contienen bellezas que fueron, lugares del Renacimiento y territorios por donde pasó la historia antigua. La naturaleza sigue triunfando en esos espacios que guardan el peso o el eco del pasado, como en esta breve composición titulada *Lago de Trasimeno*, escrita en el recuerdo de la batalla entre romanos y cartagineses del 217 a.C.:

*16.000 romani perirono  
malgrado i presagi funesti.*

Sólo brillaste para mí un instante  
en la pútrida tarde de tormenta,

<sup>57</sup> *Preludios a una noche total en El río de sombra*, ed. cit., p. 48.

me pareciste un relámpago verde  
sobre el mojado y tenebroso bosque de olivos  
(fría esmeralda  
bajo luz muy negra).<sup>58</sup>

Italia va a ocupar un lugar preminente en todo el libro, Italia como receptáculo de la antigüedad, Italia como tema de un nuevo Renacimiento que ofrece al poeta materia para un canon propio, para lo que podríamos definir un clasicismo alternativo, que excluye los grandes centros (Florencia, Roma) y se concentra en los centros menores (Fiésole, Bérgamo), en las áreas preclásicas (Tarquinia) o en aquellos lugares por donde pasó la historia o la literatura romana (Trasimeno, Sirmione) y acaba diluyéndose en territorios lejanos pero que forman parte de la misma episteme; territorios romanizados cuyas ruinas son escenarios de grumos de vida, como la que vemos bullir entre los restos arqueológicos de *Castra Petavonium*:

[...] hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX  
(adobe con escarcha y vísceras de perros)  
no pasa el tiempo pues que ayer sacó  
la reja del arado un gran brazo de bronce,  
bien mío es este sueño destrozado,  
*castra* (fíbulas), *castra Petavonium*  
(agua de estrella y nieve, los vaqueros  
a medianoche del Teleno,  
las praderas del techo del mundo),  
tu manto es de ladrillos de cien onzas,  
tus pies acariciados por rastrojos,  
dejad en paz la huesa, nadie mueva  
la losa inscrita,  
paste encima el ganado,  
hermano, ya que vamos hacia la muerte [...]<sup>59</sup>

en fin, un amor por todo lo que la romanización representa para un español nacido cerca de León, el campamento más occidental de la península ibérica en donde la *Legio septima* tenía su sede y de la que toma el nombre la vieja capital del reino cristiano medieval. La atención

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 165-166.

por lo clásico se amasa con datos autobiográficos, en demostración de un culturalismo filtrado siempre por la experiencia.

Pero en *Sepulcro en Tarquinia* aflora ya la atención de Colinas hacia la tradición romántica que, en opinión de los críticos (Luis Antonio de Villena pero también José Luis García Martín<sup>60</sup> entre otros), va a hacerse evidente en *Noche más allá de la noche* (1983). Es el romanticismo alemán el que espolea a Colinas en el poema titulado *Novalis*. Los *Himnos a la noche* escritos por Novalis en 1797 y publicados en 1800 son probablemente el pre-texto del que arranca nuestro poeta reinterpretando aquella vocación a la disolución propia del modelo:

Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa  
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes.  
Después de muchos años te conozco en tus fuegos  
azules, en tus bosques de castaños y pinos.  
Te conozco en la furia de los perros que ladran  
y en las húmedas fresas que brotan de lo oscuro.  
Te sospecho repleta de cascadas y parras.

Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he perdido,  
cuánto tiempo he soñado mirando con los ojos  
arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura.  
Noche mía, no cruces en vano este planeta.

Deteneos, esferas, y que arrecie la música.  
Noche, noche dulcísima, pues que aún he de volver  
al mundo de los hombres, deja caer un astro,  
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes  
o déjame reinar en tí como una luna<sup>61</sup>.

Un triunfo de contemplación cósmica que desemboca en la voluntad de desintegración del yo, en el deseo de incorporación a ese universo omnicomprendido como única forma de permanencia.

Y la infinita confianza del poeta en el poder perdurable del cosmos la hallamos también en textos más recientes, como en *Dormición en Agrigento* perteneciente a *Tiempo y abismo*, donde al dato arqueológico

<sup>60</sup> J.L. García Martín, "La poesía", en Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, 9: Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres (1975-1990)*. Madrid, Crítica, 1992, pp. 100-101.

<sup>61</sup> *Preludios a una noche total* en *El río de sombra*, ed. cit., p. 142.

se añade la indagación etimológica, aunque ambos son sólo leves apoyos para una reflexión de tipo filosófico, casi una teoría de la catástrofe:

Del Valle de los Templos siempre vino  
un perfume de muerte,  
pero este tiempo nuestro puede ser  
el último en verdad, pues nos lo anuncian signos:  
víboras del petróleo, el cianuro disuelto,  
descendiendo en las aguas del Danubio, las heridas  
del hormigón, los desiertos que avanzan.

Y sin embargo, ¿para qué temer  
si más allá, en el cabo Lilibeo,  
alguien llamó a un lugar "Puerto de Dios" (*Marsala*)?  
Quiero decir que si, definitivamente,  
de tan puro, el sol volcase un día  
su copa de veneno en nuestros labios,  
o se abriese de golpe el libro negro  
del volcán  
para enterrar las viñas, olivos, limoneros,  
sólo nos quedaría un tiempo calcinado  
en el que reinventar de nuevo a los dioses,  
o soñar otra vez la tan ansiada  
resurrección de los muertos.

"Puerto de Dios" (*Marsala*): la idea sin ideas  
(la idea que contiene toda idea),  
la conciencia serena y terrible  
de que tiene sentido la luz,  
de que tiene sentido la ceniza.<sup>62</sup>

Las fronteras entre física y metafísica alcanzan ahora una levedad que las abate y los gravísimos problemas de envenenamiento que el mundo de hoy afronta acaban por colaborar en esa acción incesante del movimiento, de la continua transformación de la materia. Colocados en este marco casi infinito los efectos nocivos de nuestra civilización tienen una recaída grandiosa, ocupan un sitio en el amplio diseño del cosmos, ¿Diseño divino? De la mano de la filología Dios aparece en esta prodigiosa metamorfosis que el poeta ha esbozado.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 610-611.

Y acabo:

Nuestro curso sobre la teoría de los sentimientos en la España de hoy incorpora gracias a Antonio Colinas una propuesta valiosísima: la de mirar más allá y más arriba de nuestro pequeño mundo íntimo, la de zambullirnos en la naturaleza para encontrar en ella todo lo demás – nuestra cultura y nuestra conciencia.

## VI.

Cerramos el ciclo de lecturas de poetas españoles del 2004-2005 con la única voz femenina invitada este año.

Creo que el hecho de que Amalia Iglesias sea la última de este desfile de poetas tiene un sentido, puesto que su poesía presenta unos caracteres de complejidad, nos asoma a unos horizontes tan singulares y tan hondos que hubiera sido un error atribuirle un papel propedéutico dentro del ciclo; ahora, en cierto modo, estamos ya más preparados para adentrarnos en su cosmogonía, para incorporarnos a esa trascendencia caótica que anima su escritura.

El volumen que estamos utilizando *Antes de nada, después de todo*<sup>63</sup> recoge su obra poética bajo el signo de un tiempo a la vez auroral (“antes de nada”) y apocalíptico («después de todo»). Esta insignia agrupa los libros que forman su *currículum* de poeta: el de 1985, *Un lugar para el fuego*, el de 1987 *Memorial de Amauta*, la plaquette *Mar en sombra* de 1989 y el libro de 1996 *Dados y dudas*, que es, creo, hasta hoy su última entrega. Los cuatro títulos alternan a referentes que tienen que ver con el espacio (lugar, mar, sombra), con la materia (mar, fuego) y con la luz (fuego, sombra) otros que pertenecen al mundo de la escritura (memorial), del azar (dados), de la actividad interior intelectual y psíquica del hombre (dudas); en medio de ellos un solo referente a un oficio humano, el del amauta, profesión que María Moliner define así: «entre los antiguos peruanos, sabio», señalando además el origen quechua de la palabra<sup>64</sup>.

Este repaso rápido de las voces elegidas por la poeta para dar títulos a su obra evidencia ya varios de sus ámbitos predilectos, ámbitos constituidos por ciertos elementos físicos, esenciales, del universo

<sup>63</sup> Amalia Iglesias, *Antes de nada, después de todo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003.

<sup>64</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, I, Madrid, Gredos, 2002, p. 159.

natural regidos a su vez por la ley de la casualidad; en el único caso en el que una presencia humana alcanza el honor de figurar en el título, la escritora elige un personaje sacado del misterioso mundo de la civilización incaica, seleccionando un étimo apenas recibido en el castellano peninsular y presentándolo como nombre propio, si entiendo bien el hecho de que "amauta" aparezca siempre escrito con mayúscula.

Pero conviene ir con orden desde el principio.

*Un lugar para el fuego*, el primer libro de nuestra autora (que es además el que forma parte del programa de nuestro módulo *Per una teoria dei sentimenti nella Spagna di oggi*), se abre con la cita de Antonin Artaud «la vida es arderser con las preguntas» a la que sigue otra de Virginia Woolf («Después de nuestro fuego, nada queda para guardar en los relicarios»); Amalia Iglesias parece haber tomado la definición de Artaud como un lema, pues, aunque a lo largo del poemario no encontremos un solo signo interrogativo, muchos de los textos ponen racimos de interrogantes sobre las relaciones entre el cosmos y los sujetos poéticos (un "tú" dominante y un "yo" y un "nosotros" subsumidos en los verbos de primera persona singular y plural).

Es imposible dar una lectura única, lineal, del sentido de cada poema: las interpretaciones pueden ser múltiples puesto que el texto no es el resultado de una mimesis; al contrario, el poema se levanta como una construcción formal en donde es la lengua la que va creando universos, una lengua que tampoco se atiene a las normas académicas reconocidas sino que dicta sus propias normas sintácticas y de puntuación, las cuales favorecen un discurso magmático, una fusión de elementos pertenecientes a sistemas distintos. En ciertos momentos ni siquiera este nuevo método es suficiente como cauce para contener la potencia expresiva del discurso y es necesario quebrar palabras y recomponerlas a base de ligeras variantes, o inventar neologismos («in-certi-lumbre», «locuramente», «desrecuerdo»).

Como contrapeso a esta libertad del significante Amalia Iglesias da una jerarquía visiva a las partes del discurso; para ello organiza el poema en forma de caligrama, en la mejor tradición de las vanguardias históricas: la misma idea en cuanto al uso figurativo de los signos verbales, en cuanto a la ruptura de los renglones lineares, aunque lejos de las composiciones abigarradas de Apollinaire. En el caso de nuestra poeta se trata de una utilización austera y subordinada a la mejor comprensión de la suntuosa cadena verbal que da cuerpo a la creación.

El amor es el tenue hilo de Ariadna que atraviesa los espacios de estos poemas sin título, de estos poemas que se persiguen unos a otros como los capítulos de una novela; un amor que se traduce en una metamorfosis continua del sujeto poético, algo que tiene que ver con una comunión con las fuerzas de la naturaleza, o más bien con un trasiego infinito entre las propiedades de ésta y las de esas presencias humanas que palpitan tras el "yo", el "tú", el "nosotros" poéticos; es el caso de este poema:

HASTA el mar tu condición de géyser  
 Y de arpegio incendiado.  
 Aquí te espera el lecho subjetivo de memoria que  
 oscila.  
 Pronuncia ahora la maldición,  
 reconstruye el salmo aquel  
 escrito en las antorchas.  
 Descodifica el fuego:  
 acuéstate en el agua,  
 susúrrale a la brisa sus ojos memorables,  
 dile que la ternura es un golpe fugaz en cada ola,  
 dile porqué la marejada  
 sólo sabe trepar a su cintura,  
 porqué se queda el viento en sus penúltimas  
 miradas.  
 Dile que nos dejamos los ojos fijamente  
 Al borde del eclipse,  
 al borde de esa luna que custodia  
 los nombres de los naufragos.<sup>65</sup>

Otras veces el discurso amoroso aflora bajo la forma de un tentativo teórico, una opción definidora del eros, como ésta que ofrece el poema siguiente, alzado todo a base de *similitudines*:

COMO volverse a sacudir las ganas de morir  
 sobre un terrado húmedo.  
 Como coger un tren a tientas,  
 un dorado reptil vertebrado y neolítico.

<sup>65</sup> Amalia Iglesias, *Un lugar para el fuego en Antes de nada, después de todo*, ed.cit., pp. 46-47.



Naturalmente la trama de esta epopeya cósmica del amor no puede prescindir de la separación, del abandono, de la muerte, temas que ya aparecen al final de la primera parte del poemario, con acentos que recuerdan al Quevedo del soneto "Amor constante más allá de la muerte", aquel que se cierra con los tercetos más famosos de todo el siglo de oro: «Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,/ venas, que humor a tanto fuego han dado, /médulas, que han gloriosamente ardido,/ su cuerpo dejará, no su cuidado;/ serán ceniza, más tendrá sentido;/ polvo serán, mas polvo enamorado»; a mi entender, los tercetos quevedianos son evocados por estos versos de Amalia Iglesias, en donde la voz del amante pide al amado que le confirme, que le asegure que aquella vieja promesa del barroco es todavía posible:

Amor mío, di que se vuelve siempre,  
que habrá caminos amplios de azul  
sobre la muerte,  
y un taladro de brisa bordeando mi nicho acorralado,

Que tú estarás,  
que tú serás tus últimas caricias,  
baladas,  
manos,  
sombras sigilosas<sup>67</sup>.

Hay ahí una dependencia de la palabra del otro, (dependencia expresada por el imperativo "di", que es el pilar sobre el que se basa toda la composición), hay una exigencia de respuesta que denuncia el apego al amado por encima del tiempo y de la vida, y, en fin, hay la imposibilidad de imaginar, de construir una aceptación de la muerte que no incluya la presencia de él; pero esa necesidad de pedir confirmación al otro, esa sujeción faltaba en Quevedo; allí el amante ofrecía el homenaje del amor constante que trasciende la muerte en el signo de una autonomía respecto al objeto amoroso cuyo sentido ahora se ha perdido.

En la segunda parte del poemario, tras los versos de la *Commedia* de Dante que lo inauguran («Dentro del fuego se hallan los espíritus, cada uno está revestido de la llama que le abrasa») asistimos al arder de

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 50.

esa llama en ausencia del amado; aquí, a diferencia de los de la primera parte, algunos de los poemas llevan título (*Llama*, *Crepitación*, *Ceniza*, *Para siempre*) y el sujeto poético parece arrastrar una existencia de simulacro más allá del amor y, por ello, rodeada de imágenes de muerte. Cito algunas de la composición *Llama*: «cuello de cisne estrangulado», «corazón prendido a una alambrada», «sudario», «cicuta», «muérdago», «suicidio del cometa», «ciprés crispado vomitando la ira de nuestros muertos».

A veces símbolos de muerte, de masacre y destrucción se concentran en una *enumeratio* abocada al horror y a la mesticia, como ésta del poema *Crepitación*:

Lázaro vespertino y Troya desolada  
Guernika Sabra Chatila  
beber una copa agria  
tender un puente vacío  
elegía surco penumbra y epitafio<sup>68</sup>

y en ese paisaje la llama parece ya perdida, apagada para siempre.

Y sin embargo, como un itinerario amoroso es siempre complejo, y siempre atraviesa epifanías diversas, vamos a encontrar, también en los últimos textos, momentos para el fuego (un «fuego fatigado») que quema al amante «sin odio en el silencio», pero que, principalmente, aparece encendido ahora fuera de su cuerpo, con una función de enlace, casi de tercería:

FUEGO fatuo  
fuego crepuscular  
faro sin dueño  
dile a la luna que me deje sin ojos,  
que me deje la luz precaria y suficiente.  
Faro crepusculario  
Faro fuego  
Errante relicario  
dile lo que no tengo  
dile sortilegio  
dile desolación  
dile lo que perdí  
en la memoria de todos los ahogados.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 57.

En fin, *Un lugar para el fuego*, recibió en 1984 el premio Adonais, uno de los más prestigiosos que se conceden en España, y tuvo una acogida crítica muy cálida. Amalia Iglesias entraba por la puerta grande en el mundo literario español y aportaba una extraordinaria riqueza de imágenes y metáforas, una fuerza que procedía del esplendor de la lengua, de la preponderancia de ésta respecto a los contenidos, de sus valores fónicos y de su capacidad para crear nuevas configuraciones estéticas.

Todos estos logros van a pasar intactos al segundo libro de Amalia Iglesias, el *Memorial de Amauta* que diseña como novedad un horizonte distinto, una geografía mítica y múltiple. Es un libro más culturalista que va desde los territorios del amauta, el «consejero, mago y corregidor que rectificaba la historia a favor del Inca reinante»<sup>69</sup>, hasta los escenarios clásicos de la vieja Europa (París, Estambul). Un libro de carácter visionario, como lo ha definido Víctor García de la Concha<sup>70</sup>, que repropone el valor del sueño en poesía, y ofrece ciertos ribetes surrealistas, a la vez que complica ulteriormente la construcción del discurso e intensifica la cantidad y la brillantez de las imágenes.

Y la complejidad y la densidad formal, cada vez más en detrimento de la *fabula*, del contenido, son la cifra de su último poemario, *Dados y dudas*, libro que confirma el despegue de Amalia Iglesias hacia una poesía de estirpe aristotélica, encadenada a la mimesis, y su apuesta por el esplendor y la grandeza de una lengua ataviada con un manto de metáforas, más cercana a la concepción platónica y, en el ámbito de la tradición hispánica, sanjuanista y gongorina.

<sup>69</sup> Gontzal Díez, *Oficio de amauta/ Oficio de poeta* in Amalia Iglesias, *Antes de nada, después de todo*, ed. cit., p. 12.

<sup>70</sup> "Insula", recogido en Amalia Iglesias, *Antes de nada, después de todo*, ed. cit., p. 229.