



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**“El talante metapoético: pautas para leer la poesía de
neovanguardia española desde Aníbal Núñez, Ignacio Prat,
Leopoldo María Panero y Eduardo Hervás”**

TESIS

PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

MTRA. MARIANA RUIZ FLORES

DIRECTOR

DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

CODIRECTOR

DR. IGNACIO BALLESTER PARDO

31 de octubre 2025

Agradecimientos

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a una beca para realizar estudios de doctorado otorgada por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, antes CONAHCYT) y también gracias a toda la ayuda recibida por parte del Dr. Héctor Costilla, coordinador de Posgrado en Literatura Hispanoamericana y la Lic. Andrea Trujillo: gracias por su ayuda y disponibilidad en cuanto a trámites e información a lo largo de estos cuatro años.

Hay, por supuesto, muchas personas de mi vida personal y universitaria a quienes quisiera agradecer ahora:

A mi mamá, Hortencia Flores Rodríguez, por enseñarme a actuar siempre de acuerdo con mis propias expectativas de vida, por haber forjado en mí un espíritu rebelde e inconforme con las pautas sociales que limitan a las mujeres y por estar siempre en cada paso que nos ha traído hasta aquí. No tengo palabras para decirte, ma, todo lo que me has enseñado y lo enormemente privilegiada que soy de que seas mi madre. Eres la mujer más increíble que conozco.

A mi papá, Saúl Ruiz Romero, por el enorme esfuerzo y sacrificio realizado para darnos a mis hermanos y a mí la oportunidad de ser estudiantes de tiempo completo a lo largo de nuestra trayectoria académica; sin duda, ese fue un factor fundamental para lograr nuestros objetivos. También gracias, pa, por darme ejemplo de dedicación, autodeterminación y disciplina; sin todo ello no hubiese logrado alcanzar las metas que me he fijado hasta ahora.

A mis hermanos, Zaira y Omar, por compartir aprendizajes, travesuras, juegos, risas y también lágrimas. Este camino ha sido mucho más hermoso junto a ustedes.

A Guillermo, por caminar a mi lado y brindarme siempre un espacio de amor, empatía, sensibilidad, comprensión y paz.

A mis bellas amistades: Anabel Hidalgo, Érik González, Rogelio Rosado, Ma. Guadalupe Alvis, Noelia Fernández, Mary Gallegos, Nohelia Meza, Andrea Ruiz y Rafael Ochoa. Gracias por

compartir momentos muy significativos conmigo y por haberme regalado charlas que fueron determinantes para llegar a este punto. No saben cuánto valoro que estén presentes en mi vida, a veces incluso a la distancia.

A mi compañera de generación, amiga y hermana de letras, Nancy García Gallegos, por el apoyo, la escucha y el diálogo constante, empático y sensible, sin los cuales esta etapa doctoral no habría sido ni la mitad de enriquecedora. Sin duda, el estudio de las humanidades brinda recompensas más allá de los resultados de una investigación, pues me ha dado incluso el regalo de forjar lazos académicos y personales invaluable como los que sostienen nuestra amistad.

A las y los docentes que me han apoyado y guiado en el camino de la investigación, la docencia y la vida: Gustavo Osorio de Ita, Karina Fascinetto Zago, Samantha Escobar Fuentes, Alejandro Ramírez Lámbarry, Berenize Galicia Isasmendi, Edinson Aladino Pernia, Francesco di Bernardo.

A Túa Blesa, por sembrar la curiosidad en mí desde la estancia en la Universidad de Zaragoza que realicé en 2018-2019, presentándome libros de poetas que no conocía, que me sorprendieron y que ahora forman parte de este trabajo. También por su extraordinaria generosidad y disposición para el diálogo y, especialmente, por compartirme una idea que ahora mismo se ha vuelto parte de mi forma de hacer investigación: estudiar poetas que me diviertan. Esta diversión la entiendo como aquellas y aquellos poetas que me representen un enorme reto, que me hagan sentarme horas leyendo solo un verso, incluso solo una palabra, y que no sienta sino gran motivación para jugar, indagar y proponer interpretaciones al respecto.

Al Dr. Ignacio Ballester Pardo, por su apoyo durante este tiempo de coincidir en el trabajo académico, así como por su generosidad durante mi estancia de investigación en Alicante en 2023. También agradezco su amable y generosa ayuda al enviar o digitalizar desde España libros de difícil acceso aquí en México.

A Lety y Huri, mil gracias por todo su apoyo, su amistad y acompañamiento desde que era estudiante de licenciatura.

En conjunto, a los sinodales que me apoyaron durante este proceso, Dra. Berenize Galicia Isasmendi, Dr. Ignacio Ballester Pardo, Dr. Gustavo Osorio de Ita, Dr. José Ángel Blesa Lalinde. Sus pertinentes, e incluso desafiantes, sugerencias y comentarios me han enriquecido sobremanera y ayudado, sin duda, al buen camino de mi investigación y al texto elaborado a partir de ella. Admiro su profesionalismo y, sobre todo, su calidad humana.

Un agradecimiento muy especial al Dr. Alejandro Palma Castro, mi director de tesis, por creer en mí y ver el potencial que no sabía que podía tener. Por darme la charla más importante de mi vida académica justo al terminar la licenciatura, haciéndome ver que el camino de la investigación tenía un lugar para mí. Su continuo apoyo me ha dado gran motivación para seguir estudiando poesía y, a partir de ello, hacer posibles tantos sueños como los hasta ahora logrados. Es una inspiración de trabajo constante y espero lograr retribuir todo ese apoyo a mis propios estudiantes de la misma manera inagotablemente generosa que usted ha mostrado hacia mí. En verdad, Dr. Palma, gracias siempre.

También quisiera agradecer a dos personas que ya no están en este plano, pero que dejaron una huella imborrable en mi formación como persona: a Gustavo Ruiz Romero, mi tío, por enseñarme, a partir del conocimiento profundo del fútbol, a desarrollar habilidades como el trabajo en equipo, la observación, la reflexión, el análisis, la puntualidad y el compromiso; a Germán Ruiz Alonso, mi primo, por mostrarme que el mundo está ahí para ir a explorarlo, no para temerle. Sé que ambos están muy orgullosos de que haya cumplido esta meta.

No puede faltar tampoco el estudiantado que tanto me ha enseñado y gracias al cual he descubierto que la docencia es una hermosa manera de seguir aprendiendo.

Finalmente, a mi *alma máter*, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, un enorme agradecimiento porque, desde 2010, ha sido el lugar en el que he encontrado un verdadero camino a seguir, donde he aprendido no solo sobre literatura, sino sobre cómo afrontar cada paso de vida con entusiasmo y pasión. La diosa Minerva y la Facultad de Filosofía y Letras me han visto pasar de alumna a profesora y espero, bajo su cobijo, poder seguir aprendiendo a ser siempre yo misma.

ÍNDICE

Introducción	1
Pragmática de la enunciación	8
Metapoesía	11
Índice de abreviaturas	23
Capítulo 1. Influencia del panorama histórico-cultural mundial en la España de finales del Franquismo	24
1.1. Panorama mundial de finales de los años 60 y años finales del Franquismo en España	24
1.2 La Movida madrileña	31
1.3 Antecedentes de la antología <i>Nueve novísimos: OuLiPo</i> (Francia) y <i>Gruppo 63</i> (Italia)	34
1.3.1 <i>Novissimi</i> y Novísimos	39
1.3.2 <i>Nueve novísimos</i> y otras antologías	43
Capítulo 2. Dos casos del “poema como poética”: Aníbal Núñez y Eduardo Hervás	48
2.1 Aníbal Núñez	50
2.1.1 Análisis de corpus	54
2.1.1.1 “Si ordenas a las hojas de los álamos”	55
2.1.1.2 “La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla”	56
2.1.1.3 “7”	57
2.1.1.4 “Síntomas de vejez”	58

2.1.1.5 “Taller del hechicero”	60
2.1.1.6 “No tengo otro remedio que describir una amplia parábola”	61
2.1.1.7 “Magnicidio”	62
2.1.1.8 “Arte poética”	63
2.1.1.9 “Dolor de la palabra”	64
2.1.1.10 “En la cansada frase cabe”	65
2.1.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía	66
2.2 Eduardo Hervás.....	68
2.2.1 Análisis de corpus.....	72
2.2.1.1 “Terapia nocturna”	72
2.2.1.2 “Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72”	77
2.2.1.3 “Ápsides”	85
2.2.1.4 “En el seno de la blanca violencia del semen”	88
2.2.1.5 “Yo, suspendido en el teatro germinal de mi lecho”	89
2.2.1.6 “De la emergencia marginal”	90
2.2.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía	92
Capítulo 3. Dos poetas del silencio: Ignacio Prat y Leopoldo María Panero	95
3.1 Ignacio Prat.....	95
3.1.1 Análisis de corpus.....	97
3.1.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía	115

3.2 Leopoldo María Panero	118
3.2.1 Análisis de corpus	121
3.2.1.1 “Ann Donne: undone”	121
3.2.1.2 “3 (El canto del Llanero Solitario)”	124
3.2.1.3 “Corrección de Yeats (Extraída del poema ‘A Prayer for Old Age’)”	127
3.2.1.4 “Dedicatoria”	130
3.2.1.5 “Epílogo. A aquella mujer que quise tanto”	132
3.2.1.6 “Mutis”	134
3.2.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía	137
Capítulo 4. Neovanguardia española desde la metapoesía	141
4.1 Neovanguardia en el contexto español	141
4.2 Amplitud de la neovanguardia	144
4.3 Cuatro poetas neovanguardistas españoles	150
4.3.1 Una nueva postura frente al lenguaje: la influencia posestructuralista	151
4.4 Debate abierto: Los alcances y límites del locutor	158
Conclusión	167
Referencias citadas y consultadas	176
Anexo. Antología del corpus analizado	196
Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-Salamanca, 1987)	197
Si ordenas a las hojas de los álamos.....	198

LA BELLEZA ARREBATA A LAS PALABRAS QUE QUIEREN PROCLAMARLA.....	198
7.....	199
SÍNTOMAS DE VEJEZ	199
TALLER DEL HECHICERO	199
«NO TENGO OTRO REMEDIO QUE DESCRIBIR UNA AMPLIA PARÁBOLA»	200
MAGNICIDIO.....	201
ARTE POÉTICA	201
Dolor de la palabra:	202
En la cansada frase cabe.....	202
Eduardo Hervás (Valencia, 1950-Valencia, 1972)	204
TERAPIA NOCTURNA.....	205
ENSEÑANZAS DEL MOTOR DE LA LECTURA DE INTERVALO EN MAYO 72.....	206
ÁPSIDES	214
En el seno de la blanca violencia del semen	216
Yo, suspendido en el teatro germinal de mi lecho	216
DE LA EMERGENCIA MARGINAL.....	217
Ignacio Prat (Zaragoza, 1945-Londres, 1982)	218
DCTDR SSN	219
SILVA O EX-CLAMA.....	219
Sí, BIELI	219

DEL AIRE HERMOSO (TRADUCCIONES)	220
Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014)	221
ANN DONNE: UNDONE.....	222
3.....	223
CORRECCIÓN DE YEATS (EXTRAÍDA DEL POEMA “A PRAYER FOR OLD AGE”).....	225
DEDICATORIA.....	225
EPÍLOGO. A AQUELLA MUJER QUE QUISE TANTO	226
MUTIS	228

La música del viento
y la enramada no pretende aplausos
ni ser tenida como música:
en sí misma termina y no se acaba
—no es que sea sordo el aire— si gritamos
¡Silencio!: no comprende
que el silencio sea un grito, entre otras cosas.

Aníbal Núñez

El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio.

George Steiner

Raphèl mai amècche zabi almi

Dante

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene su raíz en la tesis de maestría que realicé en 2019, titulada “La huella del poema. Lectura deconstructiva de la obra metapoética de Leopoldo María Panero”, gracias a la cual pude identificar varios estudios en España acerca de lo metapoético y, específicamente, su vínculo con la generación novísima, también referida como generación del 68, generación del lenguaje, poesía de los 70, entre otras denominaciones. La actual investigación doctoral se ha enfocado en el análisis pragmático de la metapoesía en cuatro poetas españoles¹ que no nombraré “novísimos” (pues no todos pertenecieron a la nómina novísima configurada por José María Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970), sino neovanguardistas en el sentido de sus intenciones de recontextualizar recursos de las vanguardias históricas, específicamente en textos escritos desde finales de los años 60 y hasta 1980. Los autores que se trabajaron fueron Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-Salamanca, 1987), Ignacio Prat (Zaragoza, 1945-Londres, 1982), Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014) y Eduardo Hervás (Valencia, 1950-Valencia, 1972). Con excepción de Panero, estos autores no me eran conocidos hasta que tuve oportunidad de hacer un intercambio académico en otoño de 2018 en el cual estuve bajo la tutela del profesor José Ángel Blesa Lalinde (más conocido en la academia

¹ Me parece importante destacar que los poetas elegidos escriben en lengua española, pese a que Eduardo Hervás, por ejemplo, hablaba también valenciano, pero no escribió en dicha lengua como más adelante lo harán Chimo Lanuza Ortuño o Lluís Ferri Silvestre. Sin duda, un trabajo muy interesante sería la identificación y estudio de metapoesía en otras lenguas habladas en España, dada su compleja situación durante el periodo franquista, momento en que se estableció la española como única lengua oficial. En el caso del País Vasco, poetas como Bernardo Atxaga, Jon Juaristi o Koldo Izaguirre sí usarán el euskera para publicar literatura. Un caso más: desde 1974 en la región de Asturias, surgirá el *Conceyu Bable* que luchaba por la dignidad de la lengua asturiana, momento del cual se desprende un Primer y Segundo Surdimientu (‘surgimiento’) que buscarán desarrollar un proyecto político de izquierda, pero también cultural y literario (poesía y narrativa principalmente). Del primero, se pueden mencionar Manuel Asur, Teresa González, Xuan Xosé Sánchez Vicente; del segundo, Xuan Bello, Antón García y Esther Prieto. Al respecto, recomiendo la lectura de *Poesía en movimientu. 30 años de poesía asturiana* coordinado por Lurdes Álvarez García, donde incluso se habla de un Tercer Surdimientu en los años 90 con autores como Xandru Fernández y Martín López-Vega.

como Túa Blesa); en algunas de las sesiones de asesoría sobre mi tesis, Túa fue recomendándome y prestándome libros de otros autores contemporáneos a Panero cuya obra estuvo marcada por cierta marginalidad, hecho que me permitió leer a estos otros tres autores incluidos en este corpus. Mi primera impresión luego de leer sobre ellos fue que tenían una disposición semejante a la de Panero en cuanto a su reflexión sobre el lenguaje y la poesía, lo cual me dio la idea inicial que ha sido concretada en la presente tesis.

Por lo anterior, el objetivo de este trabajo ha sido analizar casos poéticos específicos que reflejan un talante metapoético que aparece de manera reiterativa a partir de la última década de la dictadura franquista, pues es posible vincular dicho talante con dos factores clave: por un lado, con movimientos de neovanguardia que ocurren previamente en países vecinos como Francia (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, más conocido como *OuLiPo*) e Italia (*Gruppo 63*) desde inicios de los años 60, los cuales reflejan también una nueva manera de comprender el mundo a partir del lenguaje; y, por otro, con la influencia que en los ámbitos académicos tendrá el posestructuralismo desarrollado en Francia y que llegará a España por la cercanía geográfica que permitía intercambios académicos, lecturas en francés, en fin, conocimiento de las discusiones que “allá” se estaban realizando.

Es importante destacar justamente el interés de estos cuatro poetas —aunque no solo ellos— por la lectura de obras en su lengua original, pues su deseo de conocimiento sobre las poéticas del momento sobrepasa las capacidades de traducción de la España de esos años, además, el leer en otras lenguas era estar varios pasos delante de otras y otros poetas de su generación. Esto se puede observar en la biografía de Panero publicada por J. Benito Fernández en 1999 —ampliada y revisada en 2023—, en la cual recoge una carta que manda el poeta madrileño a su madre contándole sobre un posible trabajo como corrector de estilo (trabajo indeseado por Panero, pero

muy necesario ante su falta de pesetas), texto en que afirma: “[...] tengo ya seguras dos traducciones del italiano, una de Sanguinetti, en una editorial de Marco, y otra de Gramsci, en Ariel” (124); esto da cuenta de una búsqueda de poesía más allá de lo traducido, como será el caso de Edoardo Sanguinetti del *Gruppo 63*. Por su parte, Hermes Salceda (2004) señala que el poco alcance del *OuLiPo* francés en España, incluso entrados ya en el siglo XXI, tiene que ver con la complejidad de traducir dichos textos:

No son ajenos a esta marginalidad los problemas de traducción que plantean sus textos, en los que los sucesos ficcionales se generan a partir de andamiajes formales que suelen maltratar las estructuras canónicas del relato y que llevan a una exploración radical de las posibilidades expresivas del lenguaje. Son textos que inventan una nueva lengua, que hacen del juego de palabras su principal motor ficcional, que convierten algoritmos matemáticos en organizadores de la ficción, que profesan un amor infinito hacia las letras como grafemas e indagan en sus potencialidades inventivas o en las posibilidades de sus permutaciones y combinatorias para generar estructuras poéticas inéditas. (Salceda)

Lo anterior expone una situación peculiar que emparenta a los cuatro poetas elegidos para analizar en esta investigación, pues es visible una postura descentralizada de la literatura, donde no solo ellos están al margen del canon de su momento, llamado “novísimos” (Panero se desvincula de inmediato de él), sino también muchas de sus lecturas, mismas que se verán reflejadas en metapoéticas sumamente personales. A partir de esta situación es que se ha elaborado una antología a manera de anexo al final de esta investigación, pues el corpus analizado es, en su mayoría, de muy difícil acceso en España y, todavía más, en México. Su inclusión tiene dos finalidades definidas: una didáctica con respecto al desarrollo de los análisis realizados para los objetivos de

esta tesis y también una de divulgación, pues espera encontrar nuevas lectoras y lectores para estos poetas tan poco leídos y abordados en los estudios literarios.

El corpus, como se observa, lo conforman solo poetas hombres, puesto que, en la búsqueda de autoras mujeres que formaran parte de este periodo y talante, se encuentran muchos menos nombres y todavía menos obras que tuvieran una marcada intención metapoética, quizá debido a situaciones extraliterarias como apunta Ángel Luis Prieto de Paula (2020):

En el Franquismo, es claro, se había dado una poesía sin apenas mujeres: unas, porque no pudieron conseguir un desarrollo estético a la altura de sus posibilidades, debido a los mil obstáculos que les puso el medio cultural; otras porque, aun habiendo superado esos obstáculos, no alcanzaron adecuada visibilidad, por los prejuicios y las inercias de una sociedad literaria habituada a no verlas.
(64)

Además, considero que, una vez que la mujer poeta lograba al menos publicar su obra, esta tenía intenciones diferentes, quizá luchas distintas a las de los hombres, quienes ya daban por hecho el espacio para publicar y darse a conocer y eso les permitía adentrarse en el hecho poético de una forma diferente, más inmersiva en la propia problemática de lo que es la poesía. Por su lado, la poesía escrita por mujeres avanzaba hacia luchas desemejantes: para empezar, poder dedicar tiempo a la escritura y, si se tenía mucha suerte, ser leída y apadrinada por ciertas figuras literarias del momento; después, el lograr la publicación de su obra; y, todavía más complicado, que el público se topara o incluso buscara dicha obra.

Surge así la hipótesis de que la mujer, en esta época, proyectaba en la poesía una forma de acercarse a su propia sensibilidad, construyendo y explorando con ese lenguaje poético su propia subjetividad y externando un “yo” que problematizaba sobre sí misma y su lugar en la sociedad,

más que sobre el lenguaje que utilizaba para hablar de sí. Por supuesto, este tipo de problemáticas requerirían un estudio completo que permita observar cómo se van desarrollando las poéticas escritas por mujeres desde finales del Franquismo hasta la actualidad, tema que ha tocado, por ejemplo, la tesis de María Rosal Nadales (2006) titulada “Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)”.

Quizá el problema se puede rastrear, como señala Rosal, desde el momento en que Gustavo Adolfo Bécquer dice en su famosa rima XXI: “¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú”. El sujeto femenino toma en la poesía un rol pasivo, de musa, como bien señala Rosal, y enseguida lo que se detonan son preguntas como “¿Qué ocurre cuando la musa, ‘la poesía’, se convierte en sujeto poético activo? ¿A qué espejo mirar entonces? ¿Qué es poesía para las mujeres poetas del último tercio del siglo XX? ¿Cómo la definen? ¿Cómo la sienten?” (439). Es posible que la mujer se cuestione primero cuál es su papel en la poesía, activándose ahora como escritora, de ahí que más que enfocarse en el lenguaje lo haga sobre sí misma. La mujer tiene, primero, que deconstruirse, volcarse sobre su propia identidad, su forma de sentir y pensar el mundo.

En el periodo de la posguerra, se pueden encontrar ejemplos de metapoemas en varios libros escritos por mujeres como en *Belleza cruel* (1958) de Ángela Figuera Aymerich, donde se nota el vínculo entre la reflexión propiamente metapoética y lo social, de manera que el poema para Aymerich debería concentrar un compromiso con la sociedad que ve en la poesía un objeto lujoso que parece no tener cabida en la realidad que se vive en el momento (Gómez 22-23), tal es el caso del poema que abre dicho libro: “Que me perdonen todos este lujo, / este tremendo lujo de ir hallando / tanta belleza en tierra, mar y cielo, / tanta belleza devorada a solas, / tanta belleza cruel, tanta belleza” (Figuera 19). Otro ejemplo es el de Gloria Fuertes, quien también le da un sentido social a sus metapoemas, pues la locutora se asume como poeta que debe decir lo que pasa, no solo

exponer la belleza, como señala en *Todo asusta* también de 1958: “Hago versos señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa, / [...] Este mundo resulta divertido, / pasan cosas señores que no expongo, / se dan casos, aunque nunca se dan casas / a los pobres que no pueden dar traspaso [...]” (165).

Ya hacia los años 70, se puede encontrar de manera constante el caso de Ana María Moix (1947-2014) vinculada a los novísimos al ser la única mujer incluida en la antología *Nueve novísimos* de José María Castellet; sin embargo, su breve obra poética no da cuenta de un énfasis por lo metapoético, por lo cual no la he considerado relevante para los fines de esta investigación. Además de Moix, otras autoras que varios críticos consideran parte de la generación novísima son Clara Janés (1940), Sabina Tamaral (1943), Pepa Aurora (1946), Cecilia Domínguez (1948), Ana Rossetti (1950) o Ángeles Mora (1953), cuyas obras no se distinguen particularmente por el talante metapoético referido en esta tesis, sino por una agenda más bien orientada a preocupaciones de género que ameritan otras estrategias expresivas y temáticas.

Un ejemplo curioso en su temporalidad es el de Francisca Aguirre (Alicante, 1930-Madrid, 2019), quien publica su primer poemario, *Ítaca*, en 1972, utilizando el correlato de Penélope, “arquetipo de *la-mujer-que-espera* de la época. A partir de ella constata el vacío, o vaciamiento interior, y busca soluciones para transformar ese aislamiento -esa isla, esa Ítaca-, en soledad sonora, en conocimiento, en sabiduría” (Benegas 88). Sin embargo, quien sí coincide en fecha de nacimiento, al menos con Leopoldo María Panero, y también en el talante metapoético que me interesa estudiar es Rosa Romojaro (Algeciras, provincia de Cádiz, 1948), aunque ella publicará su primer poemario hasta 1983 y por ello no se ha incluido en este trabajo, pero se puede consultar el interesante artículo de Gemma Libertad Luna Guzmán titulado “El poema moderno como metapoesía en la lírica de Rosa Romojaro” (2022).

Como se observa, pese a las distintas circunstancias de escritura y vida (Francisca Aguirre, por ejemplo, sí vivió la Guerra Civil), la poeta mujer más o menos contemporánea a los cuatro autores que atiende esta investigación no parece tener en mente un programa metapoético en el mismo momento en que dichos autores, pues su prioridad está en apropiarse plenamente de sus posibilidades expresivas como poeta mujer y enfatizar en la realidad específica de su género para combatirla. No debe olvidarse, incluso, que será hasta 1979 cuando una mujer, Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996), sea nombrada académica de número en la Real Academia Española.

El Franquismo, como hemos dicho, dificulta este momento de indagación poética que se está desarrollando en la escritura de poetas hombres y condiciona a la poeta mujer, pero será sobre todo a partir de los años 80 que comience una etapa nueva para la poeta española —ya sin el dictador—, un momento de mayor apertura y posibilidades dentro de la vida cultural y social de España, un periodo donde ya encontraremos autoras que con más énfasis cuestionen al lenguaje como Marta Sanz en *Perra mentirosa* (2010) o mucho más actuales como las referidas por María Sánchez Sánchez en su artículo “Herederas de Ángela Figuera Aymerich: las nuevas poetisas jóvenes españolas” (2023) que ya van siendo objeto de estudio y van abriendo camino con mayor fuerza.

Como se verá a lo largo de este trabajo, Aníbal Núñez, Ignacio Prat, Leopoldo María Panero y Eduardo Hervás se ajustan más a cierta recurrencia de un talante metapoético manifiesto en sus obras; sin embargo, no descarto la idea de continuar la búsqueda de autoras contemporáneas a estos que pueda estudiar en futuras oportunidades. He considerado muy importante hacer esta acotación ahora y a continuación paso a explicar las cuestiones abordadas plenamente en esta tesis.

Pragmática de la enunciación

Para esta investigación, he realizado un análisis desde la pragmática de la enunciación para identificar cómo el poema (lo enunciado) despliega dentro de sí tanto a la subjetividad que lo enuncia como su lugar y espacio de enunciación, pero no solo eso, sino también permite nombrar y caracterizar a otras subjetividades derivadas de la que enuncia el poema; dichos elementos dan pie, a su vez, a una mayor claridad sobre los modos de operar del metapoema. Así, la pragmática de la enunciación resulta útil especialmente para el estudio de la metapoesía, por la compleja construcción que implica un enunciado que aborda sus propios elementos para funcionar como tal. Como bien señalan Gustavo Osorio de Ita y Alejandro Palma Castro (2024), “es desde la producción y recepción de los enunciados desde donde el proceso de comunicación del poema se vuelve más complejo, puesto que se establece un modo particular de enunciación que hace del poema un objeto comunicativo singular” (138-139), por lo cual, la consideración de todos los elementos enunciativos que configura el metapoema son igual de importantes, tanto de aquella subjetividad hacia quien se dirige la enunciación de manera explícita, como aquella que la hace aparecer.

Para poder analizar puntualmente cada elemento de este complejo entramado comunicativo, he utilizado las convenciones propuestas por Oswald Ducrot en su capítulo sobre “La noción de sujeto hablante” de *El decir y lo dicho* (2001) para referirme a las instancias enunciativas. Estas parten de su entendimiento de un “sujeto hablante” que puede ser un locutor, al cual considera el “responsable del enunciado, es el que está presente, en el sentido mismo del enunciado, como el ser a quien debemos imputar la aparición de este enunciado” (Ducrot 259); es decir, el locutor se manifiesta dentro del texto —aunque puede o no tener relación con la figura del autor—, es quien

organiza la enunciación intratextualmente. Ante dicho locutor, Ducrot identifica a un alocutario, la instancia que escucha o recibe el enunciado del locutor de una forma también intratextual.

Además, existen enunciadores que serán responsables “de ciertos actos particulares vinculados con la enunciación” (261), es decir, de “actos que son particularizaciones de las orientaciones generales marcadas en la oración” (261) que pueden o no llegar a coincidir con el enunciar del locutor, por lo que los enunciadores serán esas voces a quienes el locutor da la palabra en determinados momentos; frente a ellos, Ducrot identifica a los enunciatarios, quienes reciben lo dicho por los enunciadores. En el plano de la realidad, propone a un emisor que genera el acto de enunciación y a un auditor que será el receptor del texto, es decir, el lector real.

También he recurrido a la notación de C atherine Kerbrat-Orecchioni en su capítulo “La subjetividad en el lenguaje: lugares en que se inscribe. Los de icticos” de su obra *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (1997) para acercarme a dos elementos fundamentales en la identificación de un locutor: el tiempo y el espacio. Kerbrat-Orecchioni señala que “el tiempo significa localizar un acontecimiento sobre el eje antes/después con respecto a un momento T tomado como referencia” (59), esto implica que, en el texto, se identifica a un suceso como el momento más actual desde el que se enuncia, pudiendo localizarse un tiempo previo a ese ahora o un tiempo posterior a él; a su vez, T se corresponde con alguna fecha o momento, mientras que T_1 será el referente cotextual, es el tiempo enunciado por un locutor, y T_0 será el referente de ictico, es decir, el tiempo de la enunciación, el ahora del texto en que se encuentra el locutor. Esto es clave para el análisis del corpus elegido porque la subjetividad que enuncia y que muestra el hacerse del poema, en muchas ocasiones, no va a mostrarse explícitamente mediante un pronombre o conjugación verbal que permita definirlo, por ello, el tiempo o espacio en que enuncie arrojar  información relevante sobre su propia identidad y su creación.

Para poder llevar a cabo la identificación del tiempo, es preciso recordar que es la subjetividad lingüística² quien toma ciertas decisiones respecto al tiempo, lo que Kerbrat-Orecchioni llama ejes aspectuales que “hacen funcionar, en efecto, la manera (enteramente subjetiva) en que el hablante enfoca el proceso, al cual puede (sean cuales fueren sus propiedades objetivas) dilatar o puntualizar, considerar en su desarrollo o en su acabamiento, ‘sumergirlo en el pasado’ o, por el contrario, vincularlo a la actividad presente” (60-61). Así, el T puede estar dentro de los ejes de una simultaneidad, una anterioridad o una posterioridad con respecto al T₀; e incluso, Kerbrat-Orecchioni considera las posibilidades de expresiones que neutralizan la oposición anterioridad/posterioridad o la indiferencia de expresiones respecto a los tres ejes mencionados.

En lo referente al espacio, Kerbrat-Orecchioni propone una notación que expongo y explico a continuación:

L---> Locutor

A---> Alocutario

T---> Tiempo enunciado (ayer, hace un año)

X---> objeto

y---> Lugar (lugar enunciado, adelante, a la izquierda)

Estos son los elementos base de lo enunciado que, al ser llevados al plano de la enunciación, derivan en los siguientes:

L₀---> Locutor, quien enuncia

A₀---> Alocutario, a quien apela el L₀

² Hablo de subjetividad lingüística en el sentido que Kerbrat-Orecchioni retoma de Benveniste, la cual puede identificarse en “huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia” (Kerbrat-Orecchioni 42), por ello, el locutor podrá desplegar diferentes subjetividades o modalidades de existencia en el plano de la propia enunciación (enunciadores, según Ducrot).

T_0 ---> Tiempo de la enunciación, tiempo desde el que enuncia L_0

E_0 ---> Lugar de la enunciación, lugar desde el que enuncia L_0 (no necesariamente es el mismo lugar que el del A_0)

Según estas convenciones, podrá aparecer más de una instancia enunciativa del mismo tipo (dos locutores, dos alocutarios, etc.) y también más de un tiempo o lugar, los cuales se marcarán con el subíndice correspondiente. También agregué las instancias del Enunciador y Enunciatario (Ducrot) y propongo para ellos la nomenclatura Ed_0 y Et_0 , respectivamente.

Metapoesía

En mi tesis de maestría (2019), he explicado un amplio estado de la cuestión alrededor del concepto de metapoesía para analizar este tipo de poemas escritos por Leopoldo María Panero a lo largo de su extensa obra. Para esta investigación, he recuperado algunos de esos trabajos al respecto y los he ampliado con nuevas lecturas que me han permitido abordar el actual corpus seleccionado para los objetivos establecidos. Hago, entonces, algunos apuntes sobre aquello que he considerado más interesante en torno a la metapoesía que desarrollan los poetas del corpus analizado.

Muchos han sido los autores³ que han abordado este complejo tipo de poesía en el ámbito español de finales del Franquismo (Carlos Bousoño, Andrew Debicki, Juan José Lanz Rivera, Ramón Pérez Parejo, por mencionar solo algunos), particularmente en lo que respecta a la generación novísima y, muy especialmente, para enfatizarla en la poesía de los autores más reconocidos, como es el caso de Pere Gimferrer o Guillermo Carnero. Por cierto, Lanz Rivera (2005) apunta que “[f]ue Gabriel Celaya quien puso en circulación, dentro del ámbito crítico

³ Llama especialmente la atención el hecho de que casi no haya trabajos de investigación en la línea de la metapoesía por parte de autoras mujeres, salvo el caso de Laura Scarano que añadimos a nuestro marco teórico.

peninsular, el concepto de ‘metapoesía’, a la altura de 1964, en su ensayo ‘La metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer’” (132), hecho que permite explicar por qué críticos como José María Castellet no dudarán en hacer uso de este término para darle mayor aire de novedad a esas nuevas propuestas poéticas de fines de los años 60 como la que conjunta como generación en su polémica⁴ antología de 1970, *Nueve novísimos poetas españoles*. Lo cierto es que el estudio de este periodo en la poesía española, desde entonces, ha mostrado la relevancia que la metapoesía tiene para estos poetas y, como veremos en este trabajo, su escritura llamará la atención de autores incluso poco conocidos o fuera del canon, pero que también escribirán en esa época con este talante metapoético que explico a continuación.

El término, como lo trabajé en 2019, refiere a una poesía que tiene como eje su propio ser, es decir, que tiene como tema y motivo el ser de la poesía, desde el lenguaje con todos sus elementos constitutivos (la letra o grafía, la sílaba, la palabra), la línea o el verso, las formas poéticas, la figura del poeta, del locutor y/o alocutario (Ducrot), del auditor etc. Sin embargo, lo metapoético va más allá de una temática; se refiere, como he dicho, a un talante, a una subjetividad autoral que atraviesa un proceso creativo, cuyo camino hace emerger ideas, reflexiones, preguntas, etc., que no desembocan en un ensayo en prosa o en un artículo, sino que darán paso a la escritura del metapoema, por ello, se verán casos donde este cuestione también al lenguaje y lo transforme o lo destruya como lo conocemos.

Antes de hablarse de la metapoesía en los novísimos, ya Andrew Debicki (1989) había observado que desde poetas como Pedro Salinas se tenía “una visión del poema no como obra estática, sino como ‘texto’ abierto a múltiples y contradictorias lecturas, destinado a ser continuado

⁴ Al respecto, y para no redundar en este tema abundantemente tratado, se pueden consultar textos como los de Ángel Luis Prieto de Paula (1996) o Juan José Lanz Rivera (1994; 2011).

y modificado por sus lectores” (34), es decir, había ya una reflexión sobre las limitaciones del lenguaje para completar sentido, requiriendo del receptor para lograr esa unidad. Es a partir de esta tendencia —misma que Debicki considera “posmoderna”— que diversos autores van añadiendo a su poesía ciertos “comentarios metapoéticos que desdican la visión de la obra como mundo aparte” (35), pues el poema contiene espacios de indeterminación que solo serán llenados por el lector.

A partir de la poesía de los novísimos, como será el caso de Guillermo Carnero, se observará que la reflexión sobre el lenguaje poético apunta hacia un escepticismo, es decir, una cierta desconfianza en el lenguaje. Uno de los ejemplos que Debicki ofrece de esto es el poema que abre el libro *Dibujo de la muerte* (1967), titulado “Ávila”, en el cual encontramos un ejercicio de contemplación, una descripción de un sepulcro (el del príncipe don Juan, primogénito y único varón de los Reyes Católicos) y después un momento de reflexión y contradicción entre ese mármol inerte que constituye las formas bellas del sepulcro y la propia existencia del locutor (e incluso del auditor) gracias a un “nosotros” implícito en los últimos versos:

Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
 elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste
 no tener ni quisiera un puñado de palabras, un débil
 recuerdo tibio para aquí, en la noche
 imaginar que algún día podremos
 inventarnos, que al fin hemos vivido. (118)

Los elementos del sepulcro descritos desde el inicio del poema manifiestan, por un lado, su condición de trascendencia en el tiempo, pese a que su materia es inerte y rígida; mientras que, al final del poema, parece que el locutor colectivo (“podremos”) no tiene las palabras para dar, al

menos con ellas, cuenta de su paso por la vida. Incluso, esta reflexión atraviesa el plano del alocutario, un posible “tú” inmerso en la misma circunstancia —deíctica y ontológica— que el “yo” desplazándose, por esa vida enunciada, como un “nosotros”.

En *La Conciencia del Vacío: Metapoesía en el primer Guillermo Carnero (1967-1979)* (2025), Pedro Martín Aguilar plantea una lectura sobre “Ávila” destacando el rasgo culturalista de Carnero en términos de “una crítica radical al lenguaje lírico como sistema precario en el cual subyace una doble asimilación: el lenguaje ahorma la realidad en la medida en que la cultura —y, sobre todo, la cultura escrita— ahorma al hombre” (56), mostrando que la imposibilidad de expresión de la subjetividad en una obra artística como lo es el poema significa un “sacrificio voluntario” en el cual, “a cambio de la escritura del poema, el poeta se pregunta por su conexión con la realidad, y la posibilidad de representar fielmente su experiencia vital, que lucha por su vida en el poema [...]. El poema se concibe como *construcción*, un *producto* lingüístico y cultural” (el énfasis es del autor, 56). Podría incluso señalarse que el metapoema es resultado de un trabajo constante realizado por el poeta, dándose cuenta de las limitaciones de las palabras precisamente por el tiempo invertido en su labor de escritura y la manipulación de aquellas para construir ese producto que será el poema.

En torno a este texto que reflexiona sobre sí y el mundo, me parece importante retomar palabras de Carmen Alemany, tanto en su estudio preliminar como en el primer capítulo del libro *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)* (2015), primero por su acertada observación respecto al escaso estudio que la crítica mexicana (y, en general, en Latinoamérica) se ha realizado en torno a la metapoesía; en segundo lugar, porque permite también destacar que, dentro de las reflexiones que los poetas han hecho de su quehacer, el término “arte poética” tiene no solo una larga tradición, sino también una relevancia como tipo de poema que explicita una

“noción de lo poético” (13) que proviene de una individualidad. Alemany especifica que históricamente ha habido dos formas de entender las artes poéticas según su intención: en Occidente, la *Poética* de Aristóteles o la *Epístola a los Pisones* (también conocida como *Ars poetica*) de Horacio son ejemplos de una preceptiva, pues ambos indican cómo debería ser el buen poema o qué se espera de él; mientras que el “arte poética” más cercana a lo metapoético —en el sentido en que lo estoy revisando en esta investigación— implica un enfoque más individual, pues tiene una marcada influencia del periodo romántico, donde ya aparecen como tal los poemas titulados “Arte poética”. De este modo, señala la crítica alicantina, “las artes poéticas de cada autor son, en la mayoría de los casos, un claro reflejo de las características de su propia escritura” (15).

Sin embargo, Osorio de Ita (2020) piensa en la complejidad del “yo” en la poesía contemporánea, la cual se aleja del “yo” romántico que se creía estable, pues después de Rimbaud “decir ‘yo’ es decir todos, decir nadie, decir el Otro, decir, también tú” (67). En ese sentido, el metapoema es una construcción emergida de una individualidad que la configura como propia, cuyo entramado enunciativo puede ser complejo de analizar debido al alocutario que no siempre es un “tú” diferente al “yo” y viceversa (Osorio de Ita le llama a esto “lirismo del tú”).

Otra autora que aborda el estudio de la metapoesía es Laura Scarano. En un artículo de 2017, refiere a un concepto que ya había usado Lázaro Carreter (1990) llamado “poéticas de poetas” que, posteriormente, retomarán Jeanne Demers e Yves Laroche (1993). Estos últimos señalan, a su vez, una forma de “poética explícita” que todo lector de poesía reconoce por el título de “Arte poética”, la cual Scarano comenta que aparece “inscripta en el metadiscurso poético, diferenciándola de la poética inmanente, implícita en toda obra” (140). Demers y Laroche señalan que este tipo de textos aparecen,

non originairement destinés à la publication à cause de leur caractère intimiste — lettres, notes, journal, par exemple. De textes circonstanciels écrits sur commande — discours, conférences, entretiens —, ou d'essais dispersés dans des revues de toutes sortes ; prévus, comme la préface, pour servir d'explication, de caution, d'autojustification, à un recueil de poèmes original, repris ou traduit ; de poèmes même, publiés soit seuls soit dans un ensemble et intitulés souvent de façon paradoxale, sinon parodique, « Art poétique ». (155-156)⁵

Esta cita me permite resaltar que el metapoema, tal como se entiende en este trabajo, refiere, muchas veces, a una forma explícita de enunciar algo acerca de la poesía dentro de un poema. Es posible debatir que, en esencia, todo poema podría considerarse metapoético, autorreferencial, que llama la atención sobre sí mismo, como hacían notar los formalistas rusos; sin embargo, debemos considerar, por ejemplo, el caso de los tópicos literarios, los cuales conforman una serie de temáticas esenciales que el arte y la poesía toman como punto de partida, girando siempre en torno al amor, la vida y la muerte. En poemas con esos tópicos no vemos a lo metapoético como elemento dominante, aunque podría ser un eje que atravesase a alguno de ellos. En el ámbito de la poesía, podríamos añadir a esos tópicos uno más, el de los llamados “Arte poética” mencionados arriba, los cuales, en efecto, hacen explícito lo que se puede esperar encontrar en ellos: una concepción del autor sobre su creación.

Los poemas trabajados en esta tesis no tienen exactamente ese título, salvo uno, pero muchos de ellos contienen de forma explícita esas pautas sobre el hecho poético que un locutor

⁵ A lo largo de esta tesis, se ha manejado bibliografía en francés, inglés e italiano y he intentado citar de la fuente original en la medida de lo posible. Sin embargo, se han traducido solo las citas al italiano dado que no es una lengua que se maneje académicamente a la par que el inglés o el francés. Un argumento más es que, como autora de esta tesis, tengo mayor conocimiento de las lenguas inglesa y francesa, por lo que considero más práctico colocar las citas en estas dos lenguas dentro del propio cuerpo del texto, mientras que las del italiano las he traducido mediante nota al pie para mayor claridad en el desarrollo de las ideas que dichas citas apoyan.

desarrolla. Así, es importante señalar la ruptura de estos autores españoles, pues se apartan de la forma canónica dentro de la cual “se permitía” o “se pedía la atención” para explicar o justificar una forma de escribir, de modo que ahora irrumpen con su discurso metapoético sin previo aviso, es decir, sin decirlo desde el título. Esto mismo justifica una situación: el metapoema no siempre se expresa desde el yo propio del autor, sino desde diferentes locutores que proponen, en un espacio y tiempo determinados, su propia visión de la *poiesis* de que son parte. Este y varios tipos de reflexiones estarán presentes en mucha poesía escrita a partir de los novísimos y en la poesía en general, por lo cual, anoto abajo una serie de consideraciones que utilizaré para hablar de metapoesía en el corpus seleccionado.

Una de las tipologías más interesantes en torno a la metapoesía en España es la que propone José Antonio Pérez Bowie en su artículo “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)” (1994). De dicho texto, retomo especialmente un tipo de poesía autorreferencial⁶ —es decir, que habla sobre sí misma o lo que aquí llamamos metapoesía—, denominada “poema como poética”, la cual refiere al poema que refleja toda una concepción de la poesía, casi a modo de ensayo o reflexión sobre ella misma; en este tipo de poema se puede encontrar también el despliegue de una reflexión en torno a lo poético, pero sostenida por una postura ideológica determinada y muy personal. En esta investigación, pongo como ejemplos de esto tanto a Aníbal Núñez como a Eduardo Hervás (Capítulo 2).

También son relevantes los estudios de Ramón Pérez Parejo, especialmente los desarrollados en su libro *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 - novísimos)* (2007). A lo largo de dicha obra, señala que la metapoesía es una forma que se

⁶ Los otros tipos de metapoema que el autor identifica son: “el poema sobre el poema”, “la imposibilidad de decir”, “la insuficiencia del lenguaje” y “el protagonismo de la materia gráfica” que ya he trabajado en mi tesis de maestría (2019) para analizar un corpus amplio de Leopoldo María Panero.

desarrolla ya desde la mitad del siglo XX, con la generación de los 50, y no solo a partir de los novísimos. La describe como un “tipo de poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, como principio estructurador de su sentido. Puede tratar muchos temas: el género, la comunicación lírica, el proceso de creación poética, sus relaciones con la realidad, la retrospectiva, la inspiración, etc.” (327). Además, es interesante que Pérez Parejo identifica tres formas en que una cierta crisis del lenguaje, alrededor de los años 60 y 70, lleva a cuestionar la capacidad de representación y comunicación del lenguaje, haciendo que surjan al menos tres formas de hacerle frente: “la metapoesía, la poesía experimental y la poesía del silencio” (327). En su capítulo V, titulado “Relaciones entre la crítica del lenguaje y la poética del silencio”, Pérez Parejo explica que esta última implica la aceptación de que “el silencio ni es uno ni es único, sino que se trata de una estética con remotos antecedentes, de innumerables matices y de evolución constante” (287) y distingue

tres modos de aproximarse al silencio que pueden, a su vez bifurcarse: por una parte, una línea mística, reflexiva, de inefabilidad, representada por José Ángel Valente; por otra, una línea purista o minimalista que tiene sus antecedentes en la poesía de Valéry o Juan Ramón Jiménez, representada ahora por Jaime Siles, José Luis Jover o Sánchez Robayna; por último una línea experimental que tiene su raíz en la vanguardia, que basa sus procedimientos expresivos en la —denominada por Túa Blesa— *logofagia*, es decir, en recursos estilísticos caracterizados por señalar la ausencia de discurso, cuyos representantes más destacados son Ullán, Leopoldo María Panero, Eduardo Scala, Eduardo Hervás o Ignacio Prat. (287-288)

Precisamente, este último tipo es el que será recurrente en los poetas de este corpus de investigación, pero considero que esta poética del silencio aparece más explícitamente en Prat y Panero, a quienes coloco en mi tercer capítulo bajo esta clasificación.

En el artículo “Significado y relevancia de la metapoesía de la generación del 68” (2018), el mismo Pérez Parejo señala que la metapoesía, al ser algo como un mirarse en el espejo, puede hacer que aparezcan

cientos de cuestiones, desde la búsqueda de sus orígenes a la introspección lingüística pasando por la invocación a las musas, por no citar la relación con la voz o el espíritu del pueblo, la función social, el deseo evasivo, las diatribas generacionales, las polémicas estéticas, los refugios en torres de marfil, etc. En otras ocasiones, en cambio, a la poesía le asaltan diversas cuestiones que afectan a su misma médula epistemológica. Es entonces cuando afloran preguntas como estas: qué son las palabras, qué relación establecen con el mundo y quién es el autor, es decir, crítica del lenguaje (como sistema de comunicación, de conocimiento y de expresión de la realidad), crítica de la ficción poética y crítica de la autoría, respectivamente. (140)

Como se observa, los límites entre una u otra forma de metapoesía son sumamente estrechos, por lo que mi clasificación responde ante todo a la exposición de rasgos más explícitos tanto para la forma casi ensayística del “poema como poética” (Pérez Bowie), como para los “poetas del silencio” (Pérez Parejo). Para esclarecer este punto, hay que recordar que la metapoesía es una especie de macrocosmos que engloba muchos tipos, formas y recursos; además, depende de la teórica o teórico que clasifique o elabore una determinada tipología. En el caso de esta investigación, el “poema como poética” refleja un interés particular por mostrar, desde un tono argumentativo/ensayístico, una postura explícita sobre la creación poética y sus constituyentes, enfatizando reflexiones que, al mismo tiempo, afirmen la postura del autor y evidencien una crítica a otro tipo de poesía (incluso a la tradición misma) o a cuestiones más allá de lo literario (la dictadura, la sociedad); por otro lado, la “poesía del silencio” hace evidente una propuesta

logofágica que surge como parte de una exploración creativa (ubicada, a veces, en los límites de la lengua), al tiempo que también expone una crítica al sistema literario y de poder.

Y no podía dejar fuera de este conciso repaso a Carlos Bousoño (1979), quien, en el conocido prólogo sobre la obra de Guillermo Carnero, ya hablaba de una cuestión fundamental de este hablar del lenguaje poético en un poema, y es que señalaba la crítica a un lenguaje de las estructuras de poder que implicaba ir ahora hacia el texto mismo, hacia el lenguaje, y no tanto hacia situaciones sociales externas, lo que marcaba ya la distancia respecto a aquella poesía realista de años anteriores. Es precisamente ese cuestionamiento al lenguaje del poder lo que rescato como esencial para caracterizar a estas poéticas opuestas a un régimen dictatorial en el que estos autores crecen y escriben sus obras iniciales, elemento que no se debe olvidar para comprender cómo va cambiando la poesía en esos años finales del Franquismo y el periodo de la transición a la democracia.

En esta investigación, tomaré el término “poder” a partir de las reflexiones realizadas por Michel Foucault en *Surveiller et Punir : Naissance de la prison* (1975), quien puntualiza, para el caso del siglo XVIII, diversas novedades del control ejercido sobre el cuerpo y lo recontextualizo en el periodo dictatorial de Francisco Franco para hablar de cómo los diversos mecanismos de disciplina (a partir del partido Falange Española, la Iglesia Católica y el propio Franco) “[...] permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilitéutilité [...]” (139), y no solo ello, pues se reconoce también una forma (compartida en la España de Franco) para que esa disciplina haga del poder “une « aptitude », une « capacité » qu'elle cherche à augmenter; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter, et elle en fait un rapport de sujétion stricte” (140) donde eso que se aumenta es la fuerza de utilidad (económica) del cuerpo, mientras pierde fuerza

de autonomía para ser ahora obediente. De igual modo, el cuestionamiento del lenguaje del poder que estos textos efectuarán se vincula con lo anterior porque el poder, señala Foucault, no solo se enfoca en el dominio del cuerpo (el cuerpo que comete un delito), sino en una manifestación discursiva que “jouera à plein dans le langage de tous les jours, et celui-ci la fortifiera sans cesse par des récits nouveaux. Le discours deviendra le véhicule de la loi : principe constant du recodage universel” (114) y, justamente, ese lenguaje cotidiano y constantemente difundido en todo el entramado social por los diferentes medios oficiales será puesto en duda por estos poetas.

Ahora bien, esta tesis está compuesta por 4 capítulos que obedecen al siguiente orden lógico: el primer capítulo describe el contexto histórico y cultural de 1960 a 1980, tanto a nivel internacional como español, señalando el vínculo neovanguardista de las poéticas españolas con respecto al *OuLiPo* (Francia) y *Gruppo 63* (Italia). Para el segundo y tercer capítulo, decidí agrupar a los cuatro poetas elegidos para realizar esta investigación mediante la hipótesis de que se pueden clasificar según dos grupos: en el “poema como poética” (Pérez Bowie) se incluyen a Aníbal Núñez y Eduardo Hervás, mientras que denomino como “poetas del silencio” a Ignacio Prat y Leopoldo María Panero desde la línea experimental señalada por Pérez Parejo; así, el segundo capítulo plantea datos relevantes de Aníbal Núñez y Eduardo Hervás, seguido de los resultados más significativos del análisis e interpretación realizados a cada texto, finalizando con una lectura en términos metapoéticos para cada caso. En el tercer capítulo, abordo los casos de Ignacio Prat y Leopoldo María Panero, y presento también los resultados del análisis y la interpretación, para concluir con una lectura en términos metapoéticos según lo observado en los poemas de cada autor. Finalmente, el capítulo cuatro desarrolla a mayor detalle algunos rasgos derivados de la investigación en su conjunto, proponiendo a estos cuatro escritores como neovanguardistas, cuya influencia posestructuralista es clave para el desarrollo de sus metapoemas, así como algunos

hallazgos y preguntas finales sobre la enunciación y, específicamente, los alcances y límites del locutor.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

L₀: Locutor, quien enuncia

A₀: Alocutario, a quien apela el L₀

T₀: Tiempo de la enunciación, tiempo desde el que enuncia el L₀

T₁: Tiempo enunciado por el L₀

E₀: Lugar de la enunciación, lugar desde el que enuncia el L₀ (no necesariamente es el mismo lugar que el del A₀).

E₁: Lugar enunciado por el L₀

Ed₀: Enunciador

Et₀: Enunciatario

CAPÍTULO 1. Influencia del panorama histórico-cultural mundial en la España de finales del Franquismo

Este primer capítulo funciona como un apartado contextual que permite comprender la repercusión que los acontecimientos históricos y sociopolíticos más relevantes ocurridos entre 1960 y 1980 tanto a nivel global como en España tuvieron en el ámbito literario peninsular. Para el caso de la metapoesía que se ha analizado, me interesa poner la mirada también en Italia y Francia, específicamente en los movimientos neovanguardistas del *Gruppo 63* y *OuLiPo*, respectivamente, pues serán propuestas que tendrán una influencia determinante en poéticas que, a su vez, consideramos neovanguardistas para el caso español. Todo ello, resulta clave para comprender mejor qué estaban viviendo y observando en su entorno nacional e internacional los cuatro poetas analizados, así como por qué utilizaron la metapoesía como una forma de cuestionar al lenguaje con que se configuraba su realidad.

1.1. Panorama mundial de finales de los años 60 y años finales del Franquismo en España

Las décadas de 1960 y 1980 están llenas de acontecimientos de gran relevancia internacional como la Guerra Fría, surgida una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Vietnam (1955-1975), el movimiento hippie y la liberación sexual iniciados en los años 60, el levantamiento y caída del muro de Berlín (1961-1989), las misiones “Apolo” a la Luna (1961-1969), el asesinato del Che Guevara (1967), el “Mayo del 68” o el auge del rock.

Incluso, si volvemos un año atrás, a 1959, nos encontramos con un acontecimiento que marcará a todo partidario de izquierda a nivel internacional: el triunfo de la Revolución Cubana.

Será este hecho el que termine por enmarcar a Ernesto “Che” Guevara como una de las figuras revolucionarias más importantes de los últimos tiempos, convertido en mito y pasando a formar parte de la cultura popular. En el número 9 de la revista contracultural barcelonesa *Ajoblanco* (1976), se encuentra una pequeña nota firmada por el misterioso seudónimo “KITOUE” que describe justamente a este “nuevo tipo de hombre” (7), una especie de héroe necesario en esta época para hacerle frente al “idiotizado mercado occidental”. Asimismo, el autor/a recuerda personajes independentistas como Simón Bolívar o José Martí para dejar clara también su propia postura anticolonialista: “ya sabemos lo que ocurre cuando nos ponemos a cambiar culturas” (7). Este tipo de publicaciones, justo un año después de la muerte de Franco, hablan de la disconformidad presente en estos años que prometen una salida democrática después de la dictadura. De igual manera, es de resaltar en esta nota la mención del “hombre nuevo”, término ideado por el propio “Che”, que tanta resonancia tuvo en Latinoamérica y que parece animar también ciertas conciencias españolas en estos años. Finalmente, el pensamiento anticolonialista venido de un español que se lee en esta nota hace recordar también la posición siempre antimonárquica y antiespañola del madrileño Leopoldo María Panero.

En lo que concierne al interior de España, se sabe que, ya desde los años 50, el régimen de Francisco Franco comienza a ver menguado su poder en las conciencias españolas de las nuevas generaciones, pues se observará “[...] el fracaso de la dictadura en el adoctrinamiento de las nuevas élites con las primeras algaradas universitarias [...]” (Chueca Rodríguez 47). Así, el cambio de pensamiento de los años 60, al menos en los ambientes intelectuales y artísticos, vivirá un momento de mayor resistencia al Franquismo y los viejos valores que intentaba inculcar en los jóvenes. Dicha resistencia parte, en gran medida, de mirar hacia afuera, de comenzar a participar de lo que ocurría en el resto de Europa y el mundo, iniciando un diálogo con los movimientos estudiantiles de la

época, la izquierda política en general o incluso el anarquismo, la experimentación con sustancias alucinógenas en búsqueda de algún tipo de conocimiento (muchos autores viajarán, por ejemplo, a Tánger a vivir nuevas experiencias sexuales o con drogas, lo mismo que los autores de la llamada *beat generation* estadounidense de finales de los 50) y el pensamiento oriental.

Sin duda, uno de los movimientos que marcaron el mundo a finales de los 60 —y sigue motivando otras manifestaciones a la fecha— es el “Mayo del 68”, cuya fuerza llevó primero a Francia a la huelga, y tuvo ecos en Italia, Alemania, Estados Unidos, México, entre otros. Las inquietudes juveniles por encontrar una forma de vivencia propia y no heredada de los mayores fue uno de los móviles de los acontecimientos de 1968.

El antecedente directo de este movimiento podemos encontrarlo cuando los universitarios comienzan una crítica al interior de la propia universidad en 1966. La Internacional Situacionista y alumnos de Estrasburgo publicaron *De la misère en milieu étudiant*, texto en el que denunciaban una “*phraséologie révolutionnaire désuète*” (4) tanto en la sociedad capitalista como en la propia universidad, de la cual opinaban que era únicamente un medio a través del cual el estudiante se preparaba para su inserción en el sistema mercantil; así, la etapa universitaria parecía dejarlo fuera de la realidad histórica y lo convertía en un ser pasivo, irresponsable y sumiso. También harán una crítica a lo burocrático de los países llamados socialistas y, en general, a una izquierda desgastada y a un conjunto universitario producto del capitalismo.

Este texto francés describe a diversos grupos de los años 50 y 60, por ejemplo, los “*blousons noirs*” que buscan consumir sin trabajar, lo cual les deja dos caminos posibles: el de atenerse a una fábrica o el de la revolución —muchos de ellos respaldarán el movimiento del 68 en las barricadas—; otro caso es el de los “*provos*” holandeses quienes, guiados por ideas anarquistas, dadaístas, e incluso pacifistas, tampoco logran una revolución, lo mismo que el movimiento

beatnik. Se rechazará el consumo de drogas y la búsqueda religiosa que no hacen sino evadir el verdadero problema del capitalismo: “La consommation en masse de la drogue est l’expression d’une misère réelle et la protestation contre cette misère réelle : elle est la fallacieuse recherche de liberté dans un monde sans liberté, la critique religieuse d’un monde qui a lui-même dépassé la religion” (15).

Otro frente fue el “Movimiento 22 de marzo” que buscaba reformas reales, entre las que surgió la de la libertad sexual. Sin embargo, el descontento se extendió a la clase obrera, por lo que el 27 de mayo, luego de una huelga general, se consiguen reformas como aumento salarial y disminución de la jornada laboral que, pese al cambio, no dejó conformes a muchos trabajadores. Estudiantes y obreros buscaban reformas mucho más profundas.

Francia adopta un papel relevante y motivador en Europa y Occidente, pues de ella se desprenderá el surrealismo, el anarquismo, el existencialismo sartreano, e incluso una corriente anticolonialista. Con el tiempo, otros movimientos similares comienzan a surgir en otros países, como será la misma España. En enero de 1969, en Madrid, luego de iniciadas movilizaciones importantes de estudiantes y obreros contra la dictadura franquista motivadas por el Mayo francés, es apresado el joven estudiante de Derecho y militante del Frente de Liberación Popular, Enrique Ruano Casanova, quien fue asesinado por causas a la fecha polémicas. Este suceso tuvo un fuerte impacto en los ámbitos universitarios y sumó varias manifestaciones por su causa.

Con la muerte del dictador en 1975, los españoles esperaban reformas reales que modificaran verdaderamente a su país. Con el referéndum de diciembre de 1976, las elecciones de 1977 y la Constitución de 1978, la que será llamada Transición parecía ya una realidad; sin embargo, la ausencia de Franco no exime al país de conflictos entre la ciudadanía y el gobierno. Lo que a este último le interesará será construir una imagen renovada de España de cara al exterior

antes que lograr cualquier reforma interna. Así, 1976 se convierte en un año clave para comprender los ánimos españoles, pues la poca ruptura que representa la Reforma Política de Adolfo Suárez, sucesor de Carlos Arias Navarro, se verá seguida de manifestaciones, huelgas e incluso las llamadas “asociaciones vecinales”. Recordados con dolor son los sucesos del 3 de marzo de ese año en la ciudad de Vitoria, en el País Vasco, donde cinco obreros son asesinados por la policía que intenta dispersar a manifestantes, obreros que buscaban verdadera representatividad. Al respecto, la revista *Triunfo* ponía esta situación sobre la mesa en su artículo “El fracaso de un reformismo” (1976) denunciando lo siguiente: “Los hechos son que el nivel económico de la masa trabajadora se ve cada día mermado por la inflación, que el mundo laboral no está representado por sindicatos que frenan todas las reivindicaciones en lugar de sostenerlas, que el Gobierno promete unas libertades y no las cumple” (6) y pide que se haga responsable de los hechos, al tiempo que le espeta que “Gobernar no es mandar disparar. Es evitar que haya disparos” (7).

Pero no es únicamente en la periferia española donde existió descontento manifiesto una vez muerto el dictador, sino en toda España. Por ejemplo, hubo una gran movilización de trabajadores en la conocida como “Galerna de huelgas”; en Madrid⁷, la policía llegó a operar el metro porque los trabajadores entraron en huelga. Más adelante, a dicho movimiento se unieron trabajadores de Correos, Renfe, Construcción, etc. Puntos como Valladolid, Valencia, Alicante, Ferrol, Vigo, Coruña, Zaragoza, Sevilla, Cantabria, Toledo y Asturias fueron también puntos de movilizaciones populares y, algunas de ellas, de trabajadores asesinados por la policía.

⁷ Se recuerdan, a la fecha, las muertes en Erandio (Antón Fernández Elorriaga y Josu Murueta Moratilla), en Granada (Manuel Sánchez Mesa, Cristóbal Ibáñez Encinas y Antonio Huertas Remigio), en Madrid (Pedro Patiño) y en Barcelona (Antonio Ruiz Villalba). Para mayor detalle al respecto, sugiero la consulta de los textos que Juan Moreno ha dedicado en torno a la historia de las Comisiones Obreras (CCOO).

Es ante esta situación que Germán Labrador (2014) identifica a un nuevo sujeto histórico que no estará sólo en contra de los valores franquistas, sino también de lo que los demócratas llamarán Transición. Este sujeto antifranquista usará nuevos lenguajes, como lo es el *graffiti*, el cual hace uso de un espacio público (la pared) para colocar la voz colectiva:

La participación colectiva en la calle se ponía en relación con la *verdad democrática* y así, en 1976, para esos mismos sujetos políticos que quebraban la legitimidad lingüística del régimen y de su mercado de futuros, la cuestión de la construcción de la *democracia de verdad* [...] estaba directamente relacionada con la producción polifónica de lenguaje en el espacio público, con su libre circulación, en las plazas y en las paredes de las plazas. (23)

Es en este bando en el que se hallará el movimiento contracultural en España. Pese al decreciente poder del régimen, la represión a ciertos sectores como los llamados “sujetos socialmente peligrosos” —que se ven condenados incluso a prisión con la “Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social” de 1970, en la cual se incluye en un mismo grupo a delincuentes, vagabundos, homosexuales— se hace presente aun después de la muerte del dictador. En 1980, se publicó el artículo “La imposible lucha contra la Norma. Marginación social” (*Tiempo de Historia*) del poeta Eduardo Haro Ibars, quien señalaba el inicial deseo de denuncia que, poco a poco, parece ir cayendo en cierta apatía social surgida de, al menos, tres razones: la primera tendrá que ver con la búsqueda de aceptación por parte del régimen, “han querido ser reconocidos como ‘normales’, integrarse a su sistema social” (58), en lugar de luchar contra la ley; la segunda tiene que ver con la capacidad que manifiesta la “pseudodemocracia” en que afirma vivir el autor para asimilar este tipo de movimientos, “monstruosa forma de opresión, en la que el oprimido queda incapacitado para ver

sus cadenas” (58); mientras que una tercera la observa en la falta de apoyo y pronunciamiento desde los partidos de izquierda.

Muchos de estos sujetos serán los que encabecen un movimiento contracultural español. Al respecto, Germán Labrador sitúa sus inicios en la periferia, en Sevilla, para luego propagarse hacia otros puntos como Barcelona, Ibiza o el norte de Marruecos, así como a los lugares emblemáticos como Madrid, Zaragoza, Euskadi, Galicia o Valencia. Todos estos tienen en común su oposición al régimen y a sus extensiones (el ejército y la iglesia), así como al capitalismo; heredan ciertas ideas de movimientos como el feminismo o la ecología y tienen un paradójico deseo vital (renovar la sociedad) pese a adoptar ciertas actitudes autodestructivas. Ante las manifestaciones musicales, de protesta, de consumo de drogas, el régimen “adopta formas carcelarias y psiquiátricas” (“Donde no se la espera” 90), aunque después logra incorporar —como señalaba Ibars— esa estética contracultural a medios como la televisión para asimilarla a su sistema. Así, lo que en un principio fue reprimido por ir contra la moral, hacia los años 80 comenzó a ser apoyado porque producía beneficios económicos; lo que intentaba ser revolucionario termina por fracasar.

Además de esto, el rechazo a la denominación de “Transición democrática” tendrá una vertiente maoísta en muchas partes de España y responderá a agendas muy diversas. Por mencionar una, relacionada con el poeta valenciano Eduardo Hervás, la Organización Comunista de España (fundada en 1969) adquiere relevancia en España, donde se le conocerá como *Bandera Roja*, en referencia a su revista. Esta organización, a diferencia de otros grupos de tendencia maoísta como el Partido Comunista de España (marxista-leninista) o el Movimiento Comunista de España (MCE), tiene una ideología más enfocada en lo cultural, sobre todo relacionado con el mayo francés de 1968 y cuyo impulso intelectual es diferenciador de los demás partidos de este tipo, “siendo la mayoría de sus miembros universitarios e intelectuales muy alejados del obrerismo. Se decantaba

por la lucha violenta de las masas como instrumento para llegar al estado socialista, pero se oponía a la lucha individual, pues entendía que el momento de la revolución solo podía darse alrededor de un gran movimiento de masas” (Latorre 72)⁸. Así, la universidad tiene una gran importancia para esta y otras organizaciones y partidos que surgen de la mano de la lucha estudiantil que “estuvo marcada por dos posiciones dentro de la práctica antifranquista, una a favor de un régimen democrático de tipo occidental y otra a favor de la lucha anticapitalista y contracultural” (Latorre 75), siendo preponderante en las universidades la primera posición. Este auge de la participación estudiantil llegó a ser un problema para partidos que buscaban ser movimientos obreros, por lo cual “se llegaron a tomar medidas encaminadas a estrechar el lazo entre los universitarios y proletarios militantes” (75).

La adjunción a este tipo de grupos, que rechazaban la vertiente de la reconciliación nacional, conllevaba la persecución por parte de la policía, así como una forzada actividad clandestina. En el caso de ciudades como Valencia, se sabe que “[e]n septiembre de 1973 fueron expedientados 312 estudiantes de la Universidad de Valencia. En los últimos años de la dictadura volvió a haber condenas de muerte y algunas se ejecutaron” (Aragó 46).

1.2 La Movida madrileña

El panorama descrito anteriormente es imposible de comprenderse en todas sus implicaciones si no se pone la mirada también en varios movimientos juveniles de la época en que España se perfila hacia la posmodernidad. Ya hemos hablado de la contracultura desarrollada como respuesta a la compleja realidad del final de una dictadura y de su aparente declive ante el proceso de la llamada

⁸ Para más detalle de cómo influye el pensamiento maoísta en España, se sugiere la consulta del artículo “‘Servir al pueblo’: trayectorias del maoísmo en la península Ibérica” (2017) de Julio Pérez Serrano.

Transición; sin embargo, momentos como el de la Movida madrileña permiten también observar el cambio cultural impulsado por el surgimiento de subjetividades alternativas y nuevos espacios donde estas habitarán. El caso de la Movida ha sido objeto de muchos debates y estudios, pero es común referirla como un movimiento juvenil surgido durante el periodo de la Transición a la democracia cuyas implicaciones culturales abrieron paso a expresiones artísticas no vistas antes en España.

Blanca Algaba (2020) señala que durante esta etapa “la cultura juvenil madrileña impulsó nuevas formas de definir qué era ser joven” (323), lo cual implica que la Movida no nació de un momento a otro, más bien fue el resultado de un proceso complejo y posible solo bajo las circunstancias que vivía España en dicho periodo posdictatorial. En el ámbito popular, específicamente de la música, la Movida se vincula con el concierto en memoria de José Enrique Cano “Canito” (baterista del grupo Tos) ocurrido en 1980, cuya convocatoria fue espontánea y amplia. Grupos como Alaska y los Pegamoides, Radio Futura o Nacha Pop se convertirán en referentes esenciales de esta nueva forma de ser joven, lo mismo que Pedro Almodóvar lo será en el ámbito cinematográfico o Eduardo Haro Ibars en la poesía. Estos nuevos sujetos pueden describirse según lo que Carles Feixa (2004) llama “culturas juveniles”⁹ y que define en estos términos:

se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la

⁹ Término desarrollado a propósito de un estudio realizado por españoles y mexicanos, y editado precisamente en México, que se llama *El reloj de Arena. Culturas juveniles en México* (1998) de Carles Feixa. Posteriormente, el autor publicará, en Madrid, el libro *Culturas Juveniles en España (1960-2004)* (2004). Ambos textos permiten identificar que existieron movimientos parecidos al de la Movida en ciudades incluso muy lejanas, como la capital mexicana.

aparición de ‘microsociedades juveniles’, con grados significativos de autonomía respecto de las ‘instituciones adultas’, que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la II Guerra Mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico. (las cursivas son del autor, 20-21)

Justamente, Algaba propone analizar la Movida madrileña mediante una visión más amplia, que no suponga sólo la cuestión musical, contracultural, o incluso de respaldo por parte de políticas públicas; sugiere adoptar una perspectiva de culturas juveniles (a propósito de Feixa) que permita una apertura para entender no tanto los discursos como las prácticas del Madrid de la Movida, así como poner en relación, mediante un enfoque global, dichas prácticas respecto de otras surgidas en diferentes ciudades contemporáneas, pues este fenómeno no resulta aislado en su tipo ni en su tiempo.

Uno de los puntos que recupera Algaba, a partir de Levices Mallo, es el de la importancia de medios tecnológicos como el radiocasete y la impresora. Esta última me parece importante en el sentido de que permitió la “construcción de toda una red de comunicación alternativa mediante la prensa marginal (fanzines)” (323), es decir, beneficiaba la circulación de cierto tipo de ideas y contenidos producidos directamente por voces jóvenes que reflejaban el sentido de renovación cultural que estaban generando en ese preciso momento, sin intervención —y censura— de un aparato ideológico surgido del Estado o de medios de poder¹⁰. Los medios de comunicación no tendrán importancia solo en Madrid, sino que van a expandirse por toda España, creando “una verdadera cultura juvenil internacional-popular, que iba articulando un lenguaje universal a través

¹⁰ Este punto será relevante más adelante cuando hable de los medios de comunicación durante las guerras mundiales y su impacto en la formulación de la metapoésía en España desde la década de los 60.

de los mass media, la radio, el disco y el cine, que hacía que los jóvenes empezaran a identificarse más con sus coetáneos que con los miembros de su clase o etnia” (Feixa, *Culturas juveniles en España* 17).

En el ambiente de la Movida, esta identidad juvenil también se verá reflejada en su actitud de compromiso político en casos como “la reapropiación del espacio urbano por parte de los jóvenes y la habilitación de lugares donde expresar identidades sexuales disidentes” que, como señala Algaba, “son también acciones políticas” (236). Esto refutaría las opiniones y críticas que han tildado a estos jóvenes de “apolíticos, hedonistas e individualistas”.

Los movimientos contraculturales, en general, serán parte del panorama posterior a las poéticas que interesan a esta investigación (1960-1980), pero su referencia permite notar con mayor claridad la situación cultural de los poetas analizados, quienes han nacido y se encuentran al interior de una dictadura desde la cual piensan y construyen su poesía —por mencionar al mayor de estos autores, Aníbal Núñez tendrá 31 años cuando muera Franco y habrá escrito ya siete poemarios individuales—. La Movida y otras manifestaciones de las nuevas inquietudes juveniles son parte de un proceso de posmodernidad que, en el ámbito literario, comienza desde fines de los años 60 y toma fuerza en los 70, debido al cuestionamiento e incredulidad (rasgos de la posmodernidad, según Jean-François Lyotard) vistos en el corpus analizado en este trabajo. Dicho proceso forma, a su vez, parte del eco producido por movimientos artísticos surgidos en países vecinos a España.

1.3 Antecedentes de la antología *Nueve novísimos: OuLiPo (Francia) y Gruppo 63 (Italia)*

Los intentos de ruptura que los jóvenes buscaban en movimientos como los descritos arriba no pueden separarse de antecedentes como lo son las inquietudes culturales de la década de 1960. En

el ambiente literario, me interesa abordar las prácticas poéticas del *OuLiPo* en Francia y lo que será el *Gruppo 63* italiano, para después acercarme al contexto poético en la España de finales del Franquismo, pues ambos movimientos tienen una marcada faz neovanguardista que aprovechará el crítico catalán José María Castellet para calcar el término “novissimi” que utilizará Alfredo Giuliani en una antología del grupo italiano, creando una propia llamada *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970, resultando así el nombre que más ha resonado para la nueva generación poética española, opuesta a la poesía social, que serán los novísimos.

En lo que respecta a 1960, una neovanguardia en el vecino país del norte, Francia, será la iniciada por dos personajes relacionados con la literatura y las matemáticas, Raymond Queneau y François Le Lionnais, quienes buscan acercar ambos saberes. Como señala Le Lionnais (2016) en “La Lipo (Primer manifiesto)” del grupo *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), existen dos tendencias oulipianas: una de síntesis y otra de análisis. La primera se enfoca en obras pasadas y el descubrimiento de las “posibilidades que en general van más allá de las que sus autores habían imaginado” (35); mientras que la segunda busca “ensayar nuevas posibilidades desconocidas por nuestros predecesores” (35), de manera que serán las matemáticas la base mediante la cual se logrará crear diversas *contraintes* (restricciones) que servirán como reglas del juego en una obra literaria, como lo son el lipograma (usado por Georges Perec en *La disparition* (1969) eliminando la letra *e* de todo el libro), el anagrama, el palíndromo o el poema fundido¹¹ de Michelle Grangaud y muchas otras *contraintes*.

¹¹ “Un poema fundido es un poema extraído de un poema mayor. Por ejemplo, de un soneto, extraer un haiku. No se deben utilizar en el poema menor palabras que no estén en el soneto, y tampoco se deben utilizar más de lo que lo están en el poema mayor. La puntuación y el orden de las palabras del texto base no tienen importancia” (OULIPO 323).

Una de las convicciones oulipianas es que “el escritor no puede no ser sensible a las estructuras que emplea, y no es azaroso que adopte una forma en lugar de la otra: el (maravilloso) verso de trece sílabas en lugar del alejandrino, la mezcla o la separación de géneros, etc.” (Le Lionnais, “Segundo manifiesto” 39), por lo cual se considera que la literatura potencial es anti-azar y lúdica, además de que rechaza la idea de inspiración, pues, parafraseando a Raymond Queneau, el poeta es quien habita la inspiración y, por ello, no debe esperar a que ella llegue, le pertenece. De igual forma, los oulipianos no rechazan la tradición o las formas pasadas, como el surrealismo o la sextina que rescatan y regeneran¹².

Pese a que el objetivo principal del *OuLiPo* será plantear posibilidades creativas en torno a restricciones y reglas, su indagación basada en formas tradicionales que buscan una vía innovadora de pensar la creación y potenciarla me parece cercana a las ideas de Castellet para su antología — aunque observa también una tendencia culturalista, *camp* y metapoética—: para el *OuLiPo*, el plano formal será fundamental para plantear *contraintes*, por lo cual no me parece distante lo que los novísimos intentan al alejarse del tono panfletario que critican de la poesía social, en busca de un renovado trabajo sobre la palabra.

Por su parte, en la Italia que vive la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y hace frente a la visión fascista mediante el neorrealismo de los años 40 y 50, surgirán, a mediados de esos años 50, una serie de revistas en las que se abre el debate de lo que debe ser la nueva literatura, alejada

¹² “La sextina fue inventada en el siglo XVII por el trovador Arnaut Daniel. Adoptada por Dante y Petrarca, fue utilizada hasta nuestros días por numerosos poetas. Se eligen al principio seis palabras base que no rimen, y el poema se compone de seis estrofas de seis versos que terminen con una de estas seis palabras. En la primera, el orden de las palabras será 1, 2, 3, 4, 5, 6. En la segunda estrofa, el orden será diferente: 6, 1, 5, 2, 4, 3. Para la estrofa tres, se procede por permutación de la misma manera que en la estrofa dos: 3, 6, 4, 1, 2, 5. El mismo principio se utiliza para escribir sucesivamente las estrofas 4, 5, 6. La *n*-ina, que generaliza la sextina, es un poema de *n*-estrofas, de *n*-versos, y cada verso de cada estrofa finaliza con una palabra diferente (quenina, de cinco estrofas, terina, de tres, etc.). En una *n*-ina, dos estrofas distintas no pueden tener la misma disposición. Los números enteros con los cuales es posible realizar una *n*-ina se denominan ‘números de Queneau’” (OULIPO 327).

ya de los planteamientos neorrealistas, por lo que se irá gestando una nueva vanguardia. En *Officina* (1955-1959), fundada por Roberto Roversi, colaboran Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti e incluso Edoardo Sanguineti. Los tres primeros buscaban una línea diferente del neorrealismo, salir de él para encontrar un compromiso nuevo con bases historicistas (Gramsci, Croce), línea que será rechazada por Sanguineti. Estos autores se inclinarán por el experimentalismo y el plurilingüismo. En *Menabò Di Letteratura* (Torino, 1956-1967), fundada por Elio Vittorini e Italo Calvino, ya se observaba el tema de la relación entre la literatura y la industria, así como la atención a una nueva poesía.

Sin embargo, será en Milán, con la revista *Il Verri* (1956) de Luciano Anceschi, que ese neoexperimentalismo de las revistas anteriores tomará un camino de verdadera resonancia. Esta revista impulsará la neovanguardia con colaboradores como Antonio Porta, Nanni Balestrini, Umberto Eco o Edoardo Sanguineti. Más adelante, en 1961, Alfredo Giuliani prologará la antología *I novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961) en la que figuran, además de él, Sanguineti, Elio Pagliarani, Balestrini y Porta. En la ciudad de Palermo, a propósito de un congreso, se constituirá el *Gruppo 63* en ese año, en el cual participarán también Umberto Eco, Angelo Guglielmi, Alberto Arbasino y Renato Barilli.

En la introducción a *I novissimi*, Giuliani comienza explicando cuál es la poesía que esta antología defiende y señala que, “[s]enza dubbio, in ogni epoca la poesia non può essere «vera» se non è «contemporanea». E se ci domandiamo: - a che cosa? - la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili”¹³ (XXI). Además, establece que las poéticas antologadas tienen como fin una renovación del

¹³ “Sin duda, en cada época, la poesía no puede ser «verdadera» si no es «contemporánea». Y si nos preguntamos: ¿a qué?, la respuesta es solo una: a nuestro sentimiento de la realidad o, mejor dicho, al lenguaje que la realidad nos habla con sus signos irreconciliables” (La traducción es mía).

lenguaje, sobre todo desde una preocupación semántica, y afirma que no buscan la continuidad, sino la ruptura con tradiciones heredadas.

En cuanto a lo formal, también identifica una ruptura por cierto uso de la prosa, una sintaxis desafiante (Porta), el uso del lenguaje empleado por la cultura de masas¹⁴ y sus medios, en tanto estos “comportano una scomposizione mentale di cui occorre tener conto quando si vuole produrre una ricomposizione dei significati dell’esperienza”¹⁵ (XXV), registros lingüísticos de la cotidianidad mezclados abruptamente con pasajes eruditos (como en el caso de Balestrini), el uso del latín medieval (en Sanguineti) o la reducción del yo. Estos recursos de los *novissimi* se fundamentan en esa búsqueda de vitalidad, de ser contemporáneos, adoptando una visión esquizomorfa, caracterizada por “la discontinuità del processo immaginativo, l’asintattismo, la violenza operata sui segni”¹⁶ (las cursivas son del autor, XXV).

Además de las semejanzas, es interesante que Giuliani identifique su antología como formas de lenguaje con más de una posibilidad para indicar el camino a poetas que busquen ser contemporáneos de esos años 60 (como señala el título de la antología) y se enfoca también en dar cuenta de las peculiaridades de cada uno de los cuatro poetas¹⁷. González Miguel (2001) considera

¹⁴ Sobre este tema de la cultura de masas se volverá más adelante al conectar el programa publicitario de la Alemania nazi y la Italia fascista con este rechazo por los contenidos y formas en los *novissimi*, punto que considero puede relacionarse también con la forma en que se gesta el talante metapoético en poetas españoles de los años 60 y 70, precisamente en este modo de oposición ante el lenguaje impuesto por la dictadura franquista.

¹⁵ “implican un quiebre mental que debe tenerse en cuenta cuando se quiere producir una recomposición de los significados de la experiencia” (La traducción es mía).

¹⁶ “la discontinuidad del proceso imaginativo, el asintactismo, la violencia ejercida sobre los signos” (La traducción es mía).

¹⁷ El autor que más llamó mi atención, pensando en el corpus que se analiza en esta investigación, es Nani Balestrini, de quien Giuliani destaca su uso de estrategias sintácticas que llegan al absurdo, así como su “disposizione a distruggere qualsiasi germe narrativo o concettuale; ma non significato diventa fantasiosamente semantico allo stesso modo che il non-compleanno festeggiato ogni giorno de Humpty Dumpty nel Paese oltre lo Specchio” (XXXIII) [disposición a destruir cualquier germen narrativo o conceptual; pero el no-sentido se vuelve fantasiosamente semántico de la misma manera que el no-cumpleaños de Humpty Dumpty celebrado todos los días en el País a través del espejo (La traducción es mía)]. Esto, como se verá más adelante, puede relacionarse con la poética del silencio en Ignacio Prat o con posiciones como la de Leopoldo María Panero en torno al absurdo o las logofagias (Blesa).

que, pese a estas diferencias como grupo, los intereses comunes se centran en “la necesidad de una intercomunicación entre la literatura y otras artes; la desaparición de la dimensión del ‘tiempo’ en la narrativa; un pesimismo total sobre la nueva civilización de masas; y, sobre todo, la necesidad de la investigación lingüística” (366), para lo cual hacen usos tan diversos de la lengua, como serán el coloquialismo, el plurilingüismo y el uso de diversos registros, algunos de estos más tradicionales empleados de manera irónica.

1.3.1 *Novissimi* y *Novísimos*

En 1967, Beatriz de Moura¹⁸ organiza un encuentro de artistas en Barcelona, en donde estarán invitados miembros del *Gruppo 63* de Italia¹⁹, aunque con ausencia de Edoardo Sanguineti. En este encuentro se presenta el crítico catalán José María Castellet, quien publicará en 1970 su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, título que ya algunos críticos han relacionado con la de Giuliani en Italia. Si bien hay quien afirma que la idea de adoptar el modelo *I novissimi* fue Pere Gimferrer —así lo sostienen Gracia y Ródenas—, ha sido Castellet quien se ha mantenido en el centro de la discusión respecto a la antología. Sin embargo, además de ambas figuras catalanas, habrá más implicados en el pensamiento de un nuevo tipo de poesía que se estaba alejando de la poesía social, como señala Eloi Grasset (2020):

La idea de publicar un volumen que constatará la ruptura que se estaba produciendo dentro de la poesía española había empezado a gestarse hacia el otoño de 1968. La propuesta, con la que se pretendía liquidar la correspondencia entre poesía y compromiso político, surgió del mismo tándem

¹⁸ Editora de origen brasileño, quien fundará Tusquets Editores en 1968, junto a su esposo, el arquitecto Oscar Tusquets.

¹⁹ Como bien hace notar Emilio Coco, es debido a este encuentro que José María Castellet, en su antología *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970, dirá que existe una “ascendente preponderancia cultural pequeño-vanguardista de una Barcelona amilanesada” (22).

que tiempo atrás había apostado por la poesía social, Carlos Barral y Josep Maria Castellet, aunque en su confección esta vez participaron también Gil de Biedma y Gabriel Ferrater (Gabriel y Galán 1985). Si Gil de Biedma (1965) había presagiado un cambio de paradigma literario y lo había ligado a un conjunto de circunstancias históricas [...]. (160)

José-Vicente Saval (2000), por ejemplo, ya señala como precedente de *Nueve novísimos* la antología de Giuliani e identifica algunas coincidencias, aunque remarca que tiene cierta relación con los antologados por Castellet, pero también con la generación de los 50, siendo la poesía social española aquello de lo que ya comenzarán a desligarse los autores de la también llamada Escuela de Barcelona, mientras Giuliani propone en su introducción una separación del lenguaje respecto a la ideología. Saval sostiene que Carlos Barral y su generación (sobre todo Biedma y Valente) representan un antecedente de lo que después Castellet afirmará de sus novísimos, sobre todo en cuanto a esa posición del lenguaje como conocimiento, pues dotan de mayor relevancia al lenguaje (228), algo en lo que está de acuerdo también Alessandro Ghignoli (2009), e incluso hace una interesante comparación entre *novissimi* y novísimos.

En los representantes de esta neovanguardia italiana destaca su necesidad por renovar el lenguaje, el plurilingüismo o las rupturas sintácticas. Ghignoli también identifica dos posturas en lo que será el *Gruppo 63*: por un lado, la estrecha relación entre lenguaje e ideología (Anceschi), lo que derivará en la búsqueda de nuevas formas lingüísticas; y, por otro, la problemática sobre el compromiso de la literatura, siendo Edoardo Sanguineti un autor que asumirá ambas posturas. Respecto a los novísimos, Ghignoli considera característico su rechazo de lo personal o anecdótico, su esteticismo al privilegiar la forma, así como la influencia de autores no españoles como José Lezama Lima, Octavio Paz o los surrealistas franceses.

Finalmente, el artículo de Ghignoli considera como diferencia entre italianos y españoles el que los primeros se encuentran más involucrados políticamente que los segundos²⁰, y entre las similitudes remarca su voluntad de ruptura con el pasado, la búsqueda de formas expresivas novedosas y la influencia de los *mass media*. Este último punto será abordado también por Rosa Benítez Andrés (2015), quien hace una crítica a nivel de antologías y señala al respecto que *I novissimi* muestra autores que utilizan el lenguaje de los *mass media*, el cine o la publicidad con el fin de hacer una crítica de ellos²¹; mientras que en *Nueve novísimos* se plantea como recurso de aparente novedad dentro de las letras españolas.

A partir de cuestionar qué es lo nuevo en ambas antologías, Benítez contrasta sus correspondientes textos introductorios²². De los *novissimi*, considera novedad su intención de cambio epistemológico, de un nuevo uso del lenguaje para mejorar el contexto, concluyendo que ellos sí representaron un cambio real en el ámbito poético italiano porque, pese a no tener demasiado eco en su momento, sí tuvieron una importante repercusión para generaciones posteriores. Por su parte, los novísimos incorporaron nuevos elementos al campo cultural español que le eran externos, que estaban obviados, pero en realidad despiertan interés y polémica por la antología en sí, entrando en “las contradicciones del nuevo orden impuesto por el progresivo desarrollo de la sociedad de consumo” (564). Benítez considera esto el punto clave de la antología del catalán, pues trazaría el camino que tomaría la industria cultural y literaria en España.

²⁰ Aunque este compromiso puede verse en los españoles Leopoldo María Panero en sus años de juventud, cuando se afilia al PCE, sufriendo ciertas decepciones que lo alejarán de la política, o en Eduardo Hervás, quien pertenecerá al grupo maoísta Bandera Roja.

²¹ El caso de *Fábulas domésticas* (1972) de Aníbal Núñez será un claro ejemplo de cómo el autor salamanquino realiza con gran ingenio este tipo de crítica.

²² Sobre el artículo de Benítez, quiero puntualizar que está poniendo en relación dos antologías, no las poéticas de los autores seleccionados para ellas, por tal motivo, cobra relevancia el prólogo o la introducción de los antólogos. Cuestión aparte es pensar, por ejemplo, en *Nueve novísimos* si uno de los antologados hubiese sido el autor que, como sucedió en *I novissimi*, abriera la antología proponiendo una poética en conjunto o ciertas inquietudes frente a la tradición española, a la poesía social, etc.

Como he mencionado, existe una particular respuesta por parte de estos grupos que reaccionan ante los medios de comunicación de sus respectivas épocas. Resulta fundamental recordar que los programas publicitarios de Mussolini o Hitler fueron de vital importancia para la transmisión de ideologías, creencias y valores determinados, mismos que posicionaron a ambos personajes no sólo dentro de sus países, sino internacionalmente. La manipulación de información que permitían dichos medios se convirtió en otra forma de poder, en un arma. De 1921, es ampliamente conocido el ensayo de Marc Bloch, “Réflexions d’un historien sur les fausses nouvelles de la guerre” en la *Revue de synthèse historique*, donde el historiador francés entiende la Primera Guerra Mundial como “une immense expérience de psychologie sociale” (39) en la cual las noticias falsas tienen espacio debido a una sociedad que acepta el error, no duda, es ingenua y se deja llevar por predisposiciones de tipo emocional (patriotismo, odio). Sin embargo, también apunta a que, en su mayoría, una noticia falsa puede ser “un objet fabriqué ; elle est forgée de main d’ouvrier dans un dessein déterminé, — pour agir sur l’opinion, — pour obéir à un mot d’ordre, — ou simplement pour orner la narration, conformément à ces curieux préceptes littéraires qui s’imposent si fortement aux plus modestes publicistes et où traînent tant de souvenirs des vieilles rhétoriques” (24). Como expone Bloch, las noticias falsas y sus recursos no son nuevas en la historia, pero encuentran un momento adecuado para propagarse durante este periodo de guerras que he expuesto antes.

En el artículo “El fascismo: fascinación y terror” (2015), Eduardo Haro Ibars también enfatizaba el poder de la teatralidad o el uso grandilocuente del lenguaje dentro del fascismo y el nazismo en medios como el cartel o la radio. Asimismo, el uso de estos medios para desinformar resultó de gran importancia durante las guerras mundiales, haciendo que la idea de verdad fuera también uno de los blancos de la guerra. Uno de los conceptos más relevantes al respecto será, por

ejemplo, el de la “atrocidad propaganda” de la Primera Guerra Mundial que refiere, como señalan Barragán y Bellido, a todas aquellas noticias que describían actos violentos, fuesen reales o falsos, atribuidos al enemigo (435), como serán muchas noticias sobre soldados alemanes atacando a mujeres y niños.

Este tipo de manejo de la información por parte de ciertos sectores de poder, la manipulación de la verdad y el ataque mediante la palabra resulta ser uno de los móviles más importantes para el desarrollo de la metapoesía en muchos de los poetas que escriben en España entre 1960 y 1970, pues ante una realidad que va perdiendo su referencialidad, como señala Jorge Urrutia (1999), el poeta se coloca como la voz mediante la cual el lenguaje va a reinventarse, y así, “cada poeta, cada libro, cada poema, requiere un aprendizaje lingüístico. Por eso también, son habituales los poemas sobre la creación poética” (136). Incluso, considero que la metapoesía es, además de una reacción a la específica realidad política y cultural de España en este periodo, un recurso cuya envergadura apunta a dos polos bien definidos: uno de rechazo del lenguaje tal y como la dictadura lo ha utilizado y manipulado, y otro de reafirmación del lenguaje, pero ya como capacidad humana que permite reapropiarse del espacio poético, a saber, la página en blanco.

1.3.2 *Nueve novísimos y otras antologías*

Ya se ha mencionado antes la importancia del año 1968 a nivel internacional, y lo mismo ocurre en el contexto literario español, pues funge como una fecha clave al considerarse un momento en que se observan inquietudes comunes y nuevas en autores que, cansados del carácter realista y social de la escritura, buscan una verdadera renovación de la poesía escrita en España renunciando, como señala Jorge Urrutia, “a enseñar, a imponer una interpretación del mundo” (135). Pese a las muchas antologías sobre los poetas que adoptaron rasgos de una nueva poesía, el término

“novísimo”²³ es posiblemente el más conocido para referirse a ellos. Si bien la caracterización que hace José María Castellet de una nueva generación, específicamente la de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), ha sido debatida en varias antologías y estudios posteriores, y él mismo ha sido crítico respecto a dicha antología²⁴, lo cierto es que en esos años se llama la atención hacia un nuevo movimiento que —si bien ya había surgido una neovanguardia, como hemos dicho, en Italia, con la antología de la que hace calco Castellet— hace coincidir a algunos escritores no sólo en un momento, sino en una intención.

Castellet considera como novísimos a poetas con tres rasgos fundamentales: son poetas que no llegan a tener “ningún recuerdo personal de la guerra civil” (*Nueve novísimos* 12) debido a que nacen a partir de 1939; su formación va más allá de un “humanismo literario”, teniendo mayor influencia de los *mass media* o lo *camp*; heredan del surrealismo el *collage* o la escritura automática, hacen uso de orientalismos, apelan por la libertad formal y tienden a cierta preocupación por el lenguaje poético, a cierta metapoésia. Su nómina estará compuesta por Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939-2021), José María Álvarez

²³ Para referirse a esta generación, cuyos ideales no fueron los únicos del periodo, autores como Carlos Bousoño proponen hablar de “generación marginada” o “generación de la marginación” en tanto tenían como contrarios no sólo al Estado, sino a sus valores e instituciones: “matrimonio, familia, universidad, lenguaje y, en general, todo lo que suene a convención” (“La poesía de Guillermo Carnero” 23). De igual manera, sugiere también hablar de una “«generación del mayo francés» o «de 1968»” (11), lo mismo que Juan José Lanz (1994), quien también prefiere hablar de “generación del 68, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas” (26). Jaime Siles (1988) considera que “generación del lenguaje” se aproxima en mejor medida a los ideales de este grupo de poetas, para quienes “el lenguaje, y no otra cosa, fue su materia y su protagonista principal” (122). En este trabajo, como se expone en la parte introductoria, preferimos hablar de nuestros autores en términos de una neovanguardia española.

²⁴ Como bien hace notar Rosa Benítez, Castellet considera más adelante, en su introducción a *Memoria y deseo* de Manuel Vázquez Montalbán, que el contenido de sus *Nueve novísimos* resultaba confuso, pues considera que podría hablarse ahí de dos antologías diferentes cuyo punto de partida sería aquella famosa división entre los “seniors” y la “coqueluche” y reconoce que “era evidente que podía inducir a confusión poner en el mismo saco a Martínez Sarrión con Leopoldo María Panero, lo mismo que a Pere Gimferrer con Vázquez Montalbán. La «coqueluche» dio en algo aproximado a lo que me parecía intuir —alguno casi en nada— y los «seniors» en cosas bien distintas [...]” (17).

(1942-2024), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947-2014) y Leopoldo María Panero (1948-2014).

Ghignoli, en el artículo que hemos referido antes, también remite a la carta que el poeta y crítico literario Franco Fortini escribe a Castellet el 2 de octubre de 1970²⁵ en la cual critica el prólogo y su antología. Efectivamente, Fortini señala cuatro puntos: el uso forzado de una cita de Roland Barthes para justificar a los antologados; el uso del sarcasmo por parte de estos —para también auto justificarse— con el fin de negar el “arte” y hablar de una supuesta “vanguardia” en la que se insertan cuando, en realidad, se “desemboca paradójicamente en lo que, verbalmente, más odia y detesta la vanguardia: es decir, en la justificación ideológica, filosofante, en la *Weltanschauung*” (Fortini, “Carta” 272). La problemática de la novedad ya estará presente en Fortini, pues considera lugares comunes los referentes e ideas de los antologados que son presentados como una “nueva vanguardia” cuando muestran lecturas francesas de varios años atrás que, si bien comprende Fortini como una forma de rechazo de su tradición interna española, juzga negativamente, marcando como cuarto punto el “ignorar o más bien menospreciar el hecho de que sus elecciones más «sinceras» y «sufridas»—elección de lecturas, de nombres, de referencias, de *tòpoi*— han sido dirigidas, previstas, etc., por la *Kulturindustrie* [...]” (las cursivas son del autor, 272). Finalmente, Fortini considera que Castellet erró no tanto en los juicios críticos emitidos como en el aceptar “una categorización (de edad, de tendencia, de gusto) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie*” (273).

La visión que Fortini señala como errónea en Castellet al considerar a sus antologados como una “nueva vanguardia” pasa por alto el contexto tan complejo del cierre del periodo Franquista

²⁵ Esta carta se puede consultar en el apartado titulado “Apéndice documental” de *Nueve novísimos* editado por Península.

que, por supuesto, dominaba también la manera en que los jóvenes se acercaban a la cultura. Esta crítica la abordaré en el Capítulo 4 cuando refiera a la neovanguardia española que recontextualiza a las vanguardias para dar paso a una forma de pensar la poesía desde planteamientos posestructuralistas.

Como se ha visto, la antología de Castellet no fue la primera en mostrar el cambio de poética que rompía con la poesía social-realista, pero sí de la que derivó toda una polémica y un debate respecto a si existió o no una nueva generación. Muchas otras antologías también dieron cuenta de una poesía novedosa durante los años 60 y 70 en España, incluso una que a la fecha resulta casi mítica, llamada *Generación del 65. Antología de poetas hallados en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza* (1967), con una introducción del poeta Miguel Labordeta, la cual fue censurada por la policía (Blesa, “La generación decapitada” 21). El poeta Ignacio Prat llega a denominarla *Degeneración del 65*, y afirma que representa “el único precedente del florilegio de J. M. Castellet” (“La página negra” 116).

Textos con mayor difusión fueron la *Antología de la joven poesía española* (1967), que no define una tendencia específica, sino la pluralidad, y *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo; *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto; *Antología de la nueva poesía española* (1968) y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) de José Batlló; *Joven poesía española* (1979) de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda; o *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea* (1987) a cargo de Mari Pepa Palomero. A la par que fue creciendo el número de antologías sobre este periodo, la lista de nombres hizo lo propio: Antonio Carvajal, Jesús Muñárriz, Clara Janés, Andrés Sánchez Robayna, Aurora Egido, José Miguel Ullán, Luis Antonio de Villena, Carmen Borja, Eduardo Hervás, José Luis Jover, Rosa Espada, Marcos Ricardo Barnatán, Aníbal Núñez, Luis Alberto de Cuenca, Isabel Abad, Jenaro

Talens, José Luis Giménez Frontín, María del Carmen Pallarés, Antonio Colinas, Ignacio Prat, Miguel D'Ors y Jaime Siles.

Este amplio panorama es, en efecto, propicio para proponer distinciones con respecto a la manera en que los autores del corpus de esta investigación llevan a cabo sus propias poéticas en torno al metapoema. Muchos de los y las autoras de este periodo cumplirán con más o menos rasgos de los que Castellet y otros observaron de manera colectiva; sin embargo, y con respecto a la metapoésía, los cuatro autores propuestos, si bien desde sus propias ciudades (Salamanca, Zaragoza, Madrid, Valencia), tendrán sus muy personales reflexiones en torno a la creación poética.

Por lo tanto, lo que he trabajado en los capítulos 2 y 3 da cuenta, de manera previa al estudio propiamente poético, de un breve estado de la cuestión de cada autor, además de los siguientes apartados para cada caso: la selección del corpus; el análisis de los poemas elegidos, enfocado en los rasgos metapoéticos y partiendo de elementos pragmáticos mediante la identificación de déicticos temporales y espaciales, de modo que sea posible reconocer a un sujeto hablante (locutor, enunciador, etc.), el cual desarrolla una enunciación cuyo objetivo es la reflexión metapoética, la puesta en crisis de lo que es el poema y el lenguaje que lo constituye u otros; y, finalmente, se cierra cada apartado de autor con una lectura interpretativa que permita observar esta relación entre los aspectos pragmáticos y lo metapoético.

Una excepción a este orden es el caso de Ignacio Prat, pues en sus poemas el análisis va de lo pragmático, pasando por un análisis textual debido a la complejidad de su disposición, y se propone de forma conjunta la parte interpretativa a la par de fragmentos de poemas que permiten observar los diferentes recursos utilizados por el autor como el anagrama, el palíndromo o el poema laberinto.

CAPÍTULO 2. Dos casos del “poema como poética”: Aníbal Núñez y Eduardo Hervás

En este capítulo, se analizan poemas de Aníbal Núñez y Eduardo Hervás por el tipo de metapoemas que escriben, muy en la línea de clasificación de Pérez Bowie que denomina “poema como poética”, es decir, un metapoema en el que se expone de manera explícita, y casi como un ensayo, las pautas de lo que se considera la poesía. Se observa una constante similar en su forma de problematizar sobre la escritura mediante un tono casi argumentativo, principalmente con tendencia a eliminar la subjetividad para dar paso a una idea más global de lo que esperan que sea la poesía. De ahí, por ejemplo, que uno de los poemas se titule específicamente “Arte poética”, pues el conjunto en este capítulo tiende a lo ensayístico.

Esta tendencia se desarrolla en los poetas porque no solo se dedican a la escritura, sino, primeramente, a la lectura en general. Pérez Bowie resalta “la presencia, al lado de la práctica poética, de un corpus teórico que la complementa” (241), ejercicio dual que se verá reflejado en su propia escritura. Por supuesto, esta característica no es única ni de estos poetas, ni de este periodo, sino que tiene toda una historia y tradición; sin embargo, sí señala un cambio peculiar en este tipo de metapoesía española contemporánea que clasifica con el nombre de “poema como poética” y lo explica así:

Lo novedoso es la tensión a que los poetas contemporáneos someten al instrumento lingüístico en tales textos para hacerlo capaz de sugerir por vía intuitiva, renunciando a los recursos de la expresión lógica, la esencia de lo poético. Ante la proclamada insuficiencia del lenguaje racional para aprehender la realidad, se echa mano para explicar la poesía de los mismos mecanismos intuitivo-

irracional con los que ésta opera: no se trata, pues, tanto de explicarla como de mostrarla; y esa demostración consiste, precisamente en hacer evidente la lucha contra el lenguaje que el acto creador supone, el *tour de force* al que el poeta somete al instrumento por el que se rige la comunicación habitual. (241)

Los ejemplos que coloca Pérez Bowie van de Gil de Biedma o Ángel González, hasta el argentino nacionalizado español Marcos Ricardo Barnatán que es considerado parte de la generación novísima. Un caso recientemente estudiado por Pedro Martín Aguilar es el de Guillermo Carnero y cierta parte de su metapoésía que “experimenta con un lenguaje ensayístico y teorizante —sobre todo entre 1971 y 1979— [y que] se sostiene en el límite entre géneros literarios y no literarios, provocando así la mayor polisemia posible [...]” (33). Esta característica requiere, a decir de Martín Aguilar, de una capacidad lectora mucho más desarrollada y activa, incluso que requiere modificar la práctica lectora previa porque plantea entramados nuevos y complejos que otras metapoéticas no presentaban de forma tan visible como explica Pérez Bowie en la cita anterior y que Martín Aguilar describe en estos términos:

Mientras el discurso teórico sólo puede hablar del producto terminado, sobre una versión concluida del poema, el metapoema puede *mostrarse mientras se escribe, describirse y pensarse a sí mismo mientras se confecciona*. Esta diferencia es neurálgica: la metapoésía puede reflexionar sobre un poema *en proceso* —y del que forma parte—, mientras que el discurso teórico-científico no; esta capacidad transformadora demostraría que el metapoema, por mucho que se disfrace de discurso teórico, no deja de ser poema, en la medida en que lo enunciado coincide con el proceso mismo de su enunciación [...]. (El énfasis es del autor, 34)

Como se observa, esta tendencia revela también la importancia que lecturas como las del posestructuralismo tendrán sobre la forma de escribir y pensar la escritura en poetas de este periodo español. Sobre los dos que propongo revisar en este capítulo, se coloca un apartado sobre Aníbal Núñez y otro sobre Eduardo Hervás, seguido del análisis e interpretación de cada poema elegido en cada caso y, finalmente, se añade una lectura en términos metapoéticos general para cada uno. En el desarrollo analítico, se pueden incluir fragmentos o la totalidad de los textos, según ha sido necesario, pero se pueden consultar los poemas completos de Núñez y Hervás en el anexo al final de este trabajo.

2.1 Aníbal Núñez

Pintor y poeta nacido en Salamanca en 1944, fallecido en 1987. Hizo estudios de Filología Moderna en la Universidad de Salamanca, logrando el título gracias al trabajo “Arthur Rimbaud lecteur de Hugo”. Realizó traducciones del propio Rimbaud, Catulo, Propercio o Mallarmé. Su padre, el fotógrafo y pintor José Núñez Larraz, quien además tenía una librería y una imprenta (Fernández, 2022, en línea), lo inició en el mundo de las artes plásticas y luego se decantó por la literatura. Nuestro autor publicó los siguientes libros de poesía que ordeno según las fechas de escritura: *Fábulas domésticas* (1972), *Naturaleza no recuperable (Herbario y elegías)* ([1972-1974] 1991), *Estampas de ultramar* ([1974] 1986), *Definición de savia* ([1974] 1991), *Casa sin terminar* ([1974] 1991), *Figura en un paisaje* ([1974] 1993), *Taller del hechicero* ([1974-1975] 1979), *Alzado de la ruina* ([1974-1981] 1983), *Cuarzo* ([1974-1979] 1981), *Clave de los tres reinos* ([1974-1985] 1986), *Primavera soluble* ([1978-1985] 1992), *Casa Lys* ([1979] 1980), *Trino en estanque*

(*plaque* de 1982), *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* ([*plaque* de 1984] 1991), y *Cristal de Lorena* (1987)²⁶.

Sobre el estado de la cuestión, se han realizado algunos trabajos monográficos importantes como *La puerta azul: las poéticas de Aníbal Núñez* (1999) de Miguel Casado, donde reúne quince escritos que abordan la obra del salmantino y sus recursos particulares, siendo uno de ellos el de la reflexión sobre el lenguaje, como ya apunta Casado al señalar que “[e]n la obra de Aníbal Núñez se muestra de manera insistente que existe un desajuste esencial entre la realidad y el lenguaje, cuyos altibajos llevan en ocasiones a formulaciones contradictorias” (32), lo que habla de una dificultad del lenguaje para expresar los objetos de dicha realidad.

De 2009, está *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80* de Rosamna Pardellas Velay, donde estudia sobre todo cuatro poemarios: *Fábulas domésticas*, *Definición de savia*, *Taller del hechicero* y *Cuarzo*. De ellos, Pardellas destaca a *Definición de savia* y *Cuarzo* como libros con clara intención metapoética, donde Núñez desarrollará gran parte de sus ideas poéticas, pues, como ella señala, “la reflexión teórica sobre el hecho poético la llevó a cabo fundamentalmente en sus poemas, ya que fue uno de los autores de su generación que produjo menos escritos de poética” (141). También es interesante el trabajo de Fernando Rodríguez de la Flor titulado *La vida dañada de Aníbal Núñez* (2012) donde

²⁶ Como se observa en las fechas, varios libros de Aníbal Núñez tuvieron dificultades para ser publicados, de ahí que la fecha de escritura tenga varios años de diferencia con respecto al año de publicación. Vives Pérez, en su introducción a *La luz en las palabras. Antología poética* (2009) de Núñez, afirma: “A su talante descreído, de natural escéptico, desobediente ante la convención, se añade el rechazo a las normas sociales vigentes, trasunto de la inadaptación del poeta a su tiempo” (27), por lo que, aunque llegó a participar activamente en la vida cultural de Salamanca, tuvo claro que la fama no llegaría a él debido a sus convicciones ideológicas de cómo vivir la vida y del tipo de poeta y artista que quería ser. Además, y siguiendo a Vives, en el periodo posterior a 1968, “la crítica focalizó su atención sobre los discursos cuya renovación poética se presentaba bajo los modelos rupturistas (culturalismo, irracionalismo y experimentalismo) con el realismo” (33), lo que resultaría en la exclusión de autores como Aníbal Núñez, quien incluso, como subraya el propio Vives, no fue incluido en ninguna antología salvo en la de *Poetas españoles posnovísimos* (1974) de José Batlló.

se da un panorama de la posición desde la cual desarrolló su obra, muy contraria a lo que harán poetas como Leopoldo María Panero, que se empeñó en construir un personaje literario en torno suyo; por su parte, Aníbal Núñez no se creó ese personaje ni buscó posicionarse dentro de los autores de su generación. Rodríguez de la Flor también señala que, a diferencia de otros novísimos, Núñez no se puede considerar como un poeta logofágico²⁷ —en términos de Túa Blesa— es decir, que no llevó al lenguaje a su límite, ni hizo uso de una maniobra “vehementemente aniquiladora de las bases del lenguaje” (74), como sí veremos en otros autores del corpus. Además, se han realizado trabajos como las memorias para optar al grado de doctor de Joaquín Herrero Álvarez (2005), tituladas “La lírica de Aníbal Núñez”, donde contextualiza la obra del poeta, se detiene en sus temas principales según diferentes etapas, considerando que adopta cierta preocupación por lo estético en obras como *Definición de savia*, *Figura en un paisaje* y *Cuarzo* en donde, según Herrero, hay una “desconexión de la realidad” (756).

Otro trabajo es la tesis doctoral de Vicente Vives Pérez titulada “La palabra inexpugnable. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna” (2006) que se publicó como *Aníbal Núñez, la voz inexpugnable* (2008). En esta tesis publicada, el autor hace un exhaustivo recorrido por el contexto en que escribe el poeta salmantino, así como por su obra y sus influencias, recursos y temas, e incluso dedica un capítulo a “la reflexión metapoética” (203) que Vives Pérez considera que toma gran fuerza a partir de mediados de los años setenta. Para ello analiza ciertos motivos que serán recurrentes en su reflexión sobre lo poético, así como la

²⁷ Este término propuesto por Túa Blesa implica que se logre una “incorporación del silencio al texto. Sin embargo, no lo será ya como materia de reflexión, ya no como tema, sino de una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive. Este gesto es al que denomino *logofagia*. Al igual que Zagreo fue despedazado y devorados sus trozos y revivió, el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio. Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no le pertenece a nadie, una (sic) habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica” (las cursivas son del autor, *Logofagias* 15).

dimensión que adquiere el concepto de belleza en su obra. Estos motivos poéticos serán el de la “palabra” y el “poeta” y se presentan como

núcleos temáticos que canalizan una reflexión implícita sobre la ficción poética. El tratamiento *meta* de estos motivos apunta al desmontaje de aquellos tópicos sobre los que se establece la comunicación poética tradicional, si bien la poesía de Aníbal Núñez tiende más a mostrar que a resolver la conflictividad existente entre el decir poético y la aprehensión de la realidad. (218)

En cuanto al concepto de belleza, Vives Pérez la separa de los otros motivos debido a que Núñez la aborda como “una expresión lírica desligada de valores simbólicos previos” (249), es decir, que el autor salmantino reflexiona sobre la belleza en variadas formas, no desde una sola concepción de ella, pues recordemos que Núñez no solo era poeta, sino inicialmente pintor, por lo que, además de pensar la belleza desde la expresión verbal, también lo hará desde la mirada, la imagen, el color, etc.

Vicente Vives Pérez, además, es el responsable de una antología sobre Aníbal Núñez, *La luz en las palabras* (2009) y en su introducción a ella señala también una línea metapoética en la obra de Núñez. La clasificación que realiza es la siguiente: poesía crítica (1961-1974), metapoesía (1975-1979) y poesía contemplativa (1980-1987). Dentro de la metapoesía incluye los poemarios *Figura en un paisaje*, *Taller del hechicero*, *Alzado de la ruina* y *Cuarzo*; sin embargo, la división no es tajante, sobre todo porque, como se ha visto antes, la fecha de publicación de varios libros fue, en ocasiones, muy posterior a la fecha de escritura. Así, mi selección de corpus atiende a ejemplos significativos de metapoesía en diversos libros y no solo los que atienden a la clasificación de Vives.

La selección del corpus de Aníbal Núñez parte, entonces, de una lectura atenta a su obra, de la cual he elegido diez poemas de cinco poemarios que considero destacados por la propuesta metapoética que se va entrelazando en todos, especialmente como una crítica a la capacidad expresiva que se ha atribuido históricamente al lenguaje: de *Definición de savia*, tomo el poema que inicia con el verso “Si ordenas a las hojas de los álamos” y el titulado “La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla”; de *Casa sin terminar*, el poema “7”; de *Taller del hechicero*, “Síntomas de vejez”, “Taller del hechicero”, “No tengo otro remedio que describir una amplia parábola” y “Magnicidio”; de *Cuarzo*, “Arte poética”; y de *Clave de los tres reinos*, dos poemas del apartado I, el que inicia con el verso “Dolor de la palabra” y el que inicia con “En la cansada frase cabe”.

2.1.1 Análisis de corpus

El análisis desarrollado a continuación presenta hallazgos muy interesantes en torno a la metapoética de Núñez que, recurrentemente, plantea la idea del silencio como creación humana y, por tanto, menos poderosa que la naturaleza y su perfección. Palabra y silencio se unen para aceptar, sin remedio, que lo único que puede decirse es que no se tiene algo que decir²⁸. Si en los poemas de *Definición de savia* ([1974] 1991) el locutor insiste en la antítesis natural-artificial del objeto y su palabra, los de *Clave de los tres reinos* ([1974-1985] 1986) ya muestran esa palabra en condiciones de cansancio al intentar decir algo sabiendo que su capacidad de representar la realidad es escasa o nula. Paso al detalle de este trabajo de análisis e interpretación.

²⁸ En la tesis de maestría de Javier Morales titulada “El silencio de lo indecible en *El turno del aullante* de Max Rojas” (2022), el autor señala que el silencio en la poesía puede apuntar al “objetivo de llevarla a la frontera con lo indecible” (14), de modo que lo observado en Núñez pone de manifiesto ese umbral entre palabra y silencio.

2.1.1.1 “Si ordenas a las hojas de los álamos”²⁹

La conjunción “Si” que inicia el poema introduce una condición o suposición, por lo que el poema se sitúa en un aquí posible desde el exterior (“álamos”, “viento”). Gracias a los verbos podemos identificar una enunciación en tiempo presente donde el L₀ se refiere a un “tú” (ordenas, hacerte), es decir, el A₀; después cambia modifica la dirección de su enunciado hacia una tercera persona que habla del susurro de los álamos (“seguirá”, “no hace”, “no pretende”, “termina”).

El poema comienza con la conjunción “Si” que produce una suposición de lo hecho por una segunda persona singular; la acción se refiere a hacer callar el sonido producido por las hojas de álamos al ser movidas por el viento. Se dice que dicho sonido no produce daño a nadie y que es una “música del viento” que no pretende ser música. Por su parte, la suposición inicial de un tú que intenta callar esa música concluye en que no es posible hacerlo, por lo que se entiende que el locutor, con su lengua, no puede gobernar la naturaleza: “no se acaba / [...] si gritamos ¡Silencio!” (Núñez, *La luz* 259). Incluso, se expone la paradoja del silencio como sonido al ser enunciado, hecho que es ajeno a la naturaleza: “no comprende / que el silencio sea un grito, entre otras cosas” (259). Así, además de no hacer caso al mandato humano de guardar silencio, la naturaleza evidencia la contradicción de pedir silencio con un grito que lo rompe. Además, el poema termina señalando las diversas formas que puede tomar el silencio, además de su sonido al ser palabra gritada: puede ser la palabra “silencio” que lo nombra de forma específica, el verbo “callar”, tres asteriscos como título para evitar nombrar algo, o el uso de cualquier tipo de logofagia (Blesa).

²⁹ Como señalé en el apartado introductorio de esta investigación, dada la dificultad de acceso a estos textos no solo en México, sino incluso en España, al final de esta tesis he añadido un anexo con la transcripción de cada poema incluido en el corpus de análisis para facilitar su consulta.

2.1.1.2 “La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla”

Este poema presenta un espacio “aquí” desde donde se refiere a elementos arquitectónicos (“estatuas”, “capiteles”, “acanto”, “mármol”). El T₀ es un presente y se enuncia desde la segunda persona (“decirte”, “estás”).

El poema inicia con un juego polisémico del acanto (elemento decorativo de los capiteles) que cae sobre la maleza del acanto (planta natural); en esta comparación entre el elemento arquitectónico y lo natural se enfatiza una “tristeza” por lo artificial del acanto del capitel, pues dicho acanto es símbolo que no logra sustraer todo del elemento natural:

De la mutilación de las estatuas
 a veces surge la belleza, de los
 capiteles truncados cuyo acanto
 cayera en la maleza entre el acanto
 —réplica en viejo mármol de un verdor sorprendido
 por la primera lluvia que conoce—: posible
 perfección del azar que nada tiene
 que hacer para ser símbolo de todo
 lo que se quiera

Triste

belleza —no la suya: nunca es triste
 la piedra en su lugar, nunca fue triste
 la maleza en el suyo— la del símbolo... (Núñez, *La luz* 268)

Así, las dos primeras estrofas refieren a la imposibilidad de los elementos artificiales como el acanto arquitectónico de aprehender la realidad de algo como un acanto natural; por su parte, el

título da a entender que la belleza del mundo no es fielmente expresada por las palabras, por ello, al final del poema, parece que todo lo dicho anteriormente fue una forma de intentar decir: “Sólo quise / decirte —y me han salido dos acantos / y tres tristes— que nada / hay para mí más bello que el ver que estás alegre y viva” (269), nuevamente, lo vivo, lo natural queda por encima de lo que pudo haberse dicho con palabras. De igual manera, es interesante pensar la palabra “acanto” desde su morfología: si tomamos la “a-” como prefijo en su origen griego de negación, lo que se hace es negar el canto, negar la capacidad expresiva de las palabras en el poema.

2.1.1.3 “7”

El espacio del poema es un “aquí” que coincide con el momento de escritura (“tinta que sigue el curso...”). Con la conjunción adversativa “pero”, se enfatiza el mismo espacio donde se ha escrito, aunque en diferente tiempo, el tiempo de la lectura de aquello escrito.

El tiempo, entonces, es un T_0 de los primeros versos, un presente indicativo que expresa el tiempo de escritura, mientras que el T_1 de los cuatro versos finales, pese a ser también un presente indicativo, se refiere a un tiempo de lectura de lo escrito, funciona como un futuro. La enunciación, por su parte, se realiza desde un L_0 en tercera persona.

El poema explica dos momentos: el primero refiere al momento de la escritura, en el cual la vivencia, reflexión, idea, es puesta en palabras; este hecho permite cierto grado de olvido, de superación de la vivencia, reflexión o corrección, “escribir cicatriza lo que se escribe” (Núñez, *La luz* 280). Por otro lado, el segundo momento refiere a la lectura, la cual es un “camino contrario”, mediante el cual puede surgir la actualización de lo escrito y, por tanto, de lo vivido, un revivir, por lo cual, la lectura producirá que lo escrito, en este caso una pena, sea revivida, por lo que no se presenta una sola vez (cuando se vive), sino que se recuerda en la escritura y se actualiza

nuevamente en la lectura. El locutor recurre a una referencia bíblica para dar fuerza a esta actualización: “setenta veces siete” (280), que es la respuesta que Jesús le da a Pedro, en Mateo 18:22, cuando le pregunta cuánto debe perdonar si otro lo ofende. El poema, por su parte, refiere no al perdón, sino al recuerdo y a la pena que es multiplicada al momento de la lectura, pues la idea completa que cierra el texto es “setenta veces siete penas”. Con ello, el L_0 sugiere que la escritura puede “cicatrizarse” una pena al ser escrita, metaforizando, quizá, los trazos de cada letra como el hilo que sutura una herida.

Sin embargo, “un día” puede que aquella cicatriz se abra para dar paso nuevamente a la pena, idea que deja la posibilidad de que la escritura permita recordar, pero no necesariamente que pueda capturar la esencia de una vivencia, de un recuerdo o idea, aunque esa posibilidad de recuerdo tiene la desventaja del dolor que producirá. Esto último puede leerse en términos del proceso hereditario del acervo literario universal, en el cual quien escribe deja su obra para la posteridad, en la que una o un auditor puede encontrar algo en esa obra que mueva su pensar y su sentir. Nótese, finalmente, que el poema no propone una idealización del mundo o de la existencia; por el contrario, manifiesta un sentido doloroso de la vida.

2.1.1.4 “Síntomas de vejez”

Este poema presenta un mismo espacio poético en dos tiempos diferentes: un “antes” y un “ahora” que los deícticos separan en cada estrofa. Así un T_1 presente indicativo aparece en los tres primeros versos (“antes”) y un T_0 también en presente indicativo que refiere al “ahora” del poema en la segunda estrofa. La enunciación la realiza un L_0 en tercera persona singular identificada por los verbos (“hace”, “refunde”, “dispone”, “va a escribir”), además de que se refiere específicamente a “el poeta”.

El título hace pensar en un poeta en su etapa de senectud, ya maduro y con amplia experiencia. El poema, al mostrar dos etapas mediante un “antes” y un “ahora”, permite observar las diferencias del quehacer del poeta en ambos momentos: el primero, en el pasado, expresa la poesía lírica en la que hay una estrecha relación entre poema y vivencia de un yo, donde el poeta escribe cuando está triste y hace “boceto de sus lágrimas” (Núñez, *Taller* 12); por su parte, el segundo momento, el ahora, implica que la escritura del poeta tiene una conciencia diferente de su quehacer, pues lo escrito se sabe ahora perfilado para ser olvidado. En otras palabras, el impulso de escritura del joven poeta en un pasado no reparaba en lo que su versión más madura, es decir, en el influjo que tiene el tiempo sobre la escritura, la obra, la cual llega a ser olvidada, pues es rebasada por el tiempo.

Observamos que Núñez utilizará de forma recurrente los elementos naturales como poseedores de belleza superior a la que puede alcanzar el poeta con las palabras:

Ahora directamente como el liquen
sobre la piedra inerme
dispone las palabras a sabiendas
de que el tiempo ha dispuesto el cañamazo
de lo que va a escribir para el olvido. (12)

Este símil entre la piedra y la hoja en que se escribe funciona en tanto es el lugar en que el liquen (las palabras) lleva a cabo una simbiosis para sobrevivir; sin embargo, la larga vida de un liquen, incluso en climas extremos, se contrapone a la suerte que tiene el poema escrito, pues aquel cañamazo, ese tejido que es la hoja escrita, no contiene sino palabras frágiles, destinadas al olvido.

2.1.1.5 “Taller del hechicero”

El espacio del poema es un aquí que posiblemente sea el “taller” que refiere el título. En cuanto al tiempo, hay un presente indicativo que apela a un A₀ “vosotros” que también se identifica con el verbo “encontraréis”. La enunciación parte de un L₀ en tercera persona que habla de alguien denominado “hechicero”.

El título del poema genera, en principio, cierta expectativa, ya que sugiere la aparición de un espacio mágico, de elementos que refieran a la obra de un hechicero, hecho expresado en la primera estrofa: “Es muy posible que desilusione / el no encontrar marmitas, humareda / ni artejos de vampiro [...]” (13). Aquí se vuelve a hablar de la incapacidad del lenguaje para reproducir los elementos de la realidad. La segunda estrofa, por su parte, desarrolla una explicación del propio hecho literario y sus elementos constitutivos, pues especifica aquello que sí se encuentra en un texto (aquí Núñez utiliza la narrativa para su desarrollo): en primer lugar, “el único ingrediente que siempre encontraréis” es al propio hechicero, pues un texto siempre tendrá mínimamente un narrador, ya que lo narrado no puede surgir de la nada; en segundo término, el L₀ explica que también pueden aparecer diferentes voces a las que el hechicero-narrador concede la voz, pues este “enmudece / cuando otro personaje que nadie se esperaba / os cuenta su secreto”, ese personaje es lo que Ducrot llama “enunciador”; una tercera entidad será la inserción de un “elemento extraño” (Poe); también aparecerá, en este poema de Núñez, un “vosotros / los héroes”, que refiere a este A₀ plural, por lo que se comprende ahora que el L₀ ha estado hablando siempre a la A₀ como subjetividad plural dentro del propio texto, no a la figura de la o el auditor, lo cual produce una *mise en abyme*; y, finalmente, dos elementos más al respecto de este desfile sobre la creación literaria son el “final feliz” y el “relato” en su totalidad.

Con todo ello, y volviendo al título del poema, ese espacio del taller puede ser justamente la estancia en que el creador (el hechicero que es caracterizado también como un locutor, pese a que realmente no cumple dicha función en el poema, pero sí en el poema en potencia que es descrito) planea y utiliza ciertos recursos (su poder para manipular ciertas fuerzas), logrando finalmente la obra literaria que, trasladada al propio hacerse del poema, enlista precisamente los elementos que en esta investigación se han analizado: un L_0 , un A_0 , un E_0 , un T_0 , un Ed_0 .

A partir de estos elementos analizados, se puede hacer una lectura en términos de metapoema, pues el texto despliega la compleja configuración que tiene un texto poético, pero a partir de un contenido narrativizante que muestra tres elementos típicos de un cuento canónico: “personaje”, “narrador” y, en muchas ocasiones, “un final feliz”. Con ello, el metapoema permite, a su vez, una interesante comparación de cómo funciona la literatura en tanto creación en general.

2.1.1.6 “No tengo otro remedio que describir una amplia parábola”

El poema se desarrolla en un espacio específico denominado “playa” (E_0), el aquí del poema, alejado de un allá “alta mar” (E_1). Respecto al tiempo, se trata de un T_0 presente indicativo (“ahogue”, “abrase”, “necesita”), además de un T_1 que expone una posibilidad con el subjuntivo “hubiera”. El L_0 es un yo que enuncia desde la tercera persona para hablar de “la palabra”.

El poema comienza expresando dos condiciones: la primera es que la palabra no debe ahogarse en el fuego de una “erupción”, ni en sus “olas hirvientes”; la segunda es que sí necesita ir hacia “alta mar” para, en una antítesis, “vestirse de traición para ser fiel [...] a esos ojos traidores” (15); una vez cruzada alta mar, llega a la playa como “un despojo del mar más”. El poema finaliza mencionando un destino que pudo ser diferente, un T_1 : “Mejor a la palabra hubiera sido / arder con

el volcán [...] en los torbellinos del infierno” (15), en lugar de llegar a la playa con su “arena pacífica y dorada / donde la brisa reina y vive el ave” (15).

Por una parte, el poema explica que la palabra, que ha seguido su rumbo hacia alta mar, es fiel siendo mentirosa a unos “ojos traidores”, es decir, se aleja de toda posibilidad de expresar fielmente la realidad en palabras y, en su lugar, miente, se viste “de traición” y se convierte en un “despojo”, es un reflejo apenas cercano a lo real. Por otro lado, el haber rechazado ese camino y “arder con el volcán” explicaría una posibilidad en la cual la palabra se funde con la realidad hasta “volverse loca”. Así, el elemento agua lleva a una imposibilidad de transparencia y claridad, mientras que el fuego implicaría la destrucción (el arder, el hacerse ceniza) de la palabra.

2.1.1.7 “Magnicidio”

Se identifica un T₀ presente indicativo en el cual la musa prescribe y el poeta debe ser paciente. El T₁ es un futuro donde ya no prescribirá la musa y el poeta será libre. El poema es enunciado por un L₀ primero desde la tercera persona (“prescribe”, “sepa”) y en la segunda estrofa pasa a la segunda persona (“ten”, “guarda”, “verás”).

El poema comienza con una interjección (“¡Uf!”) que manifiesta un tono de fastidio, cansancio por la paciencia que se pide al poeta, por lo cual se infiere que dicho cansancio por la espera es compartido por el locutor. La separación en dos estrofas permite dos momentos de diferentes fuentes de “inspiración”: en la primera estrofa se muestra el fastidio por esperar a la musa y sus “temas tan arduos” dictados “al poco poeta”; en la segunda, en cambio, el locutor pide a su alocutario, el poeta, paciencia para llegar al momento en que tenga “el pulso / libre para escribir de lo que el aire / quiera o no” (17).

El poema también hace una alusión, como señala Ballester Añón en una nota al pie en el poema, a un relato de Poe, “El dominio de Arnheim”, donde se habla de la belleza física del jardín-paisaje a la que se intenta aproximar desde artes como la pintura. Así, Poe desarrolla una serie de reflexiones en torno a la exaltación de la belleza que se realiza en las artes, en el hacer humano. En el poema, se habla del “paraíso de Arnheim”, por lo cual es posible que se refiera a la posibilidad del poeta de crear de forma libre, sin que esa “musa sabionda” sea el origen de lo que escribe; se habla entonces de una independencia creativa del emisor.

2.1.1.8 “Arte poética”

El espacio es un “aquí” que se refiere al espacio de la escritura y que está implícito en el texto. El tiempo se divide en dos momentos: T_0 es un “comenzar” en infinitivo que aparece justo al inicio del poema; mientras que un T_1 es “terminar” de igual forma en infinitivo y al final del texto. El poema se enuncia desde un L_0 en tercera persona y aparece también un Ed_0 entrecomillado en los últimos dos versos (“«Mi palabra no manche intervalos de ramas / y de plumas: no suene»”). Ese mismo Ed_0 es de quien habla el L_0 a lo largo del poema; sin embargo, el L_0 se dirige a un A_0 mediante el imperativo (“las palabras deslícense”). En este caso, L_0 habla de manera omnisciente, pues sabe cómo piensa el Ed_0 , quien es referido como “el escriba” en el tercer verso.

Al ser el alocutario “las palabras”, la acción que ellas realizan surge de manera performativa, es decir, en el momento en que se enuncia, las palabras avanzan en la página. Sin embargo, el conjunto de las palabras enuncia vacuidad: “No hay nada / que decir”. El L_0 enuncia, entonces, el hacer de un escriba, un “trazador” que no encuentra sobre qué escribir, “Busca en torno (fruta, lápices) tema / para seguir” (Núñez, *La luz* 347). Lo encontrado es, finalmente, el silencio, tomando ahora la palabra el propio escriba/trazador como Ed_0 : “«Mi palabra no manche intervalos

de ramas / y de plumas: no suene». Terminar el poema” (347). Así, lo que el título “Arte poética” nos señala como la revelación de una forma de escribir se convierte en la confesión sobre la vacuidad que la escritura significa, revela una búsqueda que lleva al silencio, a palabras que se “deslizan” y no dicen nada. El poema es, entonces, un decir que refiere específicamente a un no decir.

Como señalé en la revisión teórica que hice al respecto de la metapoesía, Carmen Alemany hacía notar que no toda “Arte poética” es metapoema, pues refiere a textos como los de Aristóteles y Horacio, quienes parten de una visión global y preceptiva de lo que debería ser el arte de la escritura, mientras que casos como este de Aníbal Núñez implican ya una visión muy personal del autor con respecto a su propia forma de crear, siendo el propio poema un medio que permite mostrar dicha concepción creativa, propiciando, ahora sí, el metapoema.

2.1.1.9 “Dolor de la palabra”

El espacio es un aquí que se empata con un tiempo T_0 presente en las primeras dos estrofas; posteriormente en las dos últimas cambia a un tiempo anterior, pretérito, T_1 . En ambos tiempos, se revela un espacio marítimo:

[...] Vivida toda una
 ola del mar para poder mojarse
 los labios secos con el agua amarga

Dulce que era el rocío, la vihuela
 dulce junto al remanso. [...] (*La luz* 373)

La enunciación parte de una primera persona singular indefinida que funciona como L_0 , pues queda implícita en la enunciación y no hay un verbo o adjetivo que revele su identidad. Por un lado, la palabra debe ser dicha o escrita para ser, “hacerse verbo para hacerse / carne, flor, mármol”; por otro, la referencia metapoética directa está apoyada por el dicho popular “clavo que / a otro saca”, dicha referencia expresa una especie de parábola del diccionario³⁰, donde una palabra se define mediante otras palabras. En el poema, la indeterminación del L_0 hace parecer que la palabra reflexiona sobre sí misma mediante palabras, “Una dulce palabra / para el mal de palabra” (373), lo que produce una sensación de no escapatoria.

2.1.1.10 “En la cansada frase cabe”

El espacio es un aquí con poca luz (“un punto de luz casi extinto”) donde un locutor “yo” (L_0) se refiere a un alocutario A_0 “tú” (te acuerden”, “tú mismo remontaste”) a quien le recuerda un “tiempo más luminoso”, un pasado T_1 respecto al presente en que enuncia, T_0 .

El tiempo presente muestra un espacio apenas iluminado en donde lo sensible, lo visto, es superior a la palabra como representación de la realidad, lo visto no es reproducible con palabras, “Qué objeto no supera / la palabra más alta la más alta leyenda”, es decir, la realidad supera a la palabra. Es en este tiempo casi oscuro donde aparece la “cansada frase”, siendo su cansancio esa poca capacidad de expresar la realidad. La estrofa final revela un juego entre locutor y alocutario, pues parece que es el locutor quien se habla a sí mismo como poeta, es decir, se muestra un yo que

³⁰ De hecho, Leopoldo María Panero, en *Epilogo* (1994), escribe un poema titulado justamente “Parábola del diccionario”, el cual no se agrega al corpus por su publicación posterior al periodo establecido para esta investigación; pero, en dicho poema, Panero hace una referencia muy similar a la que aborda Núñez en el poema analizado aquí. El madrileño expresa esta parábola con elementos marinos similares a los de Núñez, como se observa en estos versos iniciales: “Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a / otro sentido: el sentido se extiende como la / cabellera de una dama rubia, en la orilla, / tocando el mar y los barcos. / Es así que la palabra, para no morir en otra / palabra, se disuelve en ceniza” (*Poesía completa I* 459)

“enseña” a sí mismo cómo se hace el poema: en el presente tiene una “cansada frase” que llegará al mutismo, vive en un presente donde hay “un punto de luz casi extinto”; en el pasado, “hubo tiempo más luminoso” donde la palabra sí valía, sí lograba reflejar la realidad.

2.1.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía

La metapoesía de Aníbal Núñez muestra una constante reflexión epistemológica, es decir, problematiza al arte como “técnica” y, desde esa etimología, se cuestiona también el desarrollo de los dispositivos que han sido inventados por el ser humano para llegar al arte, e incluso los muestra en su propio hacerse, como una *mise en abyme*.

Los poemas analizados en este trabajo coinciden, por un lado, en la construcción de un locutor que compara elementos naturales (el acanto, el líquen o la piedra) con aquellos creados por la humanidad, específicamente por el artista. Ante dicha comparación, la vencedora es siempre la naturaleza, pues resulta mucho más trascendental y poderosa que la creación humana; sin embargo, Núñez nunca empata lo natural con lo divino, sino que propone una visión derrotista del ser humano en sus ambiciones de proyección futura, específicamente en torno a las capacidades del lenguaje justo por ser creación humana. En este sentido, conviene recordar las siguientes palabras sobre “lo sublime” desde la perspectiva de Theodor Adorno: “Al contrario de lo que Kant quería, el espíritu percibe ante la naturaleza menos su propia superioridad que su propia naturalidad. Este instante mueve al sujeto a llorar ante lo sublime. El recuerdo de la naturaleza disuelve la terquedad de su autopoición: ‘¡La lágrima brota, la tierra vuelve a tenerme!’. El yo sale así espiritualmente de la prisión en sí [*sic*] mismo” (438), por lo que, en este caso, el poeta reconoce justamente no tanto sus alcances (los vínculos que han unido históricamente a la belleza con la poesía como una forma de

expresarla), sino especialmente sus límites, despertando en él esta conciencia/impotencia, con respecto a las palabras.

Otro rasgo común en el corpus de Núñez es que, a partir de esa limitación de la creación humana, viene también otra crítica: la de las palabras sin la suficiente capacidad y poder para reflejar, reproducir o aprehender la realidad. En varios poemas, el locutor subraya esta falla de la invención del ser humano para comunicarse, deja a las palabras incluso encerradas en sí mismas, creando una parábola en la que las palabras no pueden escapar de sí mismas, están reducidas a la insignificancia por más que hayan sido creadas justo para significar.

La configuración del metapoema de Núñez llega incluso a presentarse como una *mise en abyme* donde un locutor dice lo que es el texto literario dentro de un texto literario: explica lo que es un locutor siendo él mismo un locutor; incluso llega a colocar a su alocutario como una entidad que, a su vez, solo se encuentra intratextualmente y, a veces, puede manifestarse como un “tú”, pero ser en realidad el “yo” que enuncia. Esto lo había señalado antes con Osorio de Ita y el “lirismo del tú” (2020) sobre esta complejidad que toma el “yo”, pudiendo transformarse en “tú” y viceversa. Para pensar sobre esta forma en que puede operar el locutor de la poesía contemporánea, Osorio de Ita retoma a Michel Deguy (1996), quien explica esta posibilidad de construcción enunciativa a partir de un poema suyo publicado en *Tombeau de Du Bellay* (1973), el cual explica de esta forma:

Entendre ; l'autre et soi ; m'entendre en t'entendant et réciproquement = s'entendre = s'entendre soi même en entendant l'autre dans une langue, selon la boucle de *Oui-Dire* - ce que précisément je n'arrive pas à faire dans une autre langue que «la mienne» - c'est entendre deux fois les phrases simultanément : comme si je me les répétais instantanément. Deux en un. Comme si à la source leur ombre (écho ? doublure ? sous-titrage «lisible») les escortait, doublait ; comme si les entendant, les

mots, une première fois sur les lèvres de l'énonciateur je me les redisais en même temps (quoique «aussitôt après»), les entendais «dans» ma source, dans «mon» oreille ou «tête» ; l'interlocuteur, je le «double» moi-même dans *notre* langue... ! Ou comme un «dialogue de sourds» tel que chaque sourd en déchiffre l'écriture sur les lèvres de l'autre... tout en l'entendant ! Et voici que le comparant de la surdité m'aide à comprendre (ou à me figurer) l'entente loquace ! (el énfasis es del autor, 294)

Esta suerte de escucha mutua entre el locutor y el alocutario permite a Aníbal N  n  ez, tal como en el poema “En la cansada frase cabe”, generar el efecto de un “yo” que muestra el hacerse del poema a un “t  ” que podría ser él mismo, tal como Deguy señala con ese diálogo de sordos (“dialogue de sourds”): uno sabe lo que el otro ha dicho por el movimiento de sus labios, pero en ese desciframiento y pronunciación quien ha enunciado es el primero.

El poeta salmantino, según considero, propone su metapoema como una poética total que no enmascara nada, sino que muestra los hilos que la constituyen porque, si “no hay nada / que decir” y la palabra está encerrada en sí misma (solo se puede definir mediante otras palabras), entonces el metapoema tiene toda la razón de existir, pues quizá, del mundo, solo pueda explicar su propia creación, impotente como su creador, el humano.

2.2 Eduardo Hervás

Nacido en Valencia en 1950 como Miguel Eduardo Gómez González, Eduardo Hervás fue un poeta con una escasa pero interesante obra. Por línea materna, toma su nombre de autor de su bisabuelo Eduardo González Hervás (1845-1909) quien contaba con el título nobiliario de Marquesado de San Felipe. Según señala Rafael Ballester A  n  n en su introducción a la *Obra poética* (1994) de Hervás, la contradicción entre sus orígenes burgueses y las convicciones políticas e ideológicas

mostradas en su activa participación en el grupo de extrema izquierda “Bandera roja” serían motivos para que el joven Eduardo, al verse rechazado por ciertos integrantes del grupo y en conflicto consigo mismo, viviera gran tensión emocional al final de su vida, finalmente sellada mediante el suicidio.

Además de la poesía, otros intereses del joven Hervás fueron el cine, siendo amigo del cineasta independiente Antonio Maenza, con el cual colaboró para realizar el guion de “Orfeo filmado en el campo de batalla” (1969); además realizó traducciones de autores como George Bataille, Francis Ponge y Ernest Fenollosa que, al parecer, no fueron publicadas —aunque más tarde sí fueron realizadas y publicadas por otros traductores—. Al respecto, Ballester Añón señala, en nota al pie, algunos de estos textos en su introducción a la obra de Hervás (16-17). Con Leopoldo María Panero, mantendrá una relación epistolar gracias al interés mutuo en las vanguardias artísticas y la revolución (Fernández 161), e incluso Hervás le dedicará el poema “Heridas caligráficas”. Se sabe que era conocido como “La Bola” gracias a la gran cantidad de lecturas que había acumulado a su temprana edad (Fernández 166).

Las obras que identifica Ballester Añón pertenecientes a Hervás son: *Crónico* (1967-1968) con citas de Lorca, Artaud, Breton o The Beatles, época en la que Hervás tenía diecisiete años; un borrador de lo que será después *Intervalo*, titulado *Horno* (1969) y dedicado a Maenza; *Azotes caligráficos*, contemporáneo del anterior; *Intervalo* y *Emergencia* (escrito en 1971), únicas obras que el autor corrigió para su publicación, coincidiendo el día que salía de la imprenta con su fecha de fallecimiento; el póstumo *Perfecto fuego* (publicado en 1979, pero escrito posiblemente en 1972, durante los meses previos a su muerte); y *Desigualdades*, que el joven poeta preparaba en sus últimas semanas de vida. De forma general, Ballester Añón explica que muchos de los documentos

del poeta valenciano eran poemas inacabados, fragmentos sueltos, cartas que contenían poemas en curso e intentos de construir una poética.

Su obra fue recopilada por Ballester hasta 1994, por lo que su nombre difícilmente figuraría en antologías de la generación novísima o de los años 70. Como bien señala Joaquín Piqueras (2008), su nombre aparece en contadas antologías, siendo estas las de *Última poesía en Valencia* (1985) de José L. Falco y José V. Selma, *Poetas de los 70* de Mari Pepa Palomero (1987) y la de su amigo Leopoldo María Panero, *Última poesía no española* (1979). Más recientemente, su nombre aparece en breves menciones del séptimo tomo de la *Historia de la literatura española* (2011) a cargo de Jordi Gracia y Domingo Ródenas.

La obra de Eduardo Hervás ha suscitado muy pocos trabajos de investigación, como el pionero estudio de Túa Blesa³¹ “Intervalos de la significación: la lengua sin lengua de Eduardo Hervás” ([2002] 2004), texto revelador de una poética que hasta ese momento era —y, en cierta medida, sigue siendo— prácticamente desconocida. En dicho trabajo, Blesa ejemplifica recursos como la forma “X sans X” que Derrida estudia en Maurice Blanchot, misma que usa Hervás en líneas como “lengua sin lengua”; también menciona la parequesis, la paronomasia y formas logofágicas como el texto ápside o el hápax. Además, el estudioso destaca el carácter autorreferencial de la obra hervasiana, pues señala su tendencia gongorina de “trabajo sobre el significante, de un trabajo del significante, un trabajo del signo y sobre el signo” (57) mediante los recursos referidos antes; por lo tanto, considera que su obra hace “un gesto doble, aquel que habla

³¹ Como se verá en el curso de esta investigación, recurriré muchas veces a referencias de este académico nacido en Zaragoza en 1950, debido justamente a que sus estudios han sido muchas veces precursores en el análisis de poéticas tan insólitas e inclasificables como las de Eduardo Hervás, Ignacio Prat, Leopoldo María Panero, Francisco Ferrer Lerín o José Miguel Ullán. De estas lecturas han derivado también libros como *Logofagias. Los trazos del silencio* (1999) o *Tránsitos* (2004), de gran relevancia para mi investigación. A partir de ellos, propongo un diálogo en la dirección señalada en mi introducción.

de la imposibilidad de lo poético haciéndose posible en la poesía. Desde allí realiza el acto de abrir proceso y emitir un juicio sobre la poesía ‘poética’” (64), la cual relacionamos con aquella forma de “poema como poética” de Pérez Bowie. Otro trabajo es la tesis doctoral de 2005 de Alyssa Marie Holan, “Alternative reconfigurations of masculinity in the poetry of Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars y Eduardo Hervás”, donde se estudia la forma en que se construye una identidad masculina en los locutores de dichos autores, para lo cual la autora recurre al concepto de performatividad de la teoría de género de Judith Butler; lo que Holan observa son subjetividades masculinas alternativas mediante comportamientos ambiguos.

Más recientemente, Patricia Campoamor Pérez presenta, en 2021, un trabajo de fin de grado titulado “Eduardo Hervás: la construcción del sujeto contracultural a partir de *Intervalo* y *Emergencia*”. En dicho trabajo, Campoamor recupera la obra del valenciano dentro de un grupo de autores que escribieron en la periferia durante los años finales del Franquismo; para ello, analiza esos dos poemarios de Hervás y define un sujeto contracultural en torno a motivos como la madre, la colectividad o la propia “escritura como destrucción del autor” (16). En su estudio, resulta muy relevante el contexto en que escribe Eduardo Hervás, ya que el sujeto que construye estará definido en términos de contracultura durante la etapa final del franquismo. Finalmente, existen algunos breves artículos que llaman la atención sobre la figura de “maldito” de Eduardo Hervás, sobre todo por su suicidio a tan temprana edad (21 años) y por su hermética obra, pero sin tener como objetivo el análisis de su obra con rigor académico.

El corpus de análisis utilizado en esta investigación para el caso del poeta valenciano Eduardo Hervás se conforma de seis poemas debido a su breve obra que abarca de 1967 a 1972 (entre sus diecisiete y veintidós años), años en los que el autor escribió poemas con diversas variantes que hacen pensar que los escribió para futuros proyectos de libros. El criterio fundamental

para su elección fue que estos seis textos tienen una inclinación metapoética muy explícita; además, se trata de solo seis textos debido a la longitud de uno de los que conforman el libro *Intervalo*, el cual es en sí un ejemplo del poema que apunta a lo ensayístico (“poema como poética”, en términos de Pérez Bowie), pues incluye citas y un tono argumentativo constante. Así, los textos utilizados para esta investigación son: “Terapia nocturna” de *Crónico* (1967-1968); el poema largo titulado “Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72” y “Ápsides” de *Intervalo* (1968-1972); y tres poemas de *Perfecto fuego* (1972) que se incluyen en el apartado “I. El sacrificio de la unidad engendra la unidad” y que inician con los versos “En el seno de la blanca violencia...”, “Yo, suspendido en el teatro...” y el poema titulado “De la emergencia marginal”.

2.2.1 Análisis de corpus

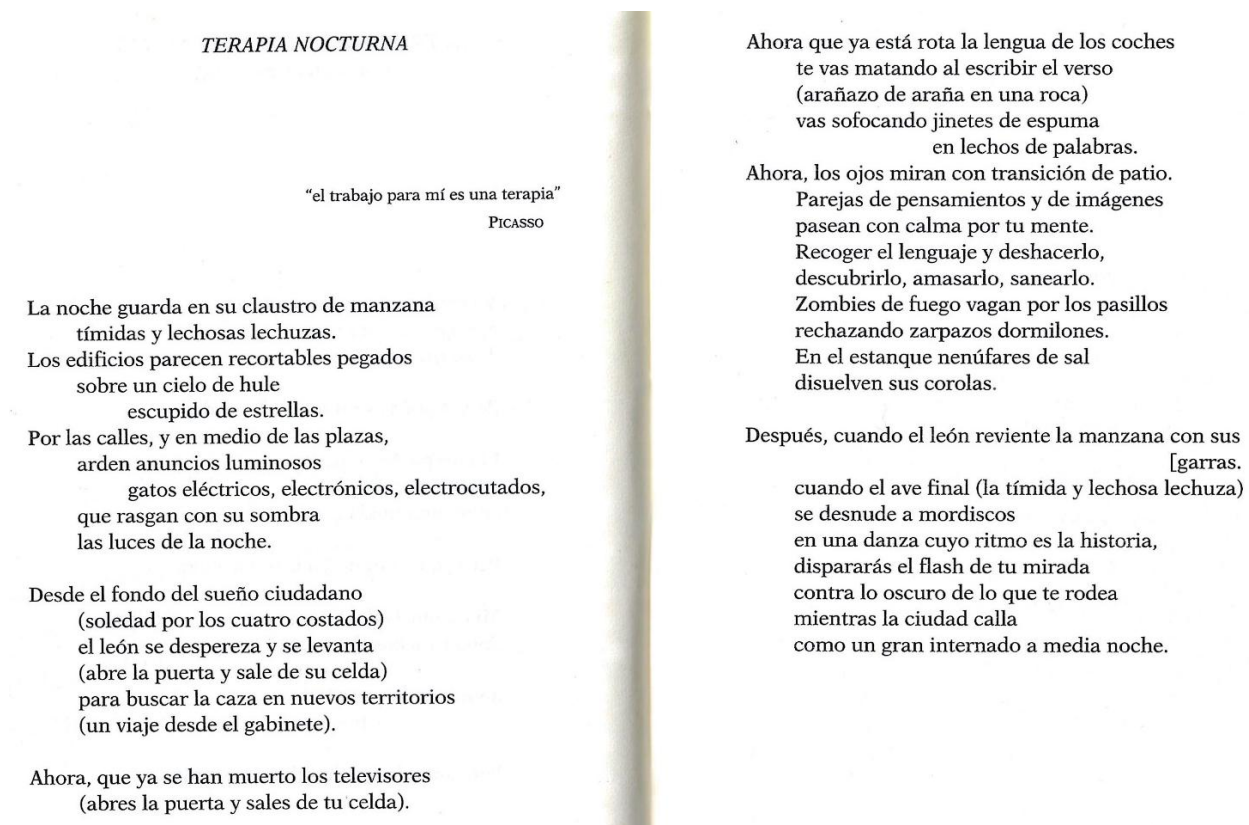
De manera sintética, este apartado arrojó resultados que apuntan plenamente a una metapoética integral, puesto que toma en cuenta todos los elementos posibles para reflexionar sobre el poema, desde los diferentes momentos de la creación (la idea gestándose, el acontecimiento que es la enunciación y, finalmente, la lectura), pasando por la manifestación explícita del hacerse del poema mediante la *mise en abyme*, llegando incluso a la logofagia y también a la afirmación de no tener ya nada que decir. Enseguida se presenta el trabajo detallado de análisis e interpretación.

2.2.1.1 “Terapia nocturna”

El poema “Terapia nocturna” (Figura 1) presenta cuatro estrofas que muestran diferentes tiempos del texto. Para mis fines, interesan especialmente T₁, momento inscrito en el cotexto, y T₀, momento de la instancia enunciativa (Kerbrat-Orecchioni 60). A diferencia de los anteriores casos

y varios posteriores, coloco el poema completo a continuación debido a que el aspecto visual es importante para el desarrollo de su análisis:

Figura 1. Poema “Terapia nocturna” de Eduardo Hervás.



Fuente: Eduardo Hervás, *Obra poética*, 1994, 52-53.

El tiempo en la primera y segunda estrofa es un presente indicativo manifestado en los verbos y existe una simultaneidad entre el T_1 y el T_0 , pues en la primera estrofa se muestra la noche de una ciudad moderna, iluminada artificialmente, en la cual los ciudadanos duermen y un león se levanta. La posición del locutor no se muestra, pero sí sabemos que mira hacia el exterior (la ciudad), aunque su identidad se mantiene impersonal durante todo el poema. Dicho locutor enuncia la noche y después una celda y un león que sale de ella.

La tercera estrofa, sin embargo, revela una particularidad: muestra un presente continuo, resaltando la construcción anafórica de la locución adverbial “Ahora que ya” que opera como comparación respecto a las dos estrofas iniciales. Después del tercer “ahora”, no encontramos más el adverbio “ya”, sino que se refiere a un presente indicativo sin comparación con otro, siendo este punto el verdadero T₀, un aquí y ahora con “parejas de pensamientos y de imágenes [que] pasean con calma por tu mente”, lo que muestra una especie de microtiempo. Vemos que también la enunciación cambia de dirección, pues si antes se realizaba de manera impersonal (hacia nadie en específico), ahora apunta al A₀ como un “tú”.

En este mismo punto, también el espacio se ve modificado porque aquí el hacer del locutor, que mira hacia el exterior durante la noche, coincide con el hacer de la subjetividad-león enunciada, siendo ahora lo visto el acto creador que ocurre en la mente de esta última: “recoger el lenguaje [...]”. Como se observa, el presente indicativo de las dos primeras estrofas es, en realidad, un pretérito indicativo (T₁) mostrado en presente para llevar al auditor a ese momento. Por su parte, esta tercera estrofa muestra un presente indicativo (T₀) que primero vemos desde la tercera persona y luego desde la segunda, implicando la coincidencia entre L₀ y la subjetividad enunciada (mente del poeta enunciado); así, L₀ y A₀ unen sus voces para mostrar lo que se hace con el lenguaje (lo deshacen, lo descubren...). Nuevamente, el caso que se observó en el poema “En la cansada frase cabe” toma protagonismo y se muestra como una constante en esta metapoesía, en una suerte de “tú-yo mismo” (a decir de Osorio de Ita, un “lirismo del tú”) que se observa pensando y llevando a cabo la creación del poema.

La estrofa final muestra un tiempo futuro indicativo mediante verbos (reviente, desnude, dispararás) y adverbios (después, cuando), un T₂ que ocurrirá después del T₀ y el T₁. Además, el

L₀ enuncia al león en tercera persona, pero introduce también otro “tú”, un A₁. Este futuro (T₂) permite saber lo que ocurrirá con el presente de T₀, el mismo que cierra la enunciación.

Esta construcción del tiempo obedece a una intención metapoética en tanto el poema enfatiza su performatividad, según explico a continuación: el locutor permanece en un presente que funciona como un pretérito (la noche percibida antes de escribir el poema), después observa el presente desde dos ejes (tercera y segunda persona), entrando como testigo en la mente del león-poeta enunciado, el cual se encuentra en el T₀, momento de la creación poética (ese “trabajo” nocturno que sugieren epígrafe y título) y también momento de concordancia entre L₀-A₀ que resalta dicha performatividad. Finalmente, el futuro será el momento de lectura del poema enunciado que realizará otro “tú” (un auditor cotextual, un A₁), el cual vive un presente propio (lo llamo T_X, momento cuya simultaneidad con otro tiempo no es posible determinar), pero previo al futuro, es decir, al T₂.

A partir de un nivel interpretativo, el poema apela a una subjetividad (A₀) que se encuentra, precisamente, en el momento de creación y escritura de un poema, el cual es mirado por un L₀ que lo observa desde una posición elevada, como una “lechosa lechuza”, en una suerte de *mise en abyme*; su condición de observador es modificada por el propio avance del poema, por lo cual ambas subjetividades (A₀ y L₀) se tornan uno solo en un infinitivo que describe lo que ocurre: “Recoger el lenguaje y deshacerlo, descubrirlo, amarlo, sanarlo”, y dicho infinitivo permite que el locutor adopte una forma impersonal para dar mayor protagonismo al propio lenguaje. Al final, el poema proyecta un futuro en el cual un nuevo alocutario (el primero será el león-poeta) lleva luz (flash) a la oscuridad en un tiempo que parece repetirse: al inicio del poema se habla de “la noche” en general y el poema cierra con “a media noche”, tiempos poco definidos, por lo que se puede

considerar que esta noche es todas las noches, específicamente aquellas en que existe creación poética.

Además de la anáfora mencionada respecto a la temporalidad del poema, un elemento de repetición que es de resaltar es la aliteración constante que también enfatiza los elementos de la ciudad que el locutor observa y que se relacionan con elementos animalescos: “lechosas lechuzas”, “arañazo de araña”, incluso los “gatos eléctricos, electrónicos, electrocutados”, todas ellas son palabras que funcionan como significantes que redundan en sí mismos y que enfatizan su intención metapoética.

En cuanto al carácter de quien enuncia, se puede considerar un primer aspecto relacionado con el entorno que describe: una noche que es observada inicialmente por “tímidas y lechosas lechuzas”. Estos seres de gran tamaño (búho lechoso) parecen ser el punto del cual parte la enunciación de la noche en una ciudad: si bien el locutor no muestra marcas tipográficas (comillas, cursivas) que permitan afirmar que las lechuzas funcionan como enunciadores, lo cierto es que esta noche es enunciada al contemplar el espacio abierto de la ciudad y desde una vista panorámica o aérea donde se pueden ver las calles, las plazas, los anuncios luminosos.

Además, los calificativos utilizados (edificios que parecen recortables pegados, un cielo de hule escupido de estrellas, anuncios que arden, gatos electrocutados) son huellas de un *ethos* que mantiene una posición negativa respecto de la ciudad o de sus componentes. De igual forma, este rasgo desfavorable se reafirma al introducir el espacio en el que el león-poeta duerme y luego despierta: hay soledad en esos cuatro costados donde habita, que incluso es denominado “celda” y se evidencian las pequeñas dimensiones de dicho espacio mediante la ironía de “un viaje desde el gabinete” (estancia más pequeña que una sala) para ir de caza.

Este locutor que observa el actuar del león-poeta define el tiempo de la noche en silencio, es decir, sin actividad por parte de otros, como: un punto de muerte de televisores, donde los coches no circulan ni hacen ruido (“ya está rota la lengua de los coches”) y, al final, la ciudad callada es comparada mediante un símil con “un gran internado a media noche”, emparentado con la mención de una “celda” en versos previos. Esto nos permite percibir un espacio de encierro no solo en la celda del león, sino en la ciudad entera.

Igualmente, resulta interesante el uso de elementos naturales frente a lo negativo de la ciudad al no hablar de seres humanos, sino de animales e incluso de “zombies de fuego”. Por ello, afirmo que este *ethos* rechaza el espacio de la ciudad como un lugar de armonía o convivencia, e incluso despoja de su humanidad a todo ser dentro de ella, siendo ese “flash” de un segundo alocutario (otro “tú” que identifico con un auditor enunciado) lo único que muestra optimismo, pues está en “contra de lo oscuro” que ha sido enunciado.

2.2.1.2 “Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72”

Debido a la longitud de este poema, el análisis se realizará siguiendo la división que marcan los espacios en blanco, quedando dividido en tres partes. Transcribo la primera parte, que es la más breve, y posteriormente me referiré a las otras dos partes con citas específicas debido a su longitud:

— una frase que irrumpe, se dilata, y nos enseña cómo crecer.

Una frase interviene, se desliza en nosotros y se dispone

a transformar la determinación de la lectura,

la posición que nos posee:

nuestro origen no pesa si cambia de Estado

nuestro trabajo anuncia cómo nos disponemos
 a no renunciar a nuestra desaparición
 necesaria y gozosa.

La historia ejerce una crueldad apasionante.

Aquellos que no podían morir
 exigen su muerte — como lingotes
 que refunden su forma en sus usos
 como pasos en la masa matriz
 cambian su peso en posos
 esposan precio de lo que no tiene precio:
 olvidan que las posiciones correctas no expresan valores
 Morirá cuando el valor se devalúe.
 La eternidad no eterniza a nadie. (Hervás 91)

En la primera parte, hay un “aquí” implícito que se deduce del deíctico “aquellos” (allá) en el cual encontramos un locutor en primera persona plural “nosotros”. El T_0 corresponde a un presente del verso primero al noveno. El T_1 es un pasado anterior a T_0 , donde “Aquellos que no podían morir” muestran esa distinción de lugar (aquí-allá, nosotros-aquellos). Después, la enunciación regresa al presente de T_0 donde aquellos “exigen”, “refunden”, etc. Finalmente, un T_2 corresponde a un futuro subjuntivo “Morirán cuando el valor se devalúe” que es posterior a T_0 . Cabe señalar que existe predominancia de verbos en presente y apenas es con uno o dos verbos que se marcan esos cambios de tiempo (podían, morirán, devalúe).

En la segunda parte, aparece nuevamente T_1 como anterior a T_0 , donde unos “intelectuales” (ellos) “no podían vivir”. T_0 es un presente con amplia cantidad de verbos (usan, dirigen, encuentran, etc.) que abarca las primeras dos estrofas. Posteriormente, aparece un T_3 , anterior a T_1 , el cual se identifica mediante los deícticos “Después” y “durante siglos”. Este T_3 aparece solamente dentro del verso 19 de esta parte. Posterior a él, se regresa a T_0 del verso 20 al 38, solamente interrumpido por el verso 32 que pertenece a T_2 , un futuro, posterior a T_0 . Esta parte finaliza con el mismo T_2 introducido por el deíctico “*tras*”³² que se remonta al tiempo en que “el valor se devalúe” y “el mundo va a cambiar de clase”.

En cuanto a los sujetos hablantes, se identifican al menos tres: el primero es un locutor (L_0) que no utiliza comillas ni cursivas y es quien enuncia desde un colectivo “nosotros” en un presente indicativo; también aparece un primer enunciador (Ed_0) que aparece entrecomillado en los versos 17-18 en un pasado T_1 , anterior a T_0 y regresa en el verso 33 y 37 con breves palabras; finalmente hay un Ed_1 que aparece entrecomillado y en cursivas, y que corresponde a la “Introducción” de Karl Marx a *La Filosofía del Derecho* de Hegel (21). Este texto citado es identificado en el poema explícitamente como una lectura llevada a cabo por el L_0 , por lo cual funciona también como Et_1 (enunciatorio colectivo “nosotros” del enunciador Ed_1).

En la tercera parte del poema el E_0 o lugar de la enunciación se identifica mediante algunos deícticos como “*detrás*” y “*más allá*” que marcan un espacio “aquí” en oposición a un tiempo anterior y “*más allá*”, en la lejanía, que se puede también señalar como un “origen” del cual se toma distancia (v. 25, tercera parte). Esta tercera parte continúa con un tiempo en presente (T_0) que usa tanto el presente indicativo como el infinitivo que tiende a ser imperativo y hace del locutor un

³² Lo que parece un simple deíctico de lugar, al colocarse en cursiva, señala cierta relación con otras formas similares a lo largo de este poema (*detrás*, *atrás*) en 5 ocasiones, relación que se explicará en el apartado interpretativo correspondiente.

agente y paciente, como se muestra en estos versos: “Exigir la productividad completa de una frase / que nos aduce a / astillar el espejo / que nos ha hecho hombres” (Hervás 95); así, los verbos en infinitivo recaen en el propio L₀. Por su parte, los verbos en presente refieren tanto al L₀ colectivo de las dos anteriores partes, como a un alocutario finalmente explicitado. Este A₀ aparece en el tercer verso de esta parte; se trata de una segunda persona “tú” que se identifica mediante deícticos personales y posesivos como “tú”, “ti”, “tu” y “te”, además de conjugación de verbos en segunda persona (enraízate, extrañas, preparas, impulsarás, sentirás, comprendes, etc.). El tiempo posterior a T₀ aparece en dos ocasiones mediante verbos y dirigido al A₀: “impulsarás la muerte” y “sentirás como la muerte a la mujer” (97 y 99).

Además de este A₀, aparecen varios enunciadores mediante citas tanto entrecomilladas, como el palíndromo fonético “ante el etna” (Hervás 96), así como entrecomilladas y en cursivas, como Lautréamont: “*esos ojos no te pertenecen... / ¿de dónde los has tomado*” (94) del Canto IV de *Los cantos de Maldoror* (2011, 163); “*retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal*” (Hervás 95) en las *Poesías y Cartas* (24). Otro ejemplo es el de Karl Marx que vuelve a ser citado, ahora del texto “Producción inmaterial” con cursivas y comillas: “*porque en este intervalo pueden circular como mercancías*” (Hervás 103; Marx 683).

Este poema combina diversas voces con marcas tipográficas que evidencian el cambio de voz, además de que utiliza las cursivas en palabras específicas que no son precisamente citas: *detrás*, *atrás*, *trasera* o *detrás*. Todas ellas enfatizan un espacio distinto a un frente, que podría referirse al espacio que ha sido enunciado, presente, distinto del espacio en que se escribe, el físico no enunciado pero presente, esto debido especialmente al momento en que se inserta al A₀, el cual es un tú a quien se le pregunta: “¿Quién, *detrás* de ti, se apropia tu mirada, / de qué somos el sacrificio? / ¿Qué instancias dirigen la lectura, / qué cuerpo lucha a cuerpo en la escritura?” (Hervás

94). Eso que está “*detrás*” de lo escrito puede visualizarse como una cortina que es recorrida —inclinada como las cursivas— para mirar lo que oculta. El poema va actualizando un presente, un espacio y un tiempo en que el poema se ve en su hacerse, un *hic et nunc*.

Además, hace de la reflexión sobre la poesía un asunto colectivo mediante un L₀ “nosotros” que asemeja un auditorio donde varias personas escuchan a alguien que habla por todos. Este locutor colectivo, pese a utilizar el “nosotros”, tiende a omitir el pronombre mediante los verbos en infinitivo, lo cual tiene relación con lo que enuncia, ya que se cuestiona y rechaza la subjetividad cuando cita a Lautréamont y la poesía impersonal, pero reconoce que no puede no haber sujeto y que la poesía no puede ser impersonal: “intervalos / teatro de las profundidades / que divide tensiones y tensa divisiones, / que te obliga a ponerte en escena [...]” (95).

Este poema forma parte del libro *Intervalo*, término que resulta fundamental para llegar a una interpretación de las propuestas metapoéticas que expone. Aquí la explicación sobre este término que aparece en el propio poema:

Aprendemos entre el motor de su espesura:

La práctica de la poesía usa el lenguaje como intervalo

(en) con el blanco y en (con) el vacío.

El ritmo, la danza lógica de las palabras,

Es cifrable a intervalos por intervalos.

El intervalo es la distancia

que vacía de sentido nativo el origen

y abre paso / *vía rupta* / a escritura:

un injerto en el árbol de las lenguas (Hervás 101)

La tensión que se observa en el poema parte de la propia enunciación de los elementos entre los que se da el intervalo (a manera de quiasmo): la realidad transformada en vacío que da paso al poema; sin embargo, vemos que de esa realidad van quedando huellas de la propia escritura, como lo serán los cuestionamientos a un A_0 que, por su singularidad, puede tratarse de un auditor, de otro escritor, un aprendiz o del propio L_0 reflexionando sobre lo que está haciendo su mano sobre el papel: “Por esta forma comprendes / la nueva relación entre los eslabones / la complejidad asume sus cadenas / [...] / ‘Todo está entrelazado’” (Hervás 101-102).

Existe también en el poema un cuestionamiento de la entidad emisora, sea como “instancias que dirigen la lectura” (94), o como una entidad doble, “entre dos rostros” (98 y 99), que construye una relación de dependencia entre el L_0 y A_0 . Al respecto, el poema expone lo siguiente:

De una frase a otra
 la muerte repite sus leyes enemigas
 sin duda
 tú me necesitas:
 yo sostengo la condición de tu enunciado
 a través de este diagrama
 somos inseparables
 “difieres tu natividad”
 me desplazo hacia donde tú creces
 “diciendo yo, yo no puedo hablar de mí”
 el intervalo entre nosotros dos
 determina la posibilidad misma
 de la forma nosotros
 “entre dos rostros”

carecemos de cara
 tan reales que nadie podría reconocernos
 lejos — impersonales [...] (Hervás 98)

Este L_0 establece un vínculo respecto al A_0 “tú” que ahora, como en un espejo, viene a ser él mismo, una voz con dos caras. Lo que deja ver el poema es la constante pregunta sobre quién habla en el poema y el conflicto con el lirismo del “yo” en dos direcciones: una vía intratextual, respecto a un L_0 o incluso un Ed_0 ; u otra extratextual, que apunta muchas veces hacia el emisor, el escritor o poeta que habita la realidad, en términos de Ducrot.

Además del despliegue de los elementos en un poema, es interesante cómo enlaza la reflexión metapoética con una vertiente político-económica, específicamente marxista, y apela a un cambio social que va de la mano de un cambio poético, del uso de las palabras a raíz de conocer el “motor de la lectura” mediante el intervalo; así, términos como “productividad” o “producción” pasan del plano económico-marxista a un plano creativo-literario: “producir nuestra forma como transformación / de la producción y de sus enseñanzas, / investirnos de sus lenguas sin lenguas / que nos sumen en simas saturadas de lenguaje” (Hervás 94). Siguiendo esta línea del pensamiento marxista que propone el locutor, la palabra “enseñanza” —que incluso está en el título del poema— arroja nuevas luces de lo que este proyecta como aprendizaje: el poder transformar, mediante la lectura, esa “enajenación, la extrañación del trabajador en un sentido: su relación con los productos de su trabajo” (Marx, “Enajéname” 197) y conseguir una cierta libertad de “producir nuestra forma” mediante las palabras, esas “simas saturadas de lenguaje” que metaforizan a la literatura. El emisor, desde su dimensión sociocultural extratextual, deposita entonces su esperanza en el arte como medio de liberación de esa enajenación producida por el trabajo.

De igual modo, la temática de la madre se enlaza con el término “producción”, describiendo a la primera como “la más antigua fábrica del mundo / la más sublime / la que transforma la energía libidinal / en fuerza de trabajo” (Hervás 96) y lleva el poema hacia ciertos puntos que Marx tocará respecto a la división del trabajo a partir de la sexualidad, lo cual lleva a Hervás a hacer verso la siguiente idea marxista: “[...] donde las formas dividen su trabajo / topos, actores — efectos / de esa división de fondo / que al nacer nos desfonda, / de la *‘división del trabajo / que en el origen no era otra cosa que la división / del trabajo en el acto sexual’*” (102).

Todos estos elementos pueden ser leídos como un ejemplo contundente del “poema como poética”, pues el tono de ensayo que teje el texto lleva en sí lo que el propio poema exige, “una práctica no-poética de la poesía” (95), es decir, una superación del texto como metapoema, pasando también a ser cercano a la práctica de las artes poéticas clásicas y preceptivas, de ahí que el verbo utilizado en ese verso sea “exigir”. El poema de Hervás invita a la acción de una nueva poesía que no sea solo eso, por ello no duda en insertar citas e ideas que le permitan dar cuenta de su personal forma de pensar la creación poética siempre vinculada con su postura política: la poesía ya no puede ser la misma, debe tomar distancia y desaprender, enseñar de una nueva manera a hacer poesía:

Tomar así distancia sobre las imágenes del origen
 desde los centros emisores de imágenes, de origen;
 expropiar en el origen no-originario de la expropiación;
 enseñar sin musa, sin imaginación; neutralizar
 las relaciones imaginadas con el orden de lo imaginario,
 estudiar de modo realista la práctica que nos produce;
 borrar de ahí nuestras huellas [...]. (95)

Este fragmento resulta muy cercano a una perspectiva deconstructiva, pues se cuestiona la estabilidad de un sistema que ha dictado cómo debe ser la poesía, criticando el origen: sus recursos retóricos (imágenes), el concepto de inspiración (la musa) y el de imaginación que, desde una historia teoría literaria, occidental al menos, remite, por ejemplo, al concepto aristotélico de mimesis.

2.2.1.3 “Ápsides”

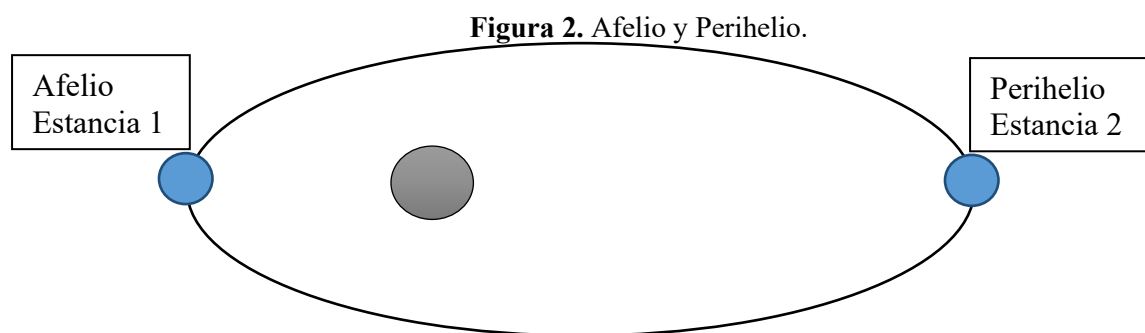
Este poema de *Pavesas* (1969) comienza con un título que refiere al “extremo del eje mayor de la órbita trazada por un astro” (DRAE, s. v.), la cual dibuja una elipse cuyo ápside más alejado de un astro alrededor de quien orbita se llama Afelio, mientras que el ápside más cercano se llama Perihelio.

El E_0 se relaciona con el T_0 porque implica un aquí donde el tiempo siempre es identificado desde un presente implícito en el cual se recuerda lo ocurrido en el pasado, sea como pretérito simple (“fue”, “fueron”), pretérito imperfecto (“cantaban”, “disipaba”, “rodeaban”, “licuaba”, “acompañaba”) o pretérito pluscuamperfecto (“habían paralizado”, “habían pulverizado”). Pese al uso del pretérito simple, el primer verso del poema señala un presente de la estancia, donde “La selva fue un desierto de espuma” (148), muestra el cambio de estado que ha ocurrido a partir de la acción de la subjetividad plural enunciada como “músicos”, cambio que se identifica por el “fuego devorado, latente”; por su parte, en la segunda estancia se observa “Patente un caudaloso frío”. El lugar enunciado (E_1) contrasta en las dos estancias del poema: en la primera se llega a un oasis, mientras que la segunda se priva del oasis.

El L_0 es un “yo” implícito que enuncia a una tercera persona plural “ellos” que se identifica como el sustantivo plural “músicos”, los cuales aparecen en ambas estancias del poema

“movilizados”. Por este motivo, los verbos muestran un pasado en que estos músicos han realizado algunas acciones: primero “cantaban” en ambas estancias, después “habían paralizado [...] las crestas de las letras sin páginas” (Hervás 148) en la primera y “habían pulverizado un cristo cristalino” en la segunda y, posteriormente, “rodeaban” y “acompañaban”.

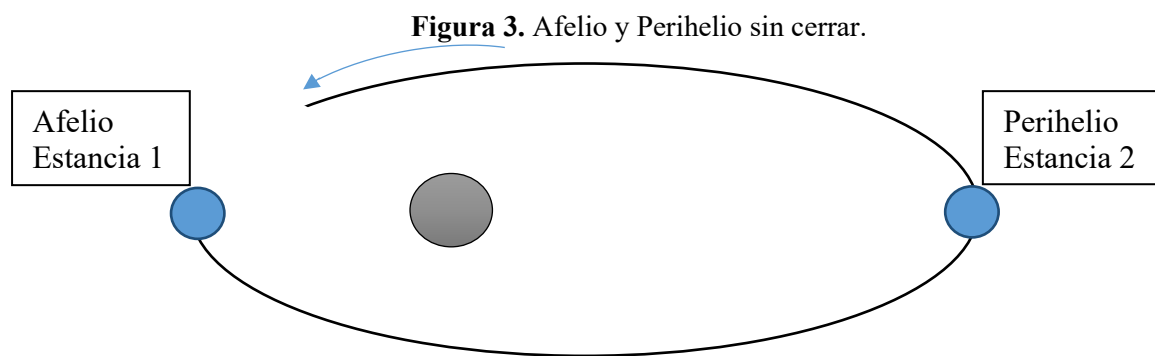
Es posible que la numeración (1 y 2) del poema se refiera tanto al Afelio como al Perihelio trazado por un astro, razón por la cual ambas partes enuncian un espacio en movimiento constante (“los músicos movilizados”), como una cercanía o lejanía (“llegados al oasis”, “privados del oasis”) o un estado climático (“fuego devorado”, “caudaloso frío”). De este modo, mientras la estancia 1 refiere al “fuego”, la 2 lo hace sobre el frío; por ello, si se toma como referencia lo que es un ápside en el sistema solar, se podría tomar al sol como ese astro a partir del cual otro (los músicos, según el poema) estaría girando en su propia órbita, la cual tendría un ápside más cercano al sol (Afelio) que se correspondería con la estancia 1 (fuego), mientras que el ápside más lejano al sol (Perihelio) sería la estancia 2 (frío) (Figura 2):



Fuente: Elaboración propia.

Esta imagen permite observar las posiciones de esos “músicos / movilizados” de manera casi infinita entre el calor y el frío, aunque la segunda estrofa de la estancia 1 indica que hubo un momento en que dichos músicos “habían paralizado entre un limbo / de limo las crestas de las letras

/ sin páginas”, enfatizando una crítica del músico-poeta olvidado, relegado a no ser leído. Por ello, en la siguiente estrofa, se enuncia lo siguiente: “La elipse aún no se había cerrado / cuando el olvido de sus nombres / afectó la confianza de sí mismos / como quien sangra propios límites” (149), es decir, esos músicos-poetas parecen no llegar a su destino: la lectura de su obra. Con ello, la órbita queda incompleta, momento en que se dan cuenta de una cierta impotencia, lo cual produce que la elipse permanezca de la siguiente manera (Figura 3):



Fuente: Elaboración propia.

Después de esa primera estancia (primer giro en la órbita), se continúa con el trayecto por la órbita trazada, aunque los elementos cambian pese a que el L_0 continúa enunciando con formas sintácticas similares, como si cambiara unos sustantivos por otros, pero siguiendo el mismo orden tanto de los versos, como la misma cantidad de ellos para cada estrofa. Al respecto, Túa Blesa nombra este tipo de casos, precisamente, como “ápside” en el propio sentido en que se ha analizado el poema aquí y, de hecho, explica: “Los textos ápside no pueden escapar de la órbita que los traza, no pueden acabar en la excentricidad, pero, por estar en todo el sistema desplazándose permanentemente, una de las variantes, uno de los textos ápside jamás podrá volver a pasar por el mismo punto ápside que ya trazó en su recorrido” (*Logofagias* 101). Esto explica incluso la distribución del poema en estancias donde una es ápside de la otra, paralelo a lo que sería el “hipotexto” e “hipertexto” de

Genette, con la salvedad de que Blesa considera logofágico —en manifiesta consonancia con Jacques Derrida— el gesto de que, a pesar de existir un cambio, una “metamorfosis”, “todavía se lee el texto de una identidad en cuanto presencia ausente” (101-102).

2.2.1.4 “En el seno de la blanca violencia del semen”

En este poema, el E₀ es un “aquí” implícito en los verbos en presente (“dilata”, “tiemblo”, “incide”, “sangro”, “engendro”). El T₀ se encuentra al final del poema, “sin nada que decir te trabajo te engendro”. Pese a que en las dos estrofas se utiliza el presente, es la penúltima línea donde se encuentra el presente más cercano al momento de la enunciación, dejando las dos partes anteriores como un pasado recordado (T₁). Respecto al L₀, se trata de un poema en primera persona “yo” presente mediante el deíctico posesivo “mi”, y cuyo A₀ es un “tú” también explícito por el posesivo “tu” y el reflexivo “te”. Llama la atención el uso de puntos formando tres líneas de prolongación similar a lo que conformaría versos:

— surcos trazando la persuasión de otro terreno

 ...sin nada que decir te trabajo te engendro.....
 (Hervás 183)

El uso de verbos como “dilata”, “tiemblo”, “sangro” y “engendro” permiten relacionar el cuerpo y el sexo con la escritura: el L₀ refiere al acto sexual (“de la convulsión de nuestros vientres”), mientras que ese espacio de silencio (logofagia), enmarca el T₀ donde se evidencia el crearse del poema: “sin nada que decir te trabajo te engendro”. Pero ese verso no solo está conformado de

palabras, sino de puntos, por lo que este poema es un ejemplo de lo que Túa Blesa nombra “texto óstracon”, aquel que inicia, pero no tiene un fin específico, e incluso “[...] se trunca para dejar paso al silencio, un silencio presente, textualizado, que apela a un discurso suprimido, perdido” (*Logofagias* 23) y deja únicamente una huella (en este caso, los puntos), modo que llamaré “fenestratio”, adoptando el nombre de los huecos (“ventanas”, del latín *fenestra*) que aparecen como en la transcripción paleográfica donde “por cada letra no legible, no leída, caso de poder precisarse el número de las que faltan, se escriba un punto [...], y serán una o más líneas de puntos cuando el fragmento perdido no subsanable sea de cierta extensión” (27). De esta forma, el final del poema enuncia lo que será el principio de la creación, es decir el silencio, la página en blanco como enuncia el inicio del poema, “En el seno de la blanca violencia del semen”, un espacio corporal que sostiene que la escritura es indecible, indecisa, “sin nada que decir” (nótese la similitud con el verso de Aníbal Núñez en “Arte poética”), un silencio que permanece en un aquí y ahora (*hic et nunc*).

2.2.1.5 “Yo, suspendido en el teatro germinal de mi lecho”

En este poema, el E₀ es un espacio compartido entre un L₀ “yo” y un A₀ “tú” marcado por un deíctico posesivo “tu” que mantienen una relación de cercanía en un “lecho” que es referido metafóricamente como un “teatro germinal”. El T₀ es un presente en el que destaca esta proximidad del L₀ y A₀; también hay un T₁ en pretérito imperfecto (“alejaba”, “meditaban”) que es anterior a T₀, ese pretérito regresa a T₀ donde aparece el A₀: “las dos manos que dibuja el mosaico / de nuestra memoria programan tu profunda instrucción” (Hervás 186).

En la sexta estrofa, el deíctico “en adelante” expresa un T₂ que es posterior a T₀, en el cual “los pliegues invisibles que me englobaban / se reorganizarían de modo que pudiese leer” (187),

es decir, utiliza un tiempo pospretérito “reorganizarían” para pasar a un pretérito subjuntivo “pudiese” en primera persona. El poema termina en un nuevo presente, un verdadero T₀ con los verbos “reflexionan” y “estudian”.

Nuevamente, existe un *hic et nunc* que se manifiesta en los verbos en presente que expresan el hacerse del poema, el cual se presenta al final del poema para enfatizar su performatividad: “en los intervalos vacantes de las frases / las contradicciones en el lenguaje reflexionan, estudian / prestarles atención” (187); incluso el imperativo “prestarles” sirve para llamar la atención del auditor y encausarlo a esa “reflexión”.

En cuanto a L₀ y A₀, podría considerarse que la “reorganización” referida en la sexta estrofa implica un emparejamiento entre ambos, por lo que esos “pliegues invisibles”, ese umbral entre L₀ y A₀ hacen que el “yo” pueda “leer”, dejar de ser quien enuncia para volverse A₀, o incluso un auditor, según Ducrot (el que lee el texto, la persona extratextual). De ahí que, en el inicio, el L₀ hable de su doble materialidad, “abarco dos cuerpos” que “se irrigan” y que, posteriormente, “se aducen infatigablemente fuera hacia las fuerzas del futuro”: el texto expone un espacio “fuera” del texto y un “futuro” posterior a él, es decir, al poema no le basta la enunciación en un *hic et nunc*, sino que llega incluso a enunciar el momento extratextual del texto, aquel en que un auditor toma el texto y lo lee. Este constante énfasis espacio-temporal del locutor por el hacerse del poema es, finalmente, un pensar, meditar, reflexionar, estudiar y lo que —como solicita el propio poema— requiere la atención del auditor.

2.2.1.6 “De la emergencia marginal”

El T₀ es un presente manifestado por el verso “sin nada que decir te engendro te persuado” (Hervás 193); el E₀ es un *hic et nunc* que aparece implícito en ese verso anterior. También hay un T₁ en

pasado, por lo cual es anterior a T_0 . Respecto al L_0 , se muestra mediante los verbos “engendro”, “persuado”, y su A_0 es un “tú” que aparece mediante el deíctico reflexivo “te”. En el T_1 , el locutor se pluraliza en un “nosotros”.

El poema parece relacionarse con “En el seno de la blanca violencia del semen” debido a sus líneas finales que trasgreden la forma de entender el verso tradicional, pues no es una línea ocupada por palabras que establezcan un patrón de ritmo, métrica, rima, etc., sino que utiliza el espacio de la línea para llenarla con puntos —por cierto, desde su definición más general, la línea es una consecución de puntos— dejando un vacío que se muestra, pues el poeta no ha omitido esos puntos, esa ausencia de palabras, sino que la hace manifiesta, está presente. Túa Blesa ha considerado estos dos poemas un claro ejemplo de “óstracon”, cuyo nombre proviene de “vasija, pedazo de vasija” (*Logofagias* 33), es decir, una parte de un todo mayor. Ambos poemas son, además, el inicio y fin de una sección en el poemario *Perfecto fuego* titulado “I. El sacrificio de la unidad engendra la unidad”.

El poema refiere al acto sexual mediante elementos como el “cuerpo, “la carne se hundía / a roces clandestinos”, y “sangre, tinta, semen”. Este último fragmento conecta lo sexual con la relación íntima entre el poeta y la página en que intenta plasmar el poema. Primero, ese vaivén de los cuerpos sirve de metáfora del ida y vuelta de cada verso, mientras su misma construcción lleva a reorganizar los elementos, a algo nuevo, a repensar el lenguaje utilizado, tal como las diversas posiciones de esos cuerpos. Este ejemplo da cuenta de cómo Hervás consideraba que la palabra no era capaz de decir algo de la realidad y, sin embargo, el ejercicio de escritura se lleva a cabo, se sigue intentando crear, engendrar.

2.2.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía

El metapoema de Eduardo Hervás sigue una línea muy personal y, por ende, política: por un lado, desarrolla una escritura que propone un pensamiento determinado por su espacio y tiempo (Valencia en los años finales del Franquismo), en la cual vierte lecturas sobre política, filosofía, sociología o literatura, las cuales le permiten construir, a su vez, una escritura que discute — puntualmente, “discutir” desde su etimología latina referente a “disipar”, “hacer que algo se desvanezca por separación de las partes que lo forman” (DRAE, s. v.)— los mecanismos de la estructura de poder dictatorial. La posibilidad de poner dicha estructura en crisis es resuelta por Hervás mediante lo que Lyn Hejinian (1983) llama “texto abierto”, uno que permite desestabilizar un orden impuesto previamente, pues:

The writer relinquishes total control and challenges authority as a principle and control as a motive. The “open text” often emphasizes or foregrounds process, either the process of the original composition or of subsequent compositions by readers, and thus resists the cultural tendencies that seek to identify and fix material and turn it into a product; that is, it resists reduction and commodification (Hejinian)

Esto implica que una escritura como la del poeta valenciano, al emplear esos puntos suspensivos (tipo de logofagia que Blesa llama “óstracon”), permite al auditor generar nuevos sentidos y llenar espacios, haciéndolo participar en un acto de resistencia con respecto a las estructuras fijas (del orden, del poder, de lo normalizado) para permitir una apertura, una liberación.

Como se ha visto en este análisis, si bien son pocos poemas analizados de este autor, lo cierto es que su longitud o su profundidad configuran el tipo que Pérez Bowie nombra “poema

como poética”, pues enlazan todo tipo de afirmaciones, e incluso citas, con respecto a las palabras y su función en el poema.

Uno de los elementos más destacados en este autor es, sin duda, el uso de los tiempos verbales para marcar tiempos distintos en torno al hecho poético: el del poeta mientras idea su poema, el del poema en su hacerse (el *hic et nunc* explicitado por el locutor) y el de la lectura de ese poema. A esto se une el concepto hervasiano del “intervalo”, el cual le permite lanzar constantemente la pregunta sobre quién habla en el poema, pues dicho intervalo requiere de dos elementos entre los cuales este ocurre: la realidad y la literatura. El metapoema de Hervás, mediante ese intervalo (que incluso podría implicar una firma encubierta: “[int]erva[lo]”), intenta identificar cómo se da esa distancia de una respecto de la otra, siendo el locutor uno de los elementos que permiten ese juego de voces.

Además, utiliza, como Aníbal Núñez, el recurso de la *mise en abyme* para mostrar esa performatividad que desarrolla el locutor, pues una constante en Hervás será la de hacer explícito el hacerse del poema a la par que se va leyendo, esto mediante verbos en infinitivo que marcan acciones que parecieran simplemente emerger de la enunciación y no de acciones concretas de alguien, o también por verbos en presente que el locutor enuncia desde una caracterización como poeta, hecho explicitado en las palabras “te trabajo te engendro” (183).

En este autor también aparece el recurso logofágico del “óstracon” (Blesa) que permite mostrar solo partes del verso, dejando el inicio y final en una interrogante mediante puntos seguidos. Sobre los dos poemas que emplean este elemento (“En el seno...” y “Yo, suspendido...”), resulta muy interesante que el verbo “engendrar” que está enmarcado por esos puntos, refiera a elementos sexuales que son, a su vez, metáforas del propio ejercicio de escritura que, en el caso de Hervás, no se logra, pero se intenta. La blancura del semen es similar a la página

en blanco, o también a una tinta que no se puede leer; la carne o los cuerpos que intentan engendrar en vano parecen aludir a una relación homosexual, como se observa incluso en el oxímoron del verso “En el seno de la blanca violencia del semen”, donde dicho elemento de fecundación se verá deconstruido en “una nueva organización de los órganos” que se podrían entender como los recursos de la poesía que será engendrada; mientras que el vaivén de dichos cuerpos asemeja la idea y vuelta de los versos, e incluso se enuncia un movimiento que propone y reorganiza esos cuerpos en distintas posiciones, como ocurre con la manipulación de las palabras en la creación del poema.

CAPÍTULO 3. Dos poetas del silencio: Ignacio Prat y Leopoldo María Panero

En este capítulo, retomo lo señalado por Pérez Parejo (2007) con respecto a la “poética del silencio” en el sentido más experimental que, como él mismo sostiene, se desarrolla con recursos logofágicos (Blesa) o que exaltan la vacuidad del discurso poético, de manera que los dos poetas incluidos en esta clasificación son Ignacio Prat y Leopoldo María Panero, pues considero que sus metapoemas siguen esta línea de forma sumamente explícita. El cuestionamiento sobre las formas de usar el lenguaje para producir arte se ven transgredidas y puestas en crisis de maneras más rotundas, siendo ejemplos de casos, en efecto mucho más experimentales. Como en los dos poetas anteriores, paso a presentar a los dos incluidos en este tercer capítulo, luego el análisis e interpretación de los poemas elegidos para cada caso y se cierra el apartado de cada autor con una lectura en términos metapoéticos de sus respectivos poemas en conjunto. En el desarrollo analítico, se pueden incluir fragmentos o la totalidad de los textos, según ha sido necesario, pero se pueden consultar los poemas completos de Prat y Panero en el anexo al final de este trabajo.

3.1 Ignacio Prat

Fue poeta, profesor y crítico nacido en Zaragoza el 4 de mayo de 1945. En 1983, José Luis Jover editó su obra poética en *Para ti. 1963-1981*, donde organiza su obra publicada en libros, revistas y textos inéditos. El primer conjunto es *Trenza*, su primera *plaque* publicada en 1974 sin sello editorial; de Málaga, 1978, es *Así se hacen las efes* donde se incluye un poema de Jorge Guillén titulado “Oído y visto” que le dedica a Ignacio Prat; *Para tí* aparece en 1980, siendo un título que en otros momentos aparecerá sin tilde y que refiere, según Jover, a un anagrama del nombre del autor; *Contra ti-Para ti* será un libro póstumo publicado en 1982; también póstuma será la

plaque titulada *Cuatro poemas* de 1982; finalmente se conocen varios textos publicados en revistas o enviados para premios o revistas que no salieron a la luz, escritos entre 1963 y 1980. Falleció el 16 de enero de 1982 en Londres.

El poeta aragonés Ignacio Prat es, sin duda, un caso excepcional en la poesía española; sin embargo, su obra tuvo tirajes pequeños y sus lectores se han mantenido dentro del círculo de amigos de la época, siendo muy pocos los trabajos críticos sobre sus textos. *Scriptor Ludens (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)* de Túa Blesa es el único monográfico sobre su obra. En ese trabajo, el crítico zaragozano analiza diferentes recursos de la peculiar poesía de Prat, como el constante uso del anagrama, el palíndromo, el calambur o la reordenación de sílabas, creando una poética que juega con el significante y esconde el significado.

En textos como el de Antonio Pérez Lasheras (2015), se hace una breve referencia a que la obra de Prat tiene cierta influencia gongorina en el sentido de intentar “separar la relación entre *res* y *verba*” (37). Para Pérez Lasheras, Góngora no llega a dar el salto que lleva al distanciamiento del sentido, al *non sense*, pero quien sí lo hace es precisamente Ignacio Prat. Sobre este distanciamiento entre *res* y *verba* hablaré más adelante cuando aborde el tema del dificultismo (Palma Castro, 2016).

En el prólogo de su obra reunida en el libro *Para ti. 1963-1981* (1983), José Luis Jover señalaba como una interrogante el que dicha obra tuviera recepción. Como se verá en adelante, este autor es posiblemente el más particular de los elegidos para este corpus, porque propone la puesta en crisis del lenguaje y también de la enunciación.

3.1.1 Análisis de corpus

De manera general, los hallazgos más destacados de este análisis ponen énfasis en el comportamiento del locutor, quien no solo se presenta a sí mismo de manera indeterminada, sino que también despliega un espacio y tiempo difíciles de analizar desde una pragmática de la enunciación; sin embargo, es posible observar una función diferente del locutor, quien ya no aparece solo deícticamente, sino que dispone, además de palabras, otro tipo de trazos³³. El espacio en que se desarrolla el poema tendrá una relevancia no vista en los otros autores abordados en esta investigación. Paso al detalle del análisis y la interpretación de este peculiar corpus.

El caso de Ignacio Prat debe colocarse aparte, implica una lectura distinta, pues los ejercicios poéticos de este autor imposibilitan un análisis pragmático como los que he hecho previamente con los demás poetas, lo cual atribuyo a una intención de producir textos donde se ejecuta un ejercicio de tensión que tira hacia lo ilegible o lo absurdo. Si bien todo poema contiene en sí a alguien que dispone el discurso en la página (un locutor) para que surja el poema, los textos de Prat tienen un grado importante de lo que Roland Barthes (2003) denomina justamente “escritura ilegible”, donde el sentido se pierde y no es posible conectar lo dicho en los versos con elementos lógicos, razón por la cual también parece que el propio locutor se sitúa en una posición de indeterminación, lo mismo que el tiempo o el espacio.

Por ello, a la par que se intenta describir qué sucede a nivel enunciativo, procedo a realizar un análisis textual comentando recursos usados por el poeta y citando fragmentos de poemas de sus primeros libros: *Trenza* (1974), *Así se hacen las efes* (1978) y *Para tí* (1980). En este caso específico, no separo mi análisis por poema, sino que va vinculándose un análisis con otro, según

³³ Como se verá en adelante, no utilizo el término “trazo” en el sentido de Raúl Dorra, es decir, como “trazo audible” o “significante sensible de la letra” (103), sino en un sentido más amplio que implica también manifestaciones fuera de un alfabeto dado, fuera de la lengua.

los elementos que se van resaltando como parte de su metapoesía, esto debido a que se abordan conceptos aplicados de manera general para el corpus de este autor, por lo que la explicación y redacción me parece más fluida y clara si no se divide el análisis de cada poema.

Para comenzar a hablar de la obra pratiana, remito al término “dificultismo poético” del que habla Alejandro Palma (2016). Este término se ha utilizado con anterioridad al leer a Luis de Góngora e implicaba que al texto se le agregara una “dificultad del discurso basado en las verba (palabras) y no en la res (cosa o concepto) como usualmente se aceptaba; por lo tanto existe un dominio de la elocutio sobre la inventio” (223). Por su parte, Túa Blesa (2017) señala el carácter oscuro, de incomprensibilidad, de los textos de Ignacio Prat gracias a recursos como los mencionados antes y otros como la ruptura de la sintaxis, la invención de palabras, inserción de otras lenguas, etc. Según Blesa (1990b), “leer los textos de Ignacio Prat es partir hacia un universo de sinsentido, una patria donde se habla la confusión de lenguas, hacia una escritura que llegará a devorarse a sí misma” (16).

Así, para el caso de los poemas de Ignacio Prat, podemos hablar de dos términos para describir su funcionamiento: dificultismo y ocultamiento. El primero debido a que sus poemas tienden mucho al discurso gongorino, su lectura implica el uso recurrente —casi a cada palabra— del diccionario común y de uno etimológico al menos: utiliza sinónimos poco comunes, arcaísmos, latinismos; combina significantes y significados que parecen no tener relación, tal es el caso del siguiente poema:

DCTDR SSN

Rama (gris) de la tiorba

corvo lunes RUGE

DIVORCIA INFLAMA

nuxflora cristalina.

Ninfeas ¡PRESENTE!

añiles puses (Iris,

colores) corinto

algo donde medio copo. (21)

En el monográfico antes mencionado (Blesa 1990b), se señala que el significado de esas primeras siglas o mayúsculas que hacen de título de este poema es revelado en uno de los ejemplares de *Trenza* que Prat marcó con su propia mano, en el cual se puede leer “DiCTaDuRa aSeSiNa” (Blesa 1990b, 28), recurso que el propio estudioso aragonés llama “criptograma”, por ser “un desvanecimiento de la escritura” (*Logofagias* 209). Si volvemos sobre el poema, observamos que la revelación no nos permite ahondar más allá en el sentido del texto, pues sigue ocultándose al auditor. Siguiendo la lógica de lectura que señalaba arriba, podemos adentrarnos en ciertas palabras para intentar encontrar algún sentido. Por ejemplo, tenemos ciertos colores en el poema: el “(gris)”, el cual podría relacionarse con el color del uniforme del Cuerpo de Policía Armada y de Tráfico durante el Franquismo, cuyos integrantes eran conocidos como “los grises” y que operaban en las zonas urbanas (Olmos 53); también se menciona la palabra “colores”; “añiles” que serían variedades oscuras del color azul (añil o índigo); el “corinto” que es un rojo oscuro; y finalmente, “copo” que, desde su cuarta acepción como sinónimo de “Grumo o coágulo” (DRAE, s. v.), puede entenderse como sangre. Todavía más, el verso final parece esconder la palabra “algodón”: “algod[ón] de medio copo”, es decir, “algodón de medio coágulo”, lo que descubre otra conexión

con el enigmático título del poema y la violencia represiva de la policía que mantiene el orden durante la dictadura.

En la primera estrofa, “corvo lunes” podría hacer referencia a lo curvo, pues “lunes” proviene del latín “diez lunae”, lo que le otorga también un rasgo redondo o curvo. Por otra parte, se menciona dos flores: “nuxflora”, del latín “flor de nuez” y “ninfeas”, del latín “nenúfares”, el cual también podría ser un juego entre “ninfas” y “feas”; incluso es posible que sea una referencia a un libro y un poema de Juan Ramón Jiménez llamados *Ninfeas* de 1900.

Así, el poema no parece querer ser descubierto, no busca tener una intención comunicativa legible, sino más bien leerse como un ejercicio abierto a la resolución múltiple, pues incluso aunque el autor no hubiese escrito en aquel ejemplar la referencia a la dictadura —la franquista, seguramente—, seguimos sin entender de qué está hablando el texto. Dicho ejercicio parece tener su eje en el ocultamiento, el segundo de los términos que propongo para describir cómo funciona la poética pratiana y que ya señalaba Blesa (1990b) al decir que “Prat ha sometido su escritura a un proceso de ocultación, el sentido ofrendado en un culto misterioso en la cripta (nuevo anagrama) de la oscuridad” (149), anagrama del apellido de nuestro autor, según explica.

En diferentes poemas, sobre todo de su primera etapa, antes de 1980, Prat juega con el auditor en varios niveles, puesto que la escritura tiende más al grafismo que a la búsqueda de sentido. Por su parte, el locutor (Ducrot) se constituye como un ser que pone en crisis la enunciación misma. Del libro *Así se hacen las efes* (1978), tenemos el siguiente caso (Figura 4):

Figura 4. Poema “SILVA O EX-CLAMA...” de Ignacio Prat.

SILVA O EX-CLAMA • TURCI ENSENCIA • DIPTONGO^E
 • MAUSICA • CIBE

Pl-pl-pl (m-i)-ipl-pl(i)-pl-alpl-U-npl-ipl-
 l(P)l-cibe.

Fas, Melo-Os, Odfo, ET-ER, Puada, $\text{O} \rightarrow$.

Idénte, Sor $\frac{t}{t}$ O, Cupa.

Å, Las, lás.

(¡O, Crito!)

Fuente: Ignacio Prat, "SILVA O EX-CLAMA...", *Para ti. 1963-1981*, 41.

Túa Blesa (1990b) ha aventurado una interpretación sobre algunas palabras del texto, señalando el paralelismo entre la palabra "SILVA" del texto y "Cántico", el libro más popular de Jorge Guillén; asimismo, resalta la cercanía semántica entre "EX-CLAMA" y "Clamor", otro libro del propio Guillén, a quien Prat dedicó todo un monográfico llamado '*Aire nuestro*' de Jorge Guillén en 1974. Sin embargo, Blesa mismo señala que el texto puede representar todo un "errar por un país nunca visto ni descrito en ningún atlas, caos verbal, magma de un sentido aún no, y quizá nunca, cristalizado, enigma lírico" (1990b, 143). Siguiendo esta línea de indeterminación, de imposibilidad, podemos señalar que esta palabra pratiana, más allá de buscar ser descifrada, presenta elementos que rompen con la noción de poesía, de palabras unidas para generar un sentido, y por lo tanto su fin, quizá, sea otro, el de ir a un tiempo previo a la palabra misma, pero posterior al silencio. Por su parte, el locutor (L₀) apenas nos hace saber que está ahí, en un tiempo presente, donde acontece esa enunciación, donde parece estar manipulando las grafías y despistando al auditor. Acaso, al final del poema, la exclamación "¡O, Crito!" delata una subjetividad que se mantiene impersonal, pero efectivamente exclamatoria.

Ignacio-Javier López (1982) habla de los poemas de este libro como “poemas en activo” (citado en Blesa, 1990b, 141), pues las palabras que contienen han sido sometidas a un proceso que finaliza en una síntesis. Dicha síntesis produce algo muy cercano a lo que Jacques Derrida (1969 [1966]) propone como “glosopoiesis” y que define en estos términos:

no es ni un lenguaje imitativo, ni una creación de nombres, nos conduce de nuevo *al borde* del momento en donde todavía la palabra no ha nacido, cuando la articulación no es ya un grito pero tampoco es aún un discurso, cuando la repetición, y con ella la lengua en general es casi imposible: nos conduce a la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de la pneumática y de la gramática [...]. (14)

Así, este tipo de textos de Ignacio Prat parecen aproximarse precisamente a esta glosopoiesis, en cuanto su decir escapa a la sintaxis porque no persigue un orden claro, tampoco busca generar un sentido específico, como sucede en el fragmento de grupos consonánticos o de sílabas separados por guiones: “pl-pl-pl (m-i) -ipl-pl(i)-pl-alpl-U-npl-ipl-l(p)l-cibe”. Este podría leerse como un ejercicio que busca arrebatarse a la palabra todo sentido tal como lo conocemos, dejando lugar al balbuceo, al sonido por el sonido, a la práctica de la glosopoiesis más pura, donde la lengua todavía no es tal en tanto que no funciona como una convención que permita la comunicación.

Por ello, los alcances del poema van más allá del lenguaje, el significado y el sentido, para llegar, quizá, a una escritura que no apunte hacia lo pre-lingüístico sino a lo pos-lingüístico, a un estado en el que la lengua se desarma, se destruye, quedando fragmentos de lo que fue (veamos ese balbuceo que termina con -cibe: parece que es el último rastro de algo legible que debemos resolver: ¿percibe?, ¿concibe? ¿P(l)ausib(l)e?). Quizá, todavía más allá, Prat esté en búsqueda constante de cierto ritmo en su trazo de letras porque, tal como explica André Leroi-Gourhan: “El

grafismo no comienza por una expresión en cierto modo servil y fotográfica de lo real, sino que se le ve organizarse en el curso de una decena de miles de años a partir de signos que parecen haber expresado primero unos ritmos y no unas formas” (188).

De este modo, esas grafías que coloca Prat no están señalando ninguna cosa de la realidad o un sentido, sino algo más esencial de esa escritura, algo más allá del concepto: su ritmo, su repetición y, con ello, su huella (a decir de la *trace* derrideana). Al respecto de la presencia, específicamente del sujeto, Raúl Dorra (2003) afirma que la lectura implica tres niveles dependientes justo del grado en que este se manifiesta: uno en el que hay un mensaje sobre un soporte que está delimitado por el blanco (de una página, de una tablilla, una pared) y donde “la lengua predomina sobre el lenguaje”, mientras que el otro tiene que ver con:

[el] orden, incesante y al mismo tiempo balbuceante, del lenguaje [...]. La espesura del lenguaje recubre las articulaciones de la lengua y el orden simbólico, que se abre a una significación plural, inestable pero también motivada, produce un desborde en la fijeza de los signos. En este segundo nivel el mundo se ve desde el lado del sujeto antes que desde el lado del texto y por ello es la presencia del sujeto —su mirada, su estado de ánimo, su relación con el objeto— lo que decide el rumbo significativo del mensaje a la vez que lo impregna de su huella. Instalados en este nivel, una lectura de la escritura, antes que lectura de un mensaje, es recuperación de las huellas de una presencia”. (109)

Y un tercer nivel tiene que ver con la manera en que la mirada transforma la realidad haciéndola “escritura simbólica, una escritura cuyo sentido, ligado a la profundidad, está en continuo desplazamiento y en continuo retorno” (114). De estos tres niveles, me interesa subrayar la relevancia del segundo, puesto que nos permite dar cuenta de cómo el locutor de este tipo de poemas adquiere unos rasgos muy particulares, pues, si está jugando con las palabras al punto de

aplicar en ellas un proceso de síntesis o de deconstrucción, esto habla de un locutor con un conocimiento profundo de la lengua y su constitución, de ahí que utilice a veces etimologías, que combine palabras, que cree anagramas o palíndromos, etc.; y, sobre todo, observar a una subjetividad no sensible al mundo, sino al propio espacio de la página en que deposita todo aquello, lo que Viviana Cárdenas (2001) llama “zona visuográfica”, es decir, donde aparecen “tanto el espacio y las indicaciones tipográficas como las marcas que se sitúan en el interior del texto. [...] recursos necesarios para diseñar la presentación total de la página escrita” (119).

Esta compleja construcción del locutor en los poemas de Prat se enfatiza con otro elemento más: quien habla en el poema cumple también otra función, la de alguien que, a veces, no está propiamente de manera deíctica en un “yo”, sino de manera impersonal, pero aparece gráficamente y coloca viñetas punto o dispone las letras en un determinado orden o posición, como la “E” arriba de la última vocal ‘O’ de la palabra “DIPTONGO” o al final de la quinta línea, en donde vemos un cero (o una vocal ‘O’ mayúscula) empujado hacia la derecha mediante dos flechas, quizá como forma de mover ese vacío hacia adelante en el texto, en una especie de trascendencia de la nada. Considero que este signo da pauta a plantear la idea de una “función de trazador”, partiendo de la peculiar etimología del verbo ‘trazar’ que, según apunta Joan Corominas (1987), proviene del latín vulgar *tractiare*, “tirar una línea” (582), mientras que Echeagaray (1887) señala también una posibilidad metafórica que implica “Discurrir o disponer los medios oportunos para el logro de alguna cosa” (573). Justamente, con ambas acepciones, considero que el emisor (en función de trazador) está predisponiendo al auditor (ambos en términos de Ducrot) para una lectura muy atípica de la poesía, pues, si el verso común impone un orden de lectura continuo que va de izquierda a derecha y luego se repite bajando de renglón, el locutor de Prat nos hace detenernos en

una lectura no lineal que, si bien se puede presentar en la poesía en general, en este corpus se pone absolutamente de manifiesto con intenciones metapoéticas claras.

El tipo de lectura que el L₀ propone hace que esa “función de trazador” del emisor dirija al auditor a un grado aún más profundo de interpretación: el propio caso que señalé arriba sobre la posibilidad de un cero o una vocal ‘o’ puede tener también una implicación tipográfica con miras a una lectura metapoética. El poema contiene seis vocales ‘O’ mayúscula (o siete si contamos la que tiene las dos flechas horizontales apuntando a la derecha) y también aparece una letra fuera del alfabeto español: la ‘Å’ (llamada ‘a’ mayúscula con anillo) que pertenece a las lenguas escandinavas en las que se puede leer como una mezcla de [a] y [o] o solo como [o]. Estos datos son sumamente significativos porque el poema propone la vocal ‘o’ como elemento destacado al tiempo que el “EX-CLAMA” de la primera línea hace pensar en tres cosas: la forma redondeada de la boca al gritar (clamar); el prefijo ‘ex’ que refiere a algo que fue pero ya no es; y en la palabra completa y sin el guion que revela la palabra “exclama” y que, según el DRAE, en su forma infinitiva implica “emitir palabras con fuerza o vehemencia para expresar la viveza de un afecto o para dar vigor y eficacia a lo que se dice” (DRAE, s. v.).

Por tanto, las elecciones de Prat en este texto no son nada azarosas, pues todo apunta a tres tiempos distintos: un primer momento en que la escritura “parecía” poder decir o se creía que podía decir; un segundo momento que es el *hic et nunc* de la enunciación (E₀ y T₀), en la cual el L₀ nos señala que las palabras ya no pueden “clamar”, ya no tienen esa eficacia en su aprehensión de la realidad, de la cual surge no una palabra compuesta, sino su descomposición; mientras que el tercer momento solo es posible verlo en la propia función de trazador del emisor (el escritor) que agrega a esa ‘o’ las flechas hacia la derecha, hacia delante de su propio discurso, señalando un futuro en que no sabremos si habrá un “exclamar” o un “ex-clamar” todavía más vacuo.

Una última cosa sobre este texto corresponde a los dos últimos versos, en los que es posible encontrar un anagrama hipogramático (Rodríguez Ferrándiz), aquel que “alude a una *propuesta de equivalencia* entre términos heterogéneos, consecuentemente más ardua, más borrosa que la isogramática³⁴ (versos imitan a un nombre en el anagrama saussureano, sintagmas o frases imitan a una palabra en la etimología antigua, en la paráfrasis, textos imitan a otros texto más breves en la glosa, en la exégesis, en la misma labor crítica)” (el énfasis es del autor, 367-368). Dicho anagrama podría ser (nuevamente sin pizca de azar) el nombre Crátilo, que corresponde al diálogo platónico en torno al origen de las palabras donde el propio Crátilo defiende el surgimiento de la palabra a partir de la semejanza entre esta y el objeto que imita (430a), mientras que Hermógenes sostiene que es a partir de una convención que se asignan las palabras a las cosas (388d).

Otro caso más nos lleva a lo que antes hemos referido de Roland Barthes (2003), las escrituras ilegibles, aquellas que “no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indescifrables, porque están simplemente fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos” (105), y continúa afirmando que “[u]na escritura no necesita ser ‘legible’ para ser plenamente escritura [...]. Estas escrituras ilegibles nos dicen (solamente) que hay signos, pero no sentido” (105). Un ejemplo de Ignacio Prat que, aparentemente, puede insertarse en ese tipo de escritura es el siguiente (Figura 5):

Figura 5. Poema “Sí, Bieli...” de Ignacio Prat.

Sí, Bieli

D	u	l	es
	X		
	l	u	es
	X		
a	u	l	es

³⁴ En este otro tipo de anagrama, “modelo y copia son homogéneos (morfema imita a morfema en el homeóptoton, lexema imita a lexema en el [sic] políptoton, palabra imita a palabra en las insistencias (o en el anagrama tradicional), frase imita a frase en la cita sea literal o paródica)” (367).

Fuente: Ignacio Prat, “Sí, Bieli”, *Para ti. 1963-1981*, 34.

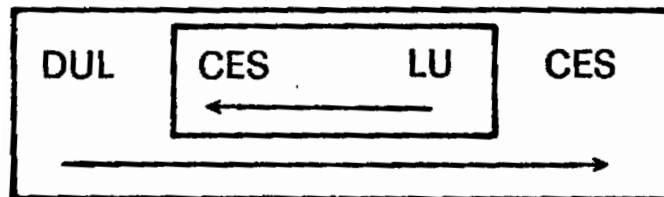
Para comenzar con el análisis del texto de arriba, es importante recordar que Ignacio Prat elaboró varios ensayos sobre literatura (1982), entre los que interesa subrayar aquel titulado “Juan Ramón Jiménez: “Dulces luces azules de túneles y buques”, donde el autor aragonés realiza un profundo análisis rítmico de esos versos, además de añadir una ilustración como la que conforma el texto en su propio poemario (Figura 5), con la diferencia del trazo de las líneas a mano que en el poema están conectando los fonemas semejantes, pero en posición diferente; por su parte, las líneas y otros signos de su ensayo están mecanografiados. Además de esto, Prat identifica un anagrama e incluso un calambur palindrómico que reproduzco a continuación:

Figura 6. Anagrama en “Dulces luces...” de Juan Ramón Jiménez.

D	u	l	c	e	s	l	u	c	e	s	a	z	u	l	e	s
0	2	1	3	4	5	1	2	3	4	5	0	3	2	1	4	5

Fuente: Ignacio Prat, “Juan Ramón...”, *Estudios sobre poesía contemporánea*, 92.

Figura 7. Calambur palindrómico en “Dulces luces...” de Juan Ramón Jiménez.



Fuente: Ignacio Prat, “Juan Ramón...”, *Estudios sobre poesía contemporánea*, 92.

Este tipo de análisis, sin duda, permite observar el gran conocimiento de Ignacio Prat sobre la lengua y su estudio en la poesía, hecho que permite considerar la suya como una obra con cabal conciencia del oficio de escritura, tal como el poeta muguereño hace con el concepto de la “corrección por sorpresa”, que formaba parte de la continua depuración que realizaba a su obra, aun tratándose de textos escritos muchos años atrás. Este es el dato con el que Prat comienza su estudio cuya explicación la recupera de Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (1958):

Escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, o lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí. Ayer estuvo aquí una discípula para hablar de cierto trabajo que proyecta escribir acerca de mi poesía, y entre otras cosas comentamos un verso todo en *ues* de mi *Marina de ensueño*³⁵:

Dulces luces azules de túneles y buques,

le dije, y ella me hizo observar que el verso publicado rezaba de otra manera:

Dulces luces azules de túneles y puertos,

es decir, mientras hablaba con ella vino espontáneamente, sin pensarla ni buscarla, la corrección que mejoraba y completaba el verso. Esto es lo que llamo la corrección por sorpresa. [...] (el énfasis es del autor, 81)

De la referencia a Juan Ramón Jiménez, el texto de Prat recupera las tres primeras palabras del verso citado, en el cual se mantienen las “ues” señaladas por Juan Ramón, pero Prat sustituye los

³⁵ De hecho, en el ensayo referido antes, Ignacio Prat corrige esto, pues “no pertenece, sin embargo, a ninguna de las once *Marinas de ensueño* [...], ni siquiera a una de las *Otras marinas de ensueño* [...], sino a la segunda de las tres poesías (sin título) de *El tren lejano* (sección 5 del libro inédito *Historias* [1909-1912])” (82), titulada “Tren y buque”.

fonemas /θ/ que implican el ceceo peninsular en las tres palabras: “Dul(c)es lu(c)es a(z)ules”. La grafía que toma su lugar será trazada por una ‘H’ encerrada en un círculo, es decir, que el poema incluirá la notación fonética en sustitución de la grafía o letra; y todavía más, al ser un fonema mudo al menos en palabras provenientes del propio español, parece jugar un papel logofágico dentro del texto (muestra una sustitución evidenciando su sonido pese a no estar realmente las grafías ‘c’ o ‘z’), lo cual bien podría leerse como una invitación a una nueva corrección en el sentido juanramoniano.

Una lectura que propongo, además de la que ya había esbozado Prat en su ensayo, es que la Figura 5 podría estar sugiriendo la relación de elementos no solo a nivel sintáctico, sino paradigmático. El verso —tiene intención de ser verso porque es trasladado de un análisis de los versos de Juan Ramón, apartándose del discurso ensayístico para ocupar ahora una página en un poemario propio— parece proponer tres formas de desarrollarse y, dentro de esas formas, el emisor en función de trazador ha colocado pequeñas líneas que relacionan las grafías semejantes en el nivel paradigmático, poniendo de manifiesto las posibles combinaciones, pero también señalando aquellas grafías que se mantienen en una misma posición (‘e’ y ‘s’); esta manipulación del orden de las letras es, quizá, lo que busca que realice el auditor también, o de lo que quiere que se haga consciente: un tipo de lectura diferente. Así, se podría señalar que el emisor en función de trazador ha dispuesto el texto en esta forma particular para señalarle cómo debe ser leído el poema, lo cual resulta muy similar a lo que plantean los “poemas laberinto” que, si bien ya existían desde el periodo grecorromano, serán muy importantes durante la Edad Media³⁶. Su estructura podía ser de dos tipos:

³⁶ En este periodo, su importancia radicará en la transformación simbólica que la religión cristiana le otorgará al laberinto en el arte, como ocurrirá en la poesía o la arquitectura. Al respecto de esta última, Piotr Rypson (1986) explica

A — the labyrinth with a center (rectangular, cruciform, rhomboid, or in the shape of other figures), where the first letter of the written text is placed in the center and is the first to be read [...]; and B — the "progressive labyrinth" (my term) in the shape of a rectangle, where the first line constitutes the text proper, and the next lines result from shifting the first one to the left or right [...]. (Rypson 67)

En nuestro caso de análisis, el texto de Prat se asemeja al primer tipo de laberinto, cuyo centro es la primera parte en que se enuncia una afirmación y se da a conocer al posible A_0 a manera de vocativo y con la mayúscula que indica un nombre propio (¿Bieli? ¿Andréi Biely³⁷, autor de la novela rusa *Petersburgo* de 1913?). Del lado izquierdo, tenemos una segunda parte donde ya se muestra el emisor en función de trazador, quien dispone esas líneas que rompen con la forma del poema laberinto medieval que inscribía la figura de una cruz y ahora vemos incluso un quiasmo que se observa de manera muy explícita en la forma de ‘X’ que producen los trazos añadidos a las letras. Sin embargo, esta segunda parte también tiene su propio centro o punto de partida: esas dos

que: “The most important function of labyrinths occurring on church floors is brought out by the later tradition developed in connection with similar constructions in medieval churches at Auxerre, Arras, Sens, Bayeux, Amiens, and others. In Poland a labyrinth of this type occurred on the floor of the Włocławek Cathedral (fourteenth century). The symbolism of labyrinths placed upon the floors of medieval churches is basically similar to that ascribed to them at present: the labyrinth symbolized life, a path full of obstacles and suffering. The center symbolized Jerusalem the heavenly and it was frequently called after this biblical city, or Heaven. The figures might have been instrumental in now-forgotten rites, most probably symbolizing a pilgrimage to the Holy Land. They had the character of mysteries and illustrated the point of wandering amidst obstacles and sorrows towards the ultimate communion with Christ in the City of God” (80).

³⁷ Andréi Biely fue un escritor ruso del periodo simbolista. Su novela más importante es *St. Petersburg* (1916), la cual tiene similitudes con *Ulysses* (1922) de James Joyce, por la forma en que se trabaja el tiempo y el espacio (una ciudad, un tiempo breve en que ocurre la novela); pero, “a diferencia del *Ulysses* de Joyce o de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, por ejemplo, cuyo tiempo interno es un día y el paso de las horas va siendo minuciosamente señalado por el narrador (un reloj suena, etc.), en *Petersburg* no solo no encontramos apenas referencias temporales durante los pocos días, reducibles a horas, en que transcurre la acción, sino que hay una deliberada intención de buscar la imprecisión en el tiempo” (Jiménez 35). De ahí que sospeche que esa “imprecisión” o despiste pueda ser un elemento aprovechado por Prat. Otro dato curioso que me hace mencionar a Biely aquí es que la obra de Joyce, *Ulysses*, con la que se ha comparado muchas veces a la obra de Biely, tiene como personajes principales a Leopold Bloom y a Stephen Dedalus, siendo este último apellido, como se verá adelante, el que podría marcar algún tipo de relación cruzada lo mismo que esas líneas del texto de Prat.

letras, la ‘D’ y la ‘a’ serán la guía del enigma que, sin duda, requiere de múltiples lecturas y disposiciones de reescritura por parte de la o el auditor en hojas nuevas. Es hasta este punto en que ese texto, ilegible en un inicio, ha logrado ser desentrañado y se puede afirmar que es plenamente un metapoema laberinto porque su juego es esconder el nombre del arquitecto que dio origen al laberinto más famoso de la historia literaria: Δαίδαλος, traducido del griego como Daídalos, Dédalus o Dédalo.

Para explicar la forma en que el poema se puede leer, recurro a la siguiente cuadrícula (Figura 8) que permite observar la disposición de cada letra y espacio:

Figura 8. Cuadrícula de lectura para el poema “Sí, Bieli...” de I. Prat.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
a												D		u	l		⊕		e	s
b														X						
c	S	í	,		B	i	e	l	i					l	u		⊕		e	s
d														X	X					
e											a		⊕	u		l		e	s	

Fuente: Elaboración propia a partir del poema de Prat.

La primera parte, con esa afirmación y el vocativo que muy seguramente refiere al escritor ruso Andréi Biely (también escrito Bieli), parece no representar mayor complicación de lectura, pues sigue la sintaxis normal de la lengua escrita, pero la segunda parte despliega un tablero muy interesante. En la edición de Prat, no es posible notar bien los espacios³⁸ entre ciertas letras y la o

³⁸ No es gratuito señalar la importancia que el nivel formal tiene en la poesía y también en los estudios pratianos, pues su ensayo “*Aire nuestro*” de Jorge Guillén (1974) es un meticuloso trabajo sobre la simetría estrófica que implica no

el auditor podría pasarlos de largo al leer; sin embargo, una vez dispuestos en una cuadrícula como la de arriba es más fácil darse cuenta de que esa parte de la derecha no está formando anagramas en el nivel sintagmático, sino paradigmático, pues las letras están separadas significativamente como veremos a continuación.

Enumero los hallazgos de las lecturas atentas al texto: 1) la letra ‘D’ y la ‘a’ están sueltas; 2) la ‘D’ es la única de esa parte que está en mayúscula, lo que ya indica que esa letra representa el centro, el principio para poder leer, e incluso puede ser que sea una letra de tal importancia que se pueda repetir; 3) la letra ‘a’ aislada sugiere que su inclusión en la palabra enigma será saltada, leyéndola de manera vertical con respecto a ‘D’; 4) en la primera línea se avisa de la inversión de orden de las letras ‘u’ y ‘l’ (incluso es posible observar el trazo de este quiasmo formando una ‘X’), por lo que el orden de lectura que marca el emisor en función de trazador sería ‘lu’, pese a que intenta confundirnos regresando esas dos letras a su posición inicial en la tercera línea; 5) las letras ‘e’ y ‘s’ también se marcan por separado, pero no se altera su posición, sino que se indica que primero estará la ‘e’ y luego la ‘s’ (ausencia de quiasmo trazada por líneas verticales); 6) la letra ‘H’ dentro de un círculo no es una convención dentro del trazado de planos arquitectónicos, pero sí es posible la invención de simbología para cubrir ciertas necesidades de un determinado plano³⁹, por lo cual, esta letra podría tener implicaciones metapoéticas, pues se trata de la única letra del alfabeto latino que aparece gráficamente, pero que no tiene un sonido, lo cual puede relacionarse con ese silencio o confusión remarcado que implican las palabras dentro de este metapoema laberinto.

solo los tipos de estrofa o de verso, sino también las coincidencias entre los espacios en blanco, los paratextos (títulos, epígrafes) y demás elementos que no pasa por alto Prat y que son núcleo de todo su monográfico sobre Guillén.

³⁹ Agradezco la asesoría de la arquitecta Emma Ruiz Alonso, quien tuvo a bien explicarme estos detalles en cuanto a la simbología de planos.

Con todo ello, se observa que este tipo de textos no pueden ser leídos y analizados en términos solo enunciativos, como se ha propuesto inicialmente, sino que se requiere de la observación formal del texto para poder plantear alguna interpretación. Para este caso, el L₀ propone a su auditora/auditor un trabajo anagramático, que implica intentar “reconstruir las palabras claves de un texto, que se encuentran implícitas en él, combinando para ello unidades fónicas que forman parte de otras palabras del mismo texto” (García 204). En el caso de Prat, tenemos un anagrama que implica describir el orden de aparición de determinadas letras para identificar una palabra que, de acuerdo con la Figura 8 y los hallazgos mencionados arriba, puede interpretarse mediante la siguiente secuencia:

$$a_{12}+(a, c \text{ o } e)_{19}+a_{12}+e_{12}+c_{14}+c_{15}+(a, c, o \text{ e})_{20}$$

D+ e + d + a + l + u + s

De este modo, la afirmación de la primera parte del texto y el poema laberinto nos lleva justamente a la palabra Dedalus, al propio creador del laberinto mitológico, lo cual resalta la importancia de la disposición de las grafías y las líneas, pero también de los espacios blancos entre las mismas. Esa ausencia de letras en determinados espacios contrasta con la propia ausencia de la vocal ‘o’ en el texto de Prat, misma que podría relacionarse con el número cero que, de igual manera, implica una ausencia como la ‘H’ dentro de un círculo: ambos esconden un doble gesto de ausencia-presencia de sonido, de trazo y de desciframiento.

De la sección “Corona hermana (Reichenhall, 1980)” de *Para tí* (1980), tomo el poema “Del aire hermoso. (Traducciones)” que ya señala Blesa (1990b) puede ser un guiño a *Aire nuestro* de Guillén. En este poema podemos ejemplificar el problema que representa para el auditor el verso pratiano, pues el sentido parece demasiado oculto: “Vulcano barato ¿qué serías sin Uwe? / La

Ciudad jorobada esa, Narcisa / ¡Seguiré en las filas de manzanas narcóticas!” (*Para ti* 50). En esta línea aparece por fin manifiesto ese locutor “yo” en el verbo “seguiré”, sin embargo, parece tratarse de una voz que se entromete en el discurso. De todo el texto no se puede sino aventurar lecturas, aunque quizá una referencia más clara sea la de Uwe, nombre del pintor alemán Uwe Bremer (1940), quien, en efecto, tiene un grabado titulado “Venus, Vulkan und Wissenswertes” (“Venus, Vulcano y datos interesantes”) que pudo ser de 1976.

En el segundo verso, esa “Ciudad jorobada” podría señalar el espacio que ocupa un volcán, o dos, como los de *Under the volcano* (1947) de Malcolm Lowry⁴⁰, donde se habla del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl en el centro de México. Siguiendo con esta lectura de Lowry, “Narcisa” podría referir a que dicha novela es considerada la más autobiográfica o la que más “refleja” la vida del autor. Sin embargo, lo que sigue parece no tener que ver con lo anterior:

Camisa cayente de Dazario
 El Emilión (era) boriqua
 ¿Yo casta?
 Me arrastró la pareja de Josés a mi Rum
 [...]. (50)

Palabras como “Dazario” o “Emilión” parecen ser palabras compuestas de lejano referente cuyo efecto lleva al sinsentido y al ruido. Por otra parte, se observa una voluntad de mostrar hallazgos lingüístico-poéticos, como el de “¿Yo casta?”, en referencia a la figura mitológica madre de Edipo.

También son visibles casos de palíndromos en el verso “Mi fe era efímera”: en las palabras “Mi fe” se puede leer el comienzo de la palabra “efim”, asimismo, “efímera” contiene la propia

⁴⁰ Novela de popular lectura en otros contemporáneos como Eduardo Haro Ibars o el propio Leopoldo María Panero.

palabra “era” al final, e, incluso, en otro palíndromo, “era efímera” al revés puede leerse como “aremife are” que seguiría con las palabras que inician el verso “mi fe”, creando otro mensaje: “haré mi fe haré mi fe”. El locutor, nuevamente, es muy consciente de la lengua que manipula; si llega a nombrarse no lo hace para manifestar sentimiento o pensamiento alguno, sino para hacer notar que está retando al auditor a que busque en el texto los mecanismos de dificultismo y ocultamiento.

3.1.2 Lectura interpretativa en términos de metapoesía

En este tipo de textos, cabe preguntar lo siguiente: ¿cómo se desarrolla lo metapoético en ellos?, ¿en qué radica?, ¿constituye un tipo especial de metapoesía? Los casos analizados arrojan elementos muy interesantes al corpus total de esta investigación: por un lado, Prat propone una enunciación en la que el locutor no solo hace aparecer los enunciados que conforman el poema, sino también evidencia la participación de algo más que enunciación: el trazo. Si en una primera lectura esos diversos trazos parecen entorpecer el mensaje, luego de muchas otras abren la puerta a una lectura más compleja, pero no por ella vacía; por otro lado, el amplio uso de recursos como el anagrama revela un interés neovanguardista constante, en el que el lenguaje es sujeto de exploración lo mismo que los espacios blancos de la página.

De este modo, la respuesta que propongo a las interrogantes iniciales es ver sus textos como manifestaciones de una preocupación esencial por la escritura, la poesía y el sentido, esencial porque si la metapoesía problematiza el propio ser de la poesía, de lo que ella significa (sus elementos constituyentes, sus búsquedas, sus alcances), la poesía de Prat va más allá del lenguaje mismo. Viviana Cárdenas (2024), al hablar sobre las posibilidades de la escritura, subraya el hecho de que “la escritura es más que la lengua” (54) y, en efecto, Prat no se limita a la lengua para

desarrollar su escritura poética, pues dispone de la página del mismo modo que un maquetador o editor, realizando una labor de *mise en page* (Nina Catach): ““ Au sens large, la *mise en page* (MEP), comportera les signes, mais aussi tous les procédés typographiques de mise en valeur du texte, titres, marges, choix des espaces et des caractères, et au-delà agencement général des chapitres et façonnement du livre ”” (citada en Cárdenas, 61).

Justamente, los espacios, los caracteres utilizados (las viñetas punto, las flechas acompañando a una letra/número, las líneas) hacen notar que existe un trabajo más allá de la manipulación y disposición de las palabras. Muchos de estos elementos pertenecen al tipo de “escrituras semasiográficas” (denominación de Geoffrey Sampson), aquellas que “no establecen relación con una lengua en particular, [por lo que] su lectura constituye un ejercicio interpretativo” (el añadido es mío, citado en Cárdenas, 51). En esta clasificación podemos colocar aquellos gestos del emisor en función de trazador que hemos revisado antes, ante los cuales solo se pueden plantear posibles sentidos.

Por ello, el emisor lleva al auditor a una experiencia de lectura compleja, pues el locutor que construye se manifiesta, a su vez, mediante intrincados recursos como los anagramas, juegos de palabras, quiebres de palabras donde coloca incluso letras aisladas, y va hacia lo más esencial del lenguaje, su etimología, su pasado, ve las palabras como fonemas conectados —o desconectados—, va hacia los sonidos mismos y, finalmente, llega al balbuceo (Blesa) y la conexión con un referente se pierde hasta llegar a esas escrituras semasiográficas que solo permiten aventurar interpretaciones, pues esa es justamente su intención: más que apartarse de todo sentido, este tipo de locutor da pie a una pluralidad interpretativa gracias a los recursos que nutren su enunciación.

Con relación a lo anterior, podría considerarse —tal como en el caso de Hervás y también los demás poetas de esta investigación— lo que Lyn Hejinian (1983) llama “texto abierto”, el cual “is one which both acknowledges the vastness of the world and is formally differentiating. It is form that provides an opening”. Dicha inmensidad, lleva al poeta a buscar, desde el propio lenguaje, formas nuevas de acceder a la experiencia del mundo, y si la experiencia implica (en el contexto político-social) un periodo de dictadura, se justifica que escrituras como la de Prat rompan un determinado orden (el impuesto por el discurso de poder de esa dictadura) desde el lenguaje poético frente al cual “the writer is faced with the necessity of making formal decisions—devising an appropriate structure for the work, anticipating the constraints it will put into play, etc.—in the context of the ever-regenerating plenitude of language’s resources, in their infinite combinations” (Hejinian).

Por esta razón es que, tal como ya señalaba el formalismo ruso, la literatura se vuelve un lenguaje especial que se refiere a sí mismo. Los poemas de Prat vuelven sobre sus propios pasos, sobre sus propias lecturas, hacen que el auditor repita varias veces la lectura intentando unir *verba* y *res*. El resultado es una experiencia de lectura frustrada, pues el locutor configura su enunciación caso como ruido, incluso silencio. El poema se convierte en un objeto raro, muy lejano ya de aquel debate de sus mayores sobre la poesía como comunicación o conocimiento⁴¹, pues Ignacio Prat parece rechazar totalmente ambos caminos al entorpecer una comunicación directa con el auditor, al esconder significados, y también parece que lo que menos se tiene es algún conocimiento luego

⁴¹ Recuérdese el debate que surge en el siglo XX sobre una poesía como comunicación o como conocimiento. La primera, defendida por Vicente Aleixandre o Carlos Bousoño, considera que la poesía debe tener una función comunicativa; la segunda, como señala, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma o Enrique Badosa, refiere a que la poesía no siempre parte de una experiencia personal vivida, sino que es fuente de conocimiento en el momento mismo de la creación, es con la aparición del poema que se obtiene un conocimiento poético. Al respecto, recomiendo la lectura del artículo de Rosa Benítez titulado “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido” (2019).

de leer el poema, pues produce, sobre todo, preguntas, incluso confusión; su poesía se desconecta de un discurso que refleja sentimiento, conocimiento o verdad (pues, desde una visión deconstructiva, la cuestiona como algo fijo). Tal vez este caso refleje la metapoesía más pura, la que explora lo más primigenio de cómo se fue formando el propio lenguaje y cómo pudo haber sido esa maravilla de poder nombrar por vez primera aquello que se percibía con los sentidos del ser humano; por ello, esta metapoesía parece que deconstruye el lenguaje poético, pero siempre insistiendo en ser poesía, manifestando, por ejemplo, una conciencia de la disposición del verso, pues no renuncia a ella.

Asimismo, la poesía de Prat implica, como hemos dicho, dos conceptos relacionados: dificultismo y ocultamiento. Ambos proponen una poética compleja para el auditor que, intentando hallar sentido en cada verso, termina siendo invitado a una experiencia única con la escritura, el escritor, el trazador, la grafía, así como con la lengua, el locutor, la palabra, el sonido, el silencio y hace que, ante esta peculiar experiencia de lectura, el auditor se cuestione qué es, desde el verso pratiano, la poesía misma.

3.2 Leopoldo María Panero

Nació en Madrid en 1948 y falleció en el Hospital Psiquiátrico Juan Carlos I de las Palmas de Gran Canaria en 2014. Su nombre ha estado ligado a la figura de “poeta maldito” por una vida errática que le llevó incluso a la cárcel, por sus múltiples estancias en sanatorios mentales y por la conflictiva relación con sus familiares, también escritores y poetas. Desarrolló una poética muy personal y característica, abordando temas como el incesto, la herejía o lo escatológico. Su obra

poética abarca unos sesenta libros firmados solo por él o también a manera de colaboración⁴²; además, escribió cuentos, ensayos y realizó peculiares traducciones. Su obra completa fue editada por Túa Blesa en tres tomos en 2001, 2013 (ambos con la obra publicada en vida) y 2024 (tomo que reúne inéditos y póstumos del autor). En 2023, se publicó una edición aumentada de la biografía que preparó J. Benito Fernández, incluyendo los últimos años del poeta hasta su muerte en 2014.

De los autores propuestos para esta investigación, Leopoldo María Panero es de quien más se ha ocupado la crítica, aunque ello no implica que se le considere dentro de cierto canon, pues, a diferencia de otros autores —por ejemplo, los demás novísimos de Castellet—, Panero sigue estando un tanto al margen de esas poéticas surgidas en los años 70. Algunos de los trabajos más destacados que centran su estudio en Panero son los monográficos *Leopoldo María Panero. El último poeta* (1995) y *Leopoldo María Panero. Poeta póstumo* (2019) de Túa Blesa, en los que el autor sigue los pasos a referencias intertextuales de Panero, sus recursos más utilizados, así como a los rasgos distintivos del poeta madrileño. Otro trabajo importante es *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética*, editado por Clara Isabel Martínez Cantón, Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín en 2019, donde se reúnen varios ensayos al respecto del autor y de los cuales resalto el titulado “Leopoldo María Panero, poeta *no* español”, donde Túa Blesa hace una revisión de las referencias panerianas que componen su poética y que apuntan fuera del panorama español, en direcciones que llevan a Georg Trakl o Stéphane Mallarmé.

⁴² La obra de Panero también incluye la publicación de los siguientes poemarios que no solo incluyen su firma: *Cadáver exquisito y un poema de amor* (1992) con José Luis Pasarín Aristi; *Tensó* (1996) con Claudio Rizzo; *Me amarás cuando esté muerto* (2001) y *¿Quién soy yo?: apuntes para una poesía sin autor* (2002) con José Águedo Olivares; *Presentación del superhombre* (2005), *Visión* (2006), *Apocalipsis de los dos asesinos* (2006), *Jardín en vano* (2007), *Voces en el desierto* (2008), *Tango* (2009), *La tempesta di mare* (2009), *La flor en llamas* (2011) y *Lirios a la nada* (2017) con Félix J. Caballero; *Locos de altar* (2010) con Begoña Callejón y Rubén Martín; y *Estantigua* (2015) con Ianus Pravo.

Como parte de la conformación de un estado de la cuestión compuesta desde mi experiencia, he realizado, previamente, dos tesis en torno a la poesía de este autor: de 2015, para mi obtención del grado de licenciada, analicé *Los poemas del manicomio de Mondragón* (1987) para hacer notar la construcción isotópica de la enunciación en Panero, alejada de lo que cierta crítica llegó a pensar de él en términos biográficos, como ser sumido en la locura y la esquizofrenia. Mientras que, en 2019, elaboré la tesis de maestría “La huella del poema. Lectura deconstructiva de la obra metapoética de Leopoldo María Panero”, investigación que me permitió comenzar a perfilar un marco teórico sobre el concepto de la metapoesía desarrollada en este periodo de la poesía española.

El corpus que se ha seleccionado de Panero comprende sus primeros libros, de la década de los 70, y los dos que publica en el año 1980, aunque es importante señalar que su talante metapoético atraviesa prácticamente toda su obra posterior. Por ello, y para que se pueda observar justamente esa acentuación de Panero sobre su práctica metapoética, he decidido elegir un corpus bajo tres criterios: el primero, temporal, como he referido antes; el segundo, pensando en no repetir poemas analizados en mi tesis de maestría; y un tercero, enfocado en poemas que muestren su faz metapoética de manera explícita. De este modo, los textos elegidos que cumplen con todo ello son seis: de *Así se fundó Carnaby Street* (1970) el poema “Ann Donne: undone”⁴³, que el propio autor refiere como el primero que manifiesta cierta metapoesía (Campbell, 18); de *Teoría* (1973) recupero la tercera estancia de las diez que componen el “Canto del Llanero Solitario”; de *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) tomo el poema “Corrección de Yeats (Extraído del poema ‘A Prayer for Old Age’)” (161-2); del poemario *Last river together* (1980) he elegido “Dedicatoria”

⁴³ Este poema aparece en la segunda parte del poemario, titulada “Tarzán traicionado” que aparece fechada en 1967, por lo que se entiende que esa es la fecha de escritura de los poemas de esa parte.

(226) y “Epílogo. A aquella mujer que quise tanto” (230-2); y, finalmente, el poema “Mutis” (263) de *El que no ve* (1980).

3.2.1 Análisis de corpus

Este apartado analítico arroja elementos que son recurrentes en la obra de Panero, como el locutor que pone en duda la capacidad expresiva y representativa del lenguaje, así como su propia existencia, lo mismo que la puesta en crisis de elementos tradicionales como el tópico amoroso o la enunciación dirigida a una segunda persona en los poemas-plegaria. Por la cronología del corpus elegido, se pueden señalar algunas variantes a partir de los tiempos de publicación: el primer metapoema reconocido por el autor, “Ann Donne: undone”, aunque es escrito desde 1967, es un primer intento de separación de la poética novísima (según las características castelletianas dadas a ella) e implica una consciencia del hecho poético que observo, específicamente, en la forma de enunciar del locutor, pues este sabe (o hace creer que sospecha) que solo tiene existencia en el poema; en *Teoría*, de 1973, el locutor comienza a disponer los versos de una forma más libre, permitiendo espacios en blanco previos a ciertos versos para enfatizar palabras específicas, a la par que aparece la palabra “destrucción” que abordaremos en 3.2.2; para 1979 y 1980, los metapoemas van a recalcar la intención transgresora de Panero, sobre todo de la tradición literaria. Para mayor claridad de estos puntos, paso al detalle de este trabajo de análisis e interpretación.

3.2.1.1 “Ann Donne: undone”

Respecto al espacio, tenemos mención de unos “interminables Corredores”, así en mayúsculas. También hay un contraste entre el espacio de quien enuncia, que es un estar adelante (E₀), que se opone a un “detrás de mí” (E₁), donde se encuentra el A₀. Se dice también de los Corredores que

son “propicios a fantasmas y a Ecos” (Panero, *Poesía completa I*⁴⁴, 71). Otro rasgo es el de funcionar como espejos, o más específicamente, como un “salón de los Espejos” (72). Además, es en estos Corredores donde crece un único tipo de flor: la Amapola. Con ello, parecería que estos Corredores están en un espacio al aire libre, lo cual se podría afirmar cuando se dice que “la Amapola nos hace olvidar el Camino / y convierte el Castillo en Laberinto” (73). Con ello, sabemos que los espacios en el poema son espacios abiertos y, al mismo tiempo, laberínticos. Finalmente, un tercer espacio (E₂) es el mismo “Castillo a que éstos (los corredores) conducen” (la nota es mía, 71).

Sobre el tiempo del poema, podemos señalar dos tiempos definidos. El primero, T₀, está indicado por el deíctico “ahora” y por verbos en presente indicativo que aparecen desde la segunda estrofa, cuando se describe la flor de la Amapola; es ahí donde encontramos el ahora de la enunciación: “No es verdad que ahora los escuche” (73). Por otra parte, hay un T₁ que corresponde al pretérito perfecto enunciado desde el inicio del poema: “Tantas veces tus pasos he creído escuchar” (71).

Finalmente, el L₀ corresponde con la primera persona del singular, identificado por diferentes deícticos: verbos (“he creído estar”, “escuche”), el pronombre “mí” o el adjetivo posesivo “mi”. El A₀ se identifica como un “tú” por el adjetivo posesivo “tus”. Ambas subjetividades parecen unirse hacia la mitad del poema, cuando los verbos cambian a la primera persona plural (“salvarnos”, “llevarnos”) o se presentan los adjetivos posesivos “nuestras” y “nuestra”.

El poema refiere a tres elementos intertextuales que dan ciertas pautas de lectura; por un lado, se hace referencia a Ann Donne, esposa de John Donne, con la cual se hace un juego entre el

⁴⁴ Nombre de esta manera el primer tomo la *Poesía completa* de Leopoldo María Panero, que abarca de 1970-2000; de este modo, no se confunde con los otros dos tomos cuyo título se diferencia justo por las fechas que abarcan.

apellido y la palabra inglesa “undone” (“deshecho”) que son casi homófonas. Desde el título, entonces, se nos indica que algo será deshecho, desarmado para revelar algo, pero también refiere a dos cosas que son muy parecidas, casi iguales. Por otra parte, el epígrafe de Lautréamont ya menciona un elemento importante para el poema de Panero: el espejo. Finalmente, dentro del poema se hace referencia a un A₀ con nombre propio, William Wilson, el cual es tomado de un cuento de Edgar Allan Poe que tiene por título este mismo nombre. El cuento aborda el tópico del doble, un *doppelgänger*, una subjetividad que encuentra a otra, la cual poco a poco va tomando rasgos que la hacen igual al narrador que cuenta esto en primera persona. Este mismo recurso del doble y la primera persona serán adoptados por Panero.

Este L₀ “ha creído” escuchar los pasos cercanos de ese doble, William Wilson, e incluso los siente “detrás” de él. Avanzando en el poema, la enunciación pasa a una subjetividad plural, como si el locutor se hubiera unido al alocutario y fueran uno solo, como sucede en el cuento de Poe: “Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!” (119), mientras que en Panero leemos: “Estos pasos que son el Eco de mis pasos / Esta sombra que es la sombra de mi sombra” (72). Sin embargo, hacia el final del poema, en la última estrofa, en el “ahora” del poema (T₀), un locutor nuevamente en primera persona pone en duda la existencia de William Wilson: “WILLIAM WILSON NO EXISTE” (73). Esta negación puede tratarse no de la negación del A₀, sino de este nuevo ser doble que son ya locutor-alocutario juntos. Así, la negación presente hacia el final del poema se puede leer en términos metapoéticos porque se niega el locutor a sí mismo como construcción textual, pone en duda a un elemento crucial para que exista la enunciación del poema, de ahí que se hable de una subjetividad “undone”, deshecha, puesta en crisis.

3.2.1.2 “3 (El canto del Llanero Solitario)”

A partir de elementos mencionados en el poema, se pueden distinguir tres dimensiones de un espacio: el terrestre, el marítimo y el aéreo. Todos refieren a la totalidad del mundo (E_1): “y el canto de las sirenas / y el león en invierno y los pájaros” (*Poesía completa I* 89). Al seguir la lectura, identificamos varios elementos que refieren al agua: “ostras”, “fondo del mar”, “flota”, “agua”, “formas babosas”, “disuelto”, “mar”, “hielo”. Finalmente, parece hablarse desde un espacio particular que no corresponde con el mundo, sino con la distinción que el L_0 hace entre la “Prose” y “una superficie única”, por lo cual parece hablar de un espacio textual (E_0) que cambiará a futuro.

Se puede identificar un T_0 , un tiempo presente en el cual se está enunciando el poema (“oscurece”, “está”, “flota”, “es”); de forma breve, encontramos también un imperfecto indicativo o T_1 (“lloraba”, “esperaban”); y en la última parte, aparece un futuro T_2 (“habrá”, “será”).

La primera palabra del poema es un verbo en infinitivo, “Dormir”, lo cual ya habla de un L_0 que se esconde deícticamente. Siguiendo la lectura, el L_0 se mantiene indefinido, pues no hay deícticos de un “yo” explícito en el poema (quizá solo se muestra en la pregunta “¿y Santo Tomás (o era Aderman)? [...]”) y la enunciación avanza hasta que él mismo señala unos “fragmentos de una conversación con el crepúsculo” (89) que podría indicar la naturaleza de quien enuncia dentro de los diez pares de paréntesis que contiene el poema: él mismo hablándose en la oscuridad. Así que los paréntesis podrían ser un A_0 que completa las ideas de L_0 porque es él mismo.

El poema intenta ocultar al L_0 porque esta nueva superficie en que la palabra será destruida y cambiada será, a su vez, “purificada de todo lirismo” (90), despojada de una tradición del “yo”; en consecuencia, esta forma desacraliza dicha subjetividad, pues lo convierte en un “cualquiera” —ese cualquiera que puede “Dormir en un algodón” (89)—. De este modo, este poema es un ejercicio mismo de construcción de leyes nuevas para la palabra y el poema; tan es así que aparece

incluso una logofagia, el “criptograma” que dificulta la comprensión e incluso es enfatizado entre paréntesis como “(Verf)”, mismo que se repetirá en otras estancias de “El Canto...”, produciendo confusión al reflexionar si quien dice aquello es el propio L₀ o una voz que interrumpe, que entra y sale sin más de la enunciación.

El texto, por su parte, nos lleva a un tiempo previo al poema, uno actual y uno futuro. Cabe resaltar estos dos últimos, en los cuales se avecina el cambio sugerido por el poema. Primero se manifiesta el estado actual de la palabra: “la palabra / está devaluada, flota en el vacío / y son torpes sus pasos, perezosa / como si fuera agua, así es preciso / acrisolar su destrucción / en una nueva extensión lingüística” (89-90). Más adelante, se especifica a qué se refiere con este cambio: “una extensión no acústica (que será el mar) / en que no habrá Prose” (el paréntesis es del autor, 90). En este punto, ya se habla en tiempo futuro de una nueva condición de la palabra, una donde no haya prosa “(y será entonces una prosa / aparente” (90).

Vemos que, sobre todo hacia el final del poema, este adquiere la forma de lo que Pérez Bowie identifica como un “poema como poética”, pues se explica cómo este yo concibe el poema nuevo, con la palabra nueva, sin leyes externas a ella y libre, “no dependiente de lo designado, ni de ninguna otra ley”, es decir, que atienda hacia su propio interior. Estas afirmaciones concuerdan con la idea surgida en el siglo XIX, extendida por los parnasianos, sobre la autonomía del arte, la cual será acogida después por las vanguardias. Sin embargo, no se debe olvidar que, previo al Parnasianismo, Edgar Allan Poe (uno de los autores de mayor influencia en Panero) va a criticar lo que él llama “the heresy of *The Didactic*” (el énfasis es del autor, 6) en *The Poetic Principle* (1948), es decir, la opinión de que la poesía deba llegar a alguna verdad, al tiempo que defiende justamente la idea del “arte por el arte” que popularizarán los parnasianos:

We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force—but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified—more supremely noble than this very poem—this poem *per se*—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem's sake. (el énfasis es del autor, 6-7)

Por ello, para el L₀ en el texto de Panero, ese nuevo estado de la palabra literaria no pretende llegar a designar perfectamente un objeto ni tendría por qué estar ligada a un referente real, sino crear nuevos a partir de una destrucción: “(asesinaba) / construyendo (a / sesinaba) sus propias leyes / como un castillo en el vacío” (*Poesía completa I* 90). Un ejemplo de esta nueva palabra está vinculada con una forma métrica poco común en el español, el “verso de cabo doblado”⁴⁵ que José Domínguez Caparrós señala como una forma de romper la palabra en un poema, dejando parte de la palabra a final de verso y terminándola en el verso siguiente, tal como hará Panero al romper la palabra “asesinaba” (“a / sesinaba”), en la cual parece estar cortando el inicio, la “cabeza” de la palabra misma, realizando de forma gráfica la acción referida, mostrando cierta performatividad en el plano visual. De este modo, que el hecho de crear algo nuevo requiere, a su vez, realizar un gesto poco común o inesperado, incluso si es una acción destructiva.

⁴⁵ Este tipo de verso es estudiado por Domínguez Caparrós a partir de ejemplos en la poesía de Antonio Carvajal, cuyo “artificio consiste en hacer todos los versos agudos cortando las palabras finales no agudas [...] y empezar el verso siguiente con el resto de la palabra” (“Versos” 83). En el caso de Panero, vemos que la intención no es la de crear una métrica específica para todo el poema, sino la transgresión del presupuesto de la palabra como unidad, con inicio y fin no separables. También es importante señalar que Domínguez Caparrós se apoya de la obra de Juan Caramuel (1606-1682), específicamente del artículo V titulado “Sobre las Palabras rotas, y su uso en los Poemas”, incluido en su *Primer Cálamo. Tomo II. Que pone ante los ojos la Rítmica* (1665), retomando de él que “[t]res son las maneras de romper la palabra en el verso: 1) se sobrentiende lo que falta; 2) se completa lo que falta en el verso siguiente; 3) se completa lo que falta en el mismo verso” (“La rima” 39) y es el propio Caramuel quien afirma que “muy raramente hallarás estas divisiones en poetas españoles e italianos” (citado en Domínguez, “La rima” 41).

3.2.1.3 “Corrección de Yeats (Extraída del poema ‘A Prayer for Old Age’)”

El L₀ de este poema es explícitamente una primera persona singular que aparece deícticamente en verbos como “soy”, “rezo” o “estuve” y se autodenomina como un “loco” en dos ocasiones. Este L₀ es una reconstrucción del que aparece en el poema de Yeats referido en el título, aunque con una significativa diferencia: aquel reza directamente a Dios, pues el primer verso de Yeats comienza con la palabra *God* como vocativo (es el A₀ de L₀), mientras que, en el poema de Panero, el L₀ se refiere a Dios en tercera persona, por lo que la deidad no es el A₀, sino un elemento enunciado solamente. En su lugar, el A₀ de este poema puede ser el propio L₀ o una tercera persona singular o plural, pues parece hablar a un público en general.

Con respecto al tiempo, el L₀ enuncia desde un T₀ presente y proyecta su rezo hacia un futuro T₂ en que Dios lo “proteja”. Ese tiempo presente en que surge la enunciación permite la comparación entre lo que es el L₀ y lo que son “esos hombres”, de modo que el L₀ no quiere que, en el T₂, él se convierta en dichos hombres. Por su parte, hay un T₁ en pretérito que corresponde a la situación del lenguaje: “las palabras vacías se marcharon / sin ser oídas” (*Poesía I* 161).

Finalmente, en relación con el espacio, los últimos versos son reveladores, pues señalan, un E₁ o lugar enunciado (la “lápida”) en el T₂ que, por metonimia particularizante, refiere a la muerte; por ello, el E₀ corresponde con la vida en la que todavía se encuentra el L₀.

Para una interpretación más clara, reproduzco a continuación el poema aludido de Yeats que pertenece al libro *A Full Moon in March* (1935):

A PRAYER FOR OLD AGE

GOD guard me from those thoughts men think

In the mind alone;

He that sings a lasting song
 Thinks in a marrow-bone;
 From all that makes a wise old man
 That can be praised of all;
 O what am I that I should not seem
 For the song's sake a fool?
 I pray — for word is out
 And prayer comes round again —
 That I may seem, though I die old,
 A foolish, passionate man. (281)

La relación entre el hipotexto (Yeats) y el hipertexto (Panero) se basa en la clara transgresión (“corrección”, dice Panero) del locutor y el alocutario. En Yeats, el locutor es una subjetividad que pide no llegar a la vejez como un ser sabio y respetado por todos como es lo esperado socialmente, sino como un hombre que rompe con lo esperado y se deja llevar por sus pasiones para plasmar arte (la canción), al punto de poder ser considerado un loco por ello; en Panero, en cambio, existe una crítica muy fuerte a esa sociedad que ha hecho de ese locutor un loco de antemano y, frente dicha etiqueta, lo que pide es llegar a la muerte y, frente a su lápida, los vivos acepten que en realidad no fue un loco.

En varios poemas de Yeats, como en muchos otros autores, la plegaria (*prayer*) implica el uso de la segunda persona como A₀, lo que marca una comunicación directa con Dios; en la poética general de Panero, en cambio, el locutor nunca va a entrar en contacto con la divinidad —aunque

sí con su opositor, Satán⁴⁶, a quien sí hará su alocutario—, de modo que el locutor del poema de Panero utiliza el nombre de Dios solo por mera convención de lo que implica el rezo, pero no como un alocutario directo. Cabe destacar, en torno a esa mención de Dios, que sí utiliza el sustantivo en mayúscula inicial, como nombre propio, lo cual puede referir no a su afirmación de dicha divinidad, sino a la referencia traducida del Dios de Yeats, hacia el cual el locutor dirige dos críticas importantes: “Dios me proteja de ser un anciano / al que todos adulan y llamen / por el vacío de su nombre”, es decir, a ese nombre o firma autoral que se adjudica la creación poética; “oh, qué soy, / ¿quién, si no puedo más, / que / parecer —por amor de cantar / entera la canción— siempre un loco?” (*Poesía completa I* 161), donde ya aparece referido el “yo” que enuncia, es decir, el propio locutor del poema.

En la tercera estrofa de Panero, el locutor dice “Rezo —pues las palabras vacías se marcharon / sin ser oídas y sólo la plegaria queda / en pie—”, lo cual permite comprender ahora que hay una diferencia entre dos elementos conformados por lenguaje: “las palabras vacías” y “la plegaria”. Ambas pasan por un proceso de prosopopeya que implica, a su vez, un movimiento muy específico: irse (“se marcharon”) o quedarse (“queda en pie”). Este movimiento contrario puede interpretarse como ausencia o presencia, respectivamente, pero no solo a nivel espacial, sino de contenido, pues el adjetivo dado a “las palabras” ya cuestiona su posibilidad de significar: las palabras vacías implican un no-significado e incluso un no-sonido (“sin ser oídas”), por lo que seguramente ni siquiera existían. En cambio, “la plegaria”, que también es lenguaje, parece haber ganado una batalla, pues solo ella permanece y existe. Por supuesto, ambos conceptos pueden ser

⁴⁶ Una de las líneas temáticas más conocidas del poeta madrileño es justamente lo herético, pues tiene varios poemas dedicados a Satán titulados “Himno a Satán” o varios otros que refieren a personajes bíblicos para cuestionar al cristianismo. Para una revisión más a fondo del tema, se recomienda la lectura del artículo “‘La sinagoga de Satanás’ Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero” de Joaquín Ruano (2011).

trasladados ahora al plano de la salud mental resaltada por el poema de Panero: “las palabras vacías” son aquellas atribuidas a la subjetividad que la propia sociedad denomina “loco” y que margina, relega, no escucha; mientras que “la plegaria” es aquello esperado por una sociedad que califica y etiqueta como “bueno” y que, por tanto, sí escucha.

Como se observa, Leopoldo María Panero recurre a la metapoesía para hablar de sus alcances como lenguaje, pero también a distintas formas de exponer temas más complejos a nivel social, como lo será todo el trabajo que realiza en torno a la locura en poemas, artículos o incluso en antologías como la de *Globo Rojo* (1989) en la que da espacio para exponer las voces de compañeros del sanatorio de Mondragón.

3.2.1.4 “Dedicatoria”

El espacio en este poema no se identifica de forma explícita, pero se entiende que se habla desde un “aquí”. En cuanto al tiempo, vemos un presente indicativo que refiere a un tiempo futuro, pues se habla del momento de la muerte, en el cual se realizará la acción de “prostituir”. En cuanto a la enunciación, el poema tiene un locutor identificado como un “yo” de forma explícita y también encontrado en los verbos “prostituí” y “puedo”.

El poema nos muestra un momento de reflexión de un locutor “yo” que ha prostituido, ha vendido todo en su vida (“yo que todo lo prostituí”) y que piensa hacerlo también en su muerte. Esta muerte o momento de muerte adquiere la forma de un “reino” que va a “florecer”, hecho que ya plantea una paradoja, pues la muerte es ahora un momento de florecimiento, de nacimiento, y no de término de la vida. Además, este florecimiento prostituido será esa “flor sucia” de la muerte que adopte la forma de un “último poema”, lo cual se relaciona con otros textos posteriores de Leopoldo María Panero en los que el poema adquiere rasgos mortuorios o decadentes: en algunos

casos, la flor es colocada en una tumba o se encuentra a la espera de la muerte; en otros, es incluso una flor podrida, sucia o enferma⁴⁷.

Llama la atención el uso de la palabra “reino” y “prostituir”. Por un lado, la idea del rey y reino parecen hablar de alguien lleno de riqueza, único, gobernador de un lugar, con determinado grado de poder por encima de los demás, posición que podría referir también a la del poeta: creador de poemas, de leyes propias para un lenguaje particular, un ser distinto de las demás personas. Por otra parte, aparece al final del poema la palabra “prostituir”, con una connotación sexual y de intercambio monetario que es atribuida al quehacer poético, lo cual encaja con la segunda acepción asignada al verbo “prostituir”: “Deshonrar o degradar (algo o alguien) para obtener un beneficio” (DRAE, s. v.).

Con ello, el L₀ lleva a cabo un gesto similar al de Rimbaud al sentar sobre sus rodillas a la poesía al inicio de *Une saison en enfer* (1873)⁴⁸, con lo que se puede interpretar que dicho L₀ del poema de Panero tiene por objetivo anular el estatus de la poesía como creación elevada. Así, el poeta (L₀) que enuncia este poema se distingue de los demás en general, pero también de los otros poetas, pues el del poema es un ser capaz de vender, en términos sexuales, su cuerpo muerto en un acto de necrofilia para, según sus términos, hacer de dicho acto un poema final: “aún puedo / prostituir mi muerte y hacer / de mi cadáver el último poema” (226). Esta imagen final resulta sumamente poderosa y hasta provocadora, debido a que el poema, en ese estado final, no requiere

⁴⁷ Los primeros dos casos se observan, por ejemplo, en “A mi madre (reivindicación de una hermosura)” de *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) o en “Secretos del poema” y “Volver a empezar” de *Contra España y otros poemas no de amor* (1990); la flor podrida o enferma aparecerá muy constantemente, desde poemas como “La vida” de *Buena nueva del desastre* (2002), hasta en obras póstumamente editadas como *Rosa enferma* (2014) en clara referencia a William Blake, pero también a la “flor del mal” baudelairiana que justamente ayuda a comprender la subversión de los valores estéticos tradicionales en torno a la belleza de las flores para el arte.

⁴⁸ Recuérdese la línea “Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l’ai trouvée amère. — Et je l’ai injuriée” (1).

de un cuidado especial (métrica, rima, ritmo, etc.), sino simplemente de un cuerpo que comience a pudrirse.

Sin embargo, cabría también pensar en la crítica que implica ver a la institución literaria como una forma de intercambio mercantil más, pues no debe olvidarse que la postura de Panero con respecto al medio literario era bastante pesimista, al punto de adoptar el término que con absoluta ironía le adjudicaba Eduardo Haro Ibars: “parnasillo literario circense español” (citado en Panero, “Prefacio” 11).

3.2.1.5 “Epílogo. A aquella mujer que quise tanto”

En este poema, podemos observar dos momentos distintos: el primero aborda lo que en el pasado ha sido la A₀ para el L₀; mientras que, en la segunda parte, el L₀ enuncia explícitamente desde la primera persona y habla sobre su propio “yo”. El L₀ se asume como loco y escritor y su enunciación se da desde la segunda persona que apela a una A₀ que, por el título, puede ser una mujer. El vínculo entre ambos participantes de la enunciación no parece presentar una correspondencia, aunque el L₀ sí afirma que “no sabía que me amabas” (*Poesía completa I* 231). Sin embargo, la parte de la A₀ no es posible corroborarla porque el único que enuncia es L₀; A₀ nunca aparece en modo de Ed.

El tiempo presenta varias capas: el T₀ aparece en la segunda parte, desde la séptima estrofa y hasta el final del poema en que el L₀ utiliza verbos en presente del indicativo (“es”, “acepto”, o las cuatro anáforas “Yo no sé” con que inician las estrofas ocho, nueve, diez y once), además del adverbio “hoy” del antepenúltimo verso del poema, por lo que se sabe que ese es el tiempo en que está enunciando; el T₁ es un pretérito imperfecto del indicativo y es el tiempo en que L₀ se dirige a A₀, en donde se sitúa todo aquello que A₀ realizó constantemente en el pasado; finalmente, aparece un T₂ que implica un momento previo a la presencia de A₀, pues el L₀ señala que “Veías en mis

ojos escenas de otros tiempos / secuencias de casas quemadas y rumor de linchamiento / y tocabas con asco las escamas / y no decías nada” (230).

Finalmente, el E_0 desde el que enuncia el L_0 es el interior de un “cuarto”, mientras que el E_1 se divide entre un espacio exterior (“fuera”) y uno interior (“la habitación”) que enmarca la dinámica que existió entre L_0 y A_0 durante el T_1 .

Este último poema de *Last River Together* implica una negación del mayor tópico de la historia del arte: el amor. En consonancia con la poética transgresora que he estudiado en 2019, no es extraño que Panero escriba un poema en estos términos. Pese a que se puede encontrar un locutor y una alocutaria, llama de inmediato la atención que, en la búsqueda de una denominación amorosa entre ambos, el locutor enuncia dicha relación como una desaparición. Como se observó en el análisis, el locutor no corresponde amorosamente a las atenciones por parte de su alocutaria que, si se observa el tipo de escenas descritas, podría ser una figura materna (“y me lavabas con el trapo el culo”) con la que se mantenía alguna relación incestuosa (“veías [...] al terror escarbar en los dominios del sexo / y nada me decías”).

En la cuarta estrofa, parece que los versos “[...] a solas pedía / la muerte que me era debida” son un guiño antitético con uno de los poemarios españoles más significativos del siglo XX con respecto al tema amoroso: *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas (1891-1951) que, a su vez, es un título extraído de la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega, uno de los grandes nombres de la poesía amorosa en castellano. El poeta de la nómina del 27 elabora un canto completo al amor y señala explícitamente la relación que lo une a su alocutaria, incluso Soledad Salinas observa cómo “[e]l poeta no es ya más que el amante, y vive en un mundo sólo habitado por la amada y él. Él y ella, despojados hasta de sus nombres, se convierten en el *tú* y el *yo*, símbolos de la pareja única” (énfasis de la autora, 12); en Panero, en cambio, se nota la dimensión lejana en que se presenta el

locutor con respecto a todo, incluyendo su alocutaria, pues en el fragmento citado es la muerte lo que él pide como una deuda o algo que le es necesario, incluso se nota en el juego que puede ser tomar “debida” como una palabra compuesta que, al ser modificada levemente en su ortografía, puede implicar “de vida”, lo que significaría que esa muerte solicitada podría ser un nuevo tipo de vida para el locutor.

El poema, como he señalado, propone una negación del tópico amoroso o su desaparición, pues, justo en el remate del poema, el locutor se posiciona en un terreno metapoético desolador: un espacio vacío que le permite, a su vez, hacer un señalamiento a la inexistencia de la palabra. Dicha desaparición retoma un elemento típico de la literatura de terror (influencia conocida en la obra paneresca): el fantasma. Gracias a esta figura, el locutor pone en duda la existencia de la página (metonimia generalizante de lo que será el poema), haciendo que adquiera una forma espectral, no concreta.

Un elemento metapoético más es la “lengua” que permite una doble lectura: la lengua como sistema que permite la comunicación y que, como se observa en el poema, parece anulada, y también como el órgano del cuerpo con capacidad gustativa, deglutoria y sonora que, paradójicamente, el locutor parece estar dejando como sobreviviente, como un cadáver que, en su corporalidad y existencia, tiene una relevancia por encima de aquella estudiada por la lingüística.

3.2.1.6 “Mutis”

El L₀ es una primera persona explícita en el adjetivo posesivo “mi”. El A₀ no está explícito, pero se entiende que puede ser el mismo L₀ que está en un momento de reflexión sobre el pasado el presente. El T₀ aparece mediante el adverbio “hoy”, mientras que el T₁ refiere a un tiempo anterior mediante el pretérito “era”. Mediante el uso de comillas, el propio L₀ se introduce desde la forma

de un E_{d0} que, desde el T_1 tomando como referencia el T_0 , indica un tiempo presente distinto, que sería un T_2 explícito en el verbo “hay” del entrecomillado. El E_0 es “mi cuarto”, un espacio cerrado donde “la luz titubea” (*Poesía completa I 263*), mientras que, de manera antitética, el E_1 es un espacio abierto donde hay una “piedra” e incluso “nieve”.

En el nivel interpretativo, es de destacar el título del poema, pues “Mutis” refiere a tres acepciones: 1) “En el teatro, acción de salir de la escena un actor”, 2) “Hecho de quedarse callada una persona” y 3) como una interjección de tipo coloquial “para imponer silencio” (DRAE, s. v.). Estos tres significados permiten saber que hay una intención teatral por parte del locutor, quien se muestra consciente de ser una creación sin existencia extratextual, pero tiende a la reflexión en torno a la propia creación literaria: el invierno, la nieve y la piedra en las sombras son referencias de una escena típica de la literatura romántica de finales del s. XVIII y el locutor sabe que ese espacio “[e]ra más romántico”; la acción “arañaba la piedra” podría leerse como un momento de soledad (otro rasgo romántico) del locutor que decide comenzar a cantar; la propia canción que él refiere introduciéndose como un enunciador de otro tiempo (T_2), “y decía por ejemplo, cantando / [...] ‘hay / que arar el invierno [...]’” (*Poesía completa I 263*), hace explícito el conocimiento del locutor para manejar las diferentes dimensiones enunciativas dentro del poema; y, en los cinco versos finales, esa intención teatral llega al punto máximo:

Hoy las arañas me hacen cálidas señas desde
 las esquinas de mi cuarto, y la luz titubea,
 y empiezo a dudar que sea cierta
 la inmensa tragedia
 de la literatura.

Nótese incluso la disposición de los versos, que parte del más largo del poema y finaliza con el más corto. Este aspecto formal resalta lo teatral de este locutor, pues incluso a nivel isotópico va tejiendo —al igual que esa araña— la relación entre la primera parte del poema y esta final en la que el T₀ implica otro tipo de soledad (encierro), la luz titubeante ya no es una sombra, pero donde una duda clave se desata: la de “la inmensa tragedia / de la literatura”. Este cuestionamiento final, vinculado a ese otro concepto teatral que es el género clásico de la tragedia griega, puede tener al menos dos sentidos: por un lado, que la literatura esté viviendo (desde que no es “más romántica”) una decadencia, que haya caído en desgracia, que esté sufriendo un destino trágico; por otro, que la literatura sea una tragedia en sí misma y para el plano real, es decir, que se dude de su existencia en tanto lenguaje y alcances, por ejemplo. De este modo, el locutor transfiere su duda a la propia auditora o auditor, cumpliendo así la idea de Luis Martín-Estudillo (2004) en torno a que el metapoema es “una poesía que intenta reafirmarse en un tiempo incierto a la vez que duda de sus principios; pero, también, una poesía para unos pocos que activa a sus lectores contra los mecanismos de creación de la verdad de los que se sirven los poderes establecidos con el fin de perpetuarse” (185).

Aunado a esta crítica, se debe recordar que el “yo” de la poesía romántica (ese imitado a manera de enunciador en el poema de Panero) forma parte de una tradición en torno al yo vivencial que escribe, tal como señala el propio Martín-Estudillo (2005): “La tradición del narcisismo petrarquista, que vincula el lirismo con la experiencia vivida, se consolidó con las formulaciones de los románticos alemanes acerca del carácter subjetivo de la lírica. A. W. Schlegel primero y Hegel después ratificaron la canonización meditativa, como el contenido propio del discurso lírico” (353). Este aspecto fundamenta lo que está intentando evidenciar el locutor del poema que me ocupa ahora, pues no es gratuita la referencia a todos esos elementos de la literatura romántica, ni

la manera en que este enuncia. Por ello, es posible afirmar que este es un metapoema que busca hacer dudar, específicamente, a las mentes lectoras, de manera que se hagan conscientes de cosas que se dan por hecho, de la tradición, de cómo se ha modificado el yo que enuncia el poema y, en general, de las preguntas que se le pueden seguir haciendo a la literatura. En el citado texto de Martín-Estudillo, el autor repara en un “sujeto (a)lirico” opuesto al de la poesía lírica tradicional, y que caracteriza justo por su constante “preguntarse por la naturaleza de su propia constitución” (351-352).

3.2.2 Lectura interpretativa en términos de metapoésia

Los resultados de este análisis indican, por un lado, aspectos relevantes sobre la construcción del locutor en la poesía de Panero, pues aquel sabe o intuye que es un producto de la creación poética, que es un ser solo de y en la palabra; precisamente por ello, este locutor suele dudar de su existencia, utiliza recursos para esconderse (uso de verbos en infinitivo), se desdobra para hablar de sí mismo en presente, pero también en otros tiempos, tiene un comportamiento disruptivo con respecto a formas tradicionales de enunciar (como en la oración donde no le hablará directamente a Dios mediante la segunda persona singular, sino en tercera) o abordar ciertos tópicos (un poema no amoroso).

Por otro lado, la figura del locutor procura siempre desplegar al menos dos dimensiones en su enunciación: la meramente metapoética (como los tipos referidos antes en los que el propio locutor reflexiona sobre su naturaleza o sobre la literatura en general) y otra en la que aborda críticas más a nivel extratextual, como los temas recurrentes de la locura, lo herético o la mercantilización. Sin embargo, será la primera dimensión la que da sustento a la poética de Leopoldo María Panero como una metapoética, pues ya desde su trabajo desligado de los

novísimos, es decir, a partir de 1971 y en los poemas publicados en *Teoría* (1973), se percibe una forma de escritura escatológica —en el sentido bíblico— que continuará hasta la muerte del autor, como se observa en la entrevista que Federico Campbell (1971) realiza a un muy lúcido y congruente Panero:

La única manera que tengo de realizarla (la fantasía del fin del mundo) es escribiendo y dedicándome no sólo intelectual, sino también emocionalmente, únicamente a ella. Así se realiza el fin del mundo, por lo menos en mí. Como decía Eliot: *not with a bang, but with a whimper*. En el poema se realiza el fin del mundo. El poema destruye al mundo. Lo convierte en un fantasma. Es una especie de venganza. [...] Es exactamente lo que se trata de practicar. Construir el blanco. El blanco que no es inocencia sino no-humanidad. Se rechaza todo. Se destruye todo. En cambio diciendo no, o tratando de protestar, no se destruye nada sino que se integra uno en el sistema. Sólo el blanco puede separarnos por completo. Sólo en el blanco se puede realizar el fin del mundo total y absoluto”. (los paréntesis son míos, 19)

En esta misma línea, es posible destacar que la enunciación de los poemas analizados parece poner más atención en lo que piensa, siente, afirma, duda o niega el locutor que en su alocutario. Este locutor se interesa específicamente en lo que él tiene que decir, creando poemas que apuntan a una autonomía con respecto a la realidad extrapoemática. Esto fundamenta mi afirmación inicial de que el locutor paneriano sabe o sospecha que es una creación y por ello sus reflexiones se ciñen al ámbito metapoético.

Finalmente, esta metapoética lleva a una pregunta fundamental: si “Ann Donne: undone” es el primer poema en el que Panero es consciente de una poética propia que apunta a la destrucción del mundo, ¿por qué su primer gesto será “la destrucción de la mujer” (Campbell 20)? La respuesta que propongo es que su estrategia destructiva comienza justo con el ser humano capaz de dar vida,

de gestarla, siendo la mujer (del mismo modo que Dios) un factor vital y, en Panero, es justo eso lo que no se quiere o se niega: la vida humana. Esto también explicaría que, en general, la poesía de Panero incluye pocas veces la figura femenina, y cuando lo hace no contenga poemas que la aborden de una manera poética típica (como musa, amante, amiga, etc.), sino que es muy común que se hable de ella en términos de una “vieja” emparentada con la figura de bruja (incluso llega a compararla con la Virgen María de forma herética)⁴⁹, o como “madre” que se ríe o burla del hijo o también desde una perspectiva incestuosa. Esta perspectiva paneriana de la mujer tiene un origen judeocristiano en la dualidad admiración/miedo (Virgen María/Eva). Los poemas descritos no atienden a la forma canónica de pensar a la mujer que se admira y ama (como en Dante o Petrarca), sino que Panero enfatiza la otra cara, una que atiende al horror y al miedo: “Karen Horney ha sugerido con verosimilitud que el miedo que la mujer inspira al otro sexo se basa, sobre todo, en ese misterio, fuente de tantos tabúes, de terrores y de ritos, que la une, mucho más estrechamente que a su compañero, a la gran obra de la naturaleza” (310), sobre todo pensando en ese potencial vital de la mujer que, como señalo en Panero, intenta ser destruida en el poema o determinada por un solo elemento de la dualidad. Al tener este estrecho vínculo con la naturaleza, “y estar mejor informada de sus secretos, a la mujer siempre se le ha supuesto, en las civilizaciones tradicionales, el poder no sólo de profetizar, sino también de curar o perjudicar por medio de misteriosas recetas” (310), razón por la cual el poeta madrileño tiende a representarla más cerca de la iconografía de la bruja que de la mujer bella o amada.

⁴⁹ Ejemplos de ello son todos los que constituyen el apartado “Poemas de la vieja” en *Guarida de un animal que no existe* (1998), como el que dice “Dijo el demonio a la vieja / desnúdate y baila conmigo” (*Poesía completa I* 550) o el poema “La fuente de la eterna juventud (do dicen que bebe una vieja)” de *Piedra negra o del temblar* (1992), en el que un verso dice: “Cual de la Virgen María / que dicen que nació vieja / este fruto estéril [...]” (439). En torno a la figura materna se pueden encontrar muchos textos en que la madre se burla o se ríe de su propio hijo, como en los versos “Y te reíste de mí, como mi madre / al ver que yo había nacido de ella [...]” (*Poesía completa I* 186) en el poema “Eve” de *Narciso...* (1979), actitud atípica en la tradición poética que la caracteriza como amorosa, comprensiva y entregada a la protección de sus hijos.

CAPÍTULO 4. NEOVANGUARDIA ESPAÑOLA DESDE LA METAPOESÍA

A partir de mis resultados de análisis e interpretación, abordo en este capítulo la discusión en torno a la pertinencia de hablar de una neovanguardia española en este periodo, y no tanto de una poesía novísima, veneciana, etc. Esto a partir de la propia idea de metapoesía que, como se ha visto, implica fuertes críticas en torno a lo que se da por hecho sobre lo poético, de la mano de una influencia posestructuralista que coincide con las obras de estos autores.

4.1 Neovanguardia en el contexto español

Para comenzar, hay que recordar que es Peter Bürger, en *Teoría de la vanguardia* (1974), quien propone el concepto de neovanguardia para hablar de movimientos artísticos europeos que, a mediados del siglo XX, van a hacer uso de mecanismos similares a los que las vanguardias históricas llevaron a cabo en su intento de llevar “el arte a la praxis vital” (62). Bürger considera que la neovanguardia ya no posee la fuerza innovadora de las primeras pues, una vez fracasadas aquellas, esta ya no tiene una razón válida de ser en la sociedad de su momento. Este es un punto que Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996) va a replicar, pues él utiliza la idea del “retorno” para explicar el desarrollo de la modernidad artística, específicamente basado en el concepto de *nachträglich*⁵⁰ que Freud emplea para analizar la compleja conformación de la subjetividad, nunca terminada ni fija. Foster, mediante analogía, considera que “la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier

⁵⁰ Foster sintetiza este concepto así: “Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida” (31).

sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (31). De esta manera, es posible comprender que la neovanguardia lleva a cabo sus propias rupturas con lo que fue la vanguardia, precisamente en un gesto retrospectivo:

Lo que es cierto es que estos retornos son tan fundamentales para el arte moderno como para la teoría postestructuralista: uno y otra llevan a cabo sus rupturas mediante tales recuperaciones. Pero luego resulta que esas rupturas no son totales, y tenemos que revisar nuestra noción de ruptura epistemológica. También aquí es útil la noción de acción diferida, pues en lugar de *romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticas de la posmodernidad han avanzado en una relación nachträglich con ellos*. (el énfasis es del autor, 35)

Foster, sin embargo, va más allá de ese retorno como simple repetición, pues considera que la neovanguardia no imita sin más a las vanguardias históricas, sino que las recontextualiza y, al contrario de la opinión de Bürger de la vanguardia como “origen absoluto”, las sitúa dentro de un proceso que no inicia en ellas, sino que continúa, que no está concluido.

Lo anterior explica por qué los poetas de intenciones neovanguardistas van ampliando esas inquietudes anteriores sobre el arte y recontextualizan estrategias poéticas como lo harán los casos vistos con *OuLiPo*⁵¹ y el *Gruppo 63* y también con los poetas analizados aquí. El propio Foster plantea esta amplitud neovanguardista mediante tres puntos fundamentales:

“[...] (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un

⁵¹ De hecho, *OuLiPo* sigue sumando nombres a su taller que no dejan de crear y buscar *contraintes* para indagar en las máximas posibilidades del lenguaje, sea el caso de Valérie Beaudouin que se une en 2003, Frédéric Forte en 2005, Michèle Audin en 2009, Étienne Lécroart en 2012, Eduardo Berti en 2014, incluso el español Pablo Martín Sánchez también en 2014.

análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita”. (el énfasis es del autor, 22-23)

Esta continua transformación es la fortaleza neovanguardista que le permite no rendirse, sino proponer formas siempre actuales de estar *avant* en la discusión sobre la institución arte y también respecto a otras mediante un “examen deconstructivo” (27). Esta actitud es la que considero que puede caracterizar también a los poetas trabajados en esta tesis, para lo cual se requiere una visión de apertura frente a los términos hasta la fecha utilizados para nombrar a este periodo poético en España. Prieto de Paula (2008) sugiere justamente cambiar la perspectiva cuando aborda la obra de Aníbal Núñez y busca dejar de definirlo en términos de su diferencia respecto a otros de sus contemporáneos como Guillermo Carnero o Pere Gimferrer, pues considera que “[f]rente a la operación reduccionista que ni siquiera la antología castelletiana *Nueve novísimos*, más plural de lo que a veces se considera, autoriza legítimamente a hacer, es preciso concebir el 68 en un sentido abarcador e inclusivo” (167).

En tal sentido, sostengo una postura semejante a la de Prieto de Paula, en el sentido de superar finalmente el concepto “novísimo” y considerar dicha antología como un ejercicio que Castellet propuso justo para poner sobre la mesa la problemática de una ruptura que, pese a su forma de plasmarlo en su introducción, se estaba gestando de formas diversas y alejadas de los centros culturales y editoriales que eran Madrid y Barcelona en ese momento. En palabras de José Francisco Ruiz Casanova (2013), “habrá que alejarse prudentemente del debate del gusto y de las opciones programáticas y estéticas para alumbrar –buena falta hace– una historia de la poesía española de las tres últimas décadas del siglo XX” (43), pues de ello dependerá justamente la

superación del adjetivo “novísimo” para poder, verdaderamente, dar paso a nuevas formas de comprender y estudiar la poesía de fines de siglo.

4.2 Amplitud de la neovanguardia

Felipe Muriel (2009) utiliza el término neovanguardia para hablar de una poesía separada de los novísimos —a quienes les reconoce la recuperación de Góngora, Catulo o los poetas malditos—, mucho más experimental, que retoma a las vanguardias europeas, pero también a las latinoamericanas (Huidobro, Vallejo o la poesía concreta del Grupo Noigandres de Brasil), de manera que la perspectiva crítica con que esa neovanguardia ve al lenguaje propicia “el desarrollo de una línea de reflexión metapoética en la primera mitad de los setenta [...] y determina que se transforme el concepto de poesía” (51). Muriel se enfoca en observar cómo se da esta comunicación entre Latinoamérica y España en torno a las neovanguardias y, sin duda, es un trabajo que debe seguir haciéndose, puesto que seguramente se pueden encontrar vínculos importantes para repensar la recontextualización de la que hablé antes y de la cual solo expongo enseguida algunas notas breves como ejemplo de un camino a posible de continuar trabajando en futuras oportunidades.

Este uso del concepto de neovanguardia para referirse a muchos de los textos escritos durante el periodo que se ha denominado novísimo, del 68, de los 70, generación del lenguaje, etc., es también considerado viable por Alejandro Palma (2023), y coincide cuando afirma que “el espacio de la neovanguardia poética española es mucho más amplia de lo que se ha manejado comúnmente y que, en su momento, fue acotado por la imposición de ciertas lecturas, como la de Castellet en su antología, y la de los propios poetas en su búsqueda por fijar una poética personal

o empatar con las tendencias del momento” (44), amplitud que lo lleva a referir también a las poéticas del otro lado del Atlántico⁵².

En el contexto hispanoamericano, aparentemente alejado de España, el punto de quiebre (o de *nachträglich*) también lo representa un contexto dictatorial o de conflicto político, económico y social. Lo mismo que en la península ibérica, las neovanguardias en Hispanoamérica se ven inspiradas por su cercanía con diferentes países y contextos culturales: desde América, será indudable que la influencia del conflicto entre Estados Unidos como fuerza capitalista frente al socialismo cubano será un tema constante y motivo de posturas artísticas bien definidas. Entre los movimientos que reaccionan a esos contextos están el “Nadaísmo” (Colombia), “El techo de la ballena” (Venezuela), “Tucumán Arde” (Argentina), “Movimiento Hora Zero” (Perú), los “Tzántzicos” (Ecuador), “Tribu No” y “CADA” (Chile) o “El corno emplumado” (México).

El Nadaísmo, por ejemplo, reacciona a la crisis de la dictadura (1953-1957) de Gustavo Rojas Pinilla en Colombia, siendo Gonzalo Arango el autor que publique un “Primer manifiesto nadaísta” en 1958, continuando con esa propuesta durante los años 60. En Venezuela, el movimiento denominado “El techo de la ballena” (1961-1968) responde a un momento político de gran tensión, pues:

Tras las elecciones fraudulentas de Jóvito Villalba y tras la muerte del político y escritor Rómulo Gallegos, Marcos Pérez Jiménez asume el poder de una Venezuela defraudada. Su control del estado únicamente duró hasta 1958, año de su exilio. Las posteriores elecciones dieron la victoria a un joven Rómulo Betancourt que sometió al país bajo una cruenta represión que actuaba, en su mayoría, contra las ideologías de izquierdas. Esta particular [*sic*] discriminación abrirá una nueva brecha en el

⁵² Con respecto al adjetivo “hispanoamericano” para referir a la poesía escrita a ambos lados del Atlántico, Mario Calderón y Alí Calderón proponen el término “panhispánico” (2018).

ámbito literario y convertirá a muchos de los intelectuales venezolanos en voceros de lo revolucionario, de la lucha constante. (Trujillo 418)

Los Tzántzicos de Ecuador surgen a partir de 1962 y siguen el ideal del triunfo de la Revolución cubana (1959), suceso histórico que tendrá gran eco en América y también en Europa y que, sin duda, es un buen ejemplo de *nachträglich* en los términos en que he expuesto antes. En Argentina, por ejemplo, el fenómeno de “Tucumán Arde” (1968) surge en plena dictadura de Juan Carlos Onganía, quien destituye al presidente Arturo Illia mediante un golpe de estado en 1966 “que tuvo como objetivo erradicar todos los focos guerrilleros, profundizar el proceso de modernización industrial y cultural afianzando el modelo capitalista” (Albarracín 104).

De 1970 será el “Movimiento Hora Zero” de Perú que, de igual manera, va gestándose en un ambiente complejo en el cual se instaura un gobierno de facto encabezado por Juan Francisco Velasco Alvarado, quien derroca a Fernando Belaúnde Terry, creando el “Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas”. Esta será una dictadura con tintes que son vistos de manera contradictoria por las y los poetas que están comenzando su obra en esos años finales de los 60, pues parte de una idea revolucionaria que, si bien produjo muchos cambios y mejoras para el país, significó, como toda dictadura, “una tenaz censura sobre los medios de comunicación, fuertes controles sobre las movilizaciones de carácter social y, asimismo, un proceso de desarticulación de los partidos políticos del arco progresista y de grupos guerrilleros” (Cobas 76).

Por otro lado, la dictadura chilena (1973-1990) de Augusto Pinochet, a partir del golpe de estado que terminará con la muerte del presidente socialista Salvador Allende en 1973, hará emerger y madurar propuestas como las de Cecilia Vicuña desde su exilio en Inglaterra; de hecho, un importante movimiento previo desde el interior de Chile será la Tribu No, de la cual ella misma redactará un “No Manifiesto de la Tribu No” (1967). Otro grupo chileno será el del Colectivo

Acciones de Arte (CADA), que responde también al contexto de la dictadura, pues aparece en 1979.

Además de estos acontecimientos, movimientos artísticos como el de los *beatniks* norteamericanos serán clave para comprender el desarrollo de una revista como *El corno emplumado*⁵³ (*The plumed horn*), publicación bilingüe (español e inglés) y editada en México, que permitirá un vínculo novedoso entre poetas y artistas tanto en América como en Europa. En lo político, estas inquietudes de publicación literaria se verán atravesadas y determinadas por el 2 de octubre de 1968, con la “Matanza de Tlatelolco” en la que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz reprimirá al movimiento estudiantil en el que también participaron profesores e intelectuales. En la nota editorial del número 28 de *El corno emplumado*, justo de octubre de 1968, Sergio Mondragón (mexicano) y Margaret Randall (estadounidense), editores de la revista, señalarán los hechos como responsabilidad de:

los jefes de Gobierno, quienes han demostrado su ineptitud, su crueldad y su ceguera espiritual. Y les decimos: esta violencia fue desencadenada por ustedes, quienes han usado a los jóvenes para sus movidas políticas; ha sido desencadenada por ustedes a través de toda una historia de mentiras, a través de la creación de este sistema que tiene como centro y dios absoluto al dinero, a través del pandillerismo internacional que sostiene al Gran Sistema y que se basa en la explotación y estupidez de los seres humanos, a través de la demagogia revolucionaria con que han gobernado nuestro país. (5-6)

⁵³ Al respecto de nuestro corpus de poetas españoles, el número 19 de esta revista contiene un apartado llamado “20 poetas españoles contemporáneos” en el que aparecen nombres como: Manuel Vázquez Montalbán, José Miguel Ullán, José Ángel Valente, entre otros. En otros números, también se pueden ver otros nombres de autores todavía de la generación del 27 como León Felipe e, incluso, en el número 2 también se incluye publicidad de la Biblioteca Breve de Seix Barral.

El apoyo al movimiento estudiantil será motivo de peligro para Sergio Mondragón, por lo que tendrá que exiliarse en Estados Unidos para refugiarse de posibles represalias del gobierno; la revista, por su parte, solo alcanzará a editar otros tres números más y llegará a su fin.

Como se observa en todos estos contextos, las tendencias de izquierda que compartía gran cantidad de artistas, intelectuales y poetas repercutieron en un compromiso social, por lo que tanto ellos como los espacios en que publicaron tuvieron este tipo de enfoque, además de que muchos autores adoptaron el concepto de “hombre nuevo” (Ernesto Guevara) como modelo de disidencia política que buscaba “la constitución de un renovado quehacer literario” (Rosado 480). Así, el mismo hecho artístico debía renovarse, por ello, surgieron nuevas formas de presentar y ejercer el rol de artista. Por referir un ejemplo, el argentino Edgardo Antonio Vigo, a su regreso de un viaje por Europa entre 1953 y 1955, propuso el concepto de “nueva poesía” para renovar conceptos como autor y lector, cuestionar al sistema literario vigente con nuevas revistas como “Diagonal Cero” (lo mismo que harán, por ejemplo, Fernando Villacampa y Juan María Marín en Zaragoza, España, con su antología *Generación del 65*) y jugar con los límites entre diferentes disciplinas artísticas. Vigo incluso organizó una exposición conocida como “Expo Internacional de Novísima Poesía/69”, en la cual se presentaron artistas internacionales con similares intereses. Claudia Kozak explica que esta:

novísima poesía era una manera de nombrar, desde la perspectiva de Vigo, no tanto un tipo de poesía que llegaba después en el tiempo [...] sino que transformaba una serie de conceptos heredados como obra (orgánica y completa), autor (individual y portador de un “estilo” y lector (contemplativo), lo que redundaba en una nueva experiencia estética provocativa y desautomatizadora). (186-187)

Importantes y varios son los estudios de Óscar Galindo sobre esta renovación artística por parte de los diferentes grupos neovanguardistas en Hispanoamérica, entre los que podemos mencionar su tesis doctoral respecto al sujeto de enunciación y la representación de la realidad en varios poetas chilenos titulada “Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual” (1999), además de artículos sobre las neovanguardias entre los años 60 y finales de los 80 en Hispanoamérica, en las que hace notar el carácter heterogéneo que forma parte importante del contexto poético hispanoamericano y, como podemos ver, el español no es ajeno a esta amplitud y variedad.

Otro trabajo que sigue esta misma línea es el de Nelly Richards, pues también plantea, en el contexto chileno, una necesidad de renovación del lenguaje. En su introducción a *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad* (1987) —libro que Richards coordina a partir de trabajos en el seminario “Arte en Chile desde 1973”, llevado a cabo en agosto de 1986, junto a diversos artistas y estudiosos—, señala que la producción no hegemónica durante el régimen militar chileno reacciona a ese cambio político-social, siendo “el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reiventado [*sic*]” (2), puesto que la dictadura chilena:

ocasiona la fractura de todo el marco de experiencias sociales y políticas que la antecede, desintegra también los modelos de significación configurados por el lenguaje que nombraba esas experiencias; lenguaje ahora destituido en su facultad de designar o simbolizar una realidad por lo mismo en crisis de inteligibilidad. Divorciado el sujeto de esa realidad, escindido el código y rotos los nexos entre el signo y su conciencia interpretante, no queda más por hacer que reformular nuevos enlaces hasta recobrar el sentido de otra historicidad [...]. (2)

Ante este estado de las cosas tanto en España como en Hispanoamérica, me parece que se puede identificar todo un proyecto de neovanguardia en lengua española desde ambos lados del Atlántico entre 1960 y 1980 que no surge de manera aislada y que, además, mediante una crítica al lenguaje del Poder o “gramática del poder” —en palabras de Nelly Richards— y dentro de un contexto de renovación social, llevan al poema hacia sí mismo y hacia el cuestionamiento del lenguaje que lo conforma, valiéndose de “la teoría crítica y su desmontaje de los discursos del poder y la política” (Galindo, “Neovanguardias hipervitalistas” 15). Esto significa, en efecto, que estos movimientos poéticos produjeron un corpus importante de metapoésía desde un talante deconstructivo del lenguaje heredado, lo cual implicaría comenzar también un trabajo crítico respecto a los metapoemas escritos por estas neovanguardias hispanoamericanas que tan poca atención⁵⁴ han tenido a diferencia del basto acervo que se ve en la crítica española.

4.3 Cuatro poetas neovanguardistas españoles

Dentro de este mismo proyecto occidental de neovanguardia, los resultados del análisis y la interpretación de los cuatro poetas españoles que me propuse estudiar en esta tesis (Aníbal Núñez, Eduardo Hervás, Ignacio Prat y Leopoldo María Panero), me permiten afirmar que todos ellos pueden ser considerados bajo esta perspectiva de “avanzada”, a decir de Nelly Richards, pues sus intereses se inclinan justo por esta crítica de la lengua poética, apartándola del uso dado por los poetas sociales previos, mediante la cual esa recontextualización de las vanguardias⁵⁵ adquiere

⁵⁴ Importantísimo será el trabajo de edición y coordinación a cargo de Milena Rodríguez Gutiérrez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone, quienes desde la Argentina elaboran *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas* que es de total interés para comenzar a identificar escrituras que apunten justamente al metapoema.

⁵⁵ Y no solo de las vanguardias históricas, que aparecen propiamente a inicios del siglo XX, sino de formas muy anteriores como el poema laberinto medieval (en el corpus analizado, Ignacio Prat lo actualiza) que será un importante precedente de la poesía visual que desarrollarán grupos de vanguardia tanto al interior de España como el de *Dau al*

alcances innovadores, sobre todo por la manera en que retoman las perspectivas posestructuralistas para hacer explícitos los mecanismos que conforman al poema desde sus capas más profundas (quién enuncia, qué sabe de sí, qué funciones puede cumplir, qué esconde o muestra, qué puede o no decir, etc.).

Lo anterior me lleva al siguiente apartado, donde detallo en qué medida los autores analizados en esta tesis le dan a su metapoésía una cara nueva según el contexto en que están planteando sus ideas de la poesía, uno en que las ideas posestructuralistas ya están dando de qué hablar en la academia de la que no son ajenos, pues todos fueron estudiantes de Letras e incluso académicos, como Prat.

4.3.1 Una nueva postura frente al lenguaje: la influencia posestructuralista

Considero que la idea de neovanguardia en esta misma línea de recontextualización referida por Foster que la mira como rasgo de la posmodernidad, hace más comprensible la tendencia metapoética de muchos autores de los años 60 a 80 en España, sobre todo si la vinculamos con la influencia de autores posestructuralistas como Michel Foucault, Roland Barthes o Jacques Derrida, cuyos planteamientos permiten a estos poetas una reflexión diferente frente al hecho poético, encarando al lenguaje y su mito representacional, su poder adoctrinante y también para repensar críticamente su propio rol como escritores y lectores.

En *Las palabras y las cosas* (1966), Michel Foucault ya hace notar una perspectiva de la incapacidad de las palabras para lograr imitar plenamente a los objetos de la realidad. En todo el

Set de Joan Brossa y compañía desde fines de los años 40, o incluso con la obra de Julio Campal, poeta uruguayo que llega a España en 1962 luego de haber realizado una estancia en París. Su figura será clave para la recuperación de la poesía visual —la poesía social de tinte realista estaba más en uso— y su enfrentamiento de formas tradicionales de hacer poesía, pues es en España donde Campal fundará y dirigirá el seminario “Problemática 63” de las Juventudes Musicales, donde promoverá la poesía visual, participando en esas reuniones Fernando Millán y varios otros asistentes.

recorrido crítico que realiza en su segundo capítulo, sobre “La prosa del mundo”, que va de los griegos hasta el siglo XVI y XVII, observa que para la Antigüedad “el lenguaje vale como signo de las cosas” (41), es decir, que sus discursos “se ajustan a las cosas mismas, en forma de espejo y de emulación” (42). En la tradición cristiana, Dios otorga el lenguaje a su creación, los humanos, y a causa de su soberbia pierden esa “transparencia” al construir la torre de Babel, perdiéndose “esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje” (44), de modo que ahora las diversas lenguas que quedan como consecuencia del castigo de Dios intentarían rescatar algo de lo que se perdió y llegar a alguna verdad de las cosas (44-45).

En el corpus trabajado en esta tesis, queda de manifiesto que leer el poema no es estar frente a la realidad, pues lo que tenemos enfrente son palabras y, en ocasiones, incluso elementos gráficos que no lo son (Prat); sin embargo, es claro también que existe un “entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del cosmos” (Foucault 45), pero estos poetas asumen —quizá en un gesto de cansancio, molestia o frustración— que ese vínculo está roto y buscan una forma de preguntarse cosas para lograr un nuevo saber y, si “saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje” (48), entonces, la metapoesía tiene un argumento más a favor para ser esa vía que les permita lograrlo. No se debe olvidar también que el contexto de los años 60 y 70 en España, como se ha revisado antes, es el del fin de una dictadura que ha estado presente en toda la vida de estos cuatro autores analizados —el primero, Aníbal Núñez, nace en 1944—, por lo que no se puede separar el discurso de poder en que han crecido y al cual se enfrentan en su escritura. Su necesidad de desestabilizar lo que ha sido dado por fijo (esa dictadura y sus valores) tiene también implicaciones en su escritura, al cuestionar, como el posestructuralismo, lo que de fijo tenía la estructura de la lengua y del concepto de verdad, por supuesto.

En su capítulo cuatro, sobre “Hablar”, el teórico y crítico francés continúa su discusión sobre la función que tiene el lenguaje como representación y explica esta no en términos de:

traducir, proporcionar una versión visible, fabricar un doble material que sea capaz de reproducir, sobre la vertiente externa del cuerpo el pensamiento en toda su exactitud. Representar es oír en el sentido estricto: el lenguaje representa el pensamiento, como éste se representa a sí mismo. Para constituir el lenguaje o para animarlo desde el interior, no hay un acto esencial y primitivo de significación, sino sólo, en el núcleo de la representación, este poder que le pertenece de representarse a sí misma, es decir, de analizarse, yuxtaponiéndose, parte a parte, bajo la mirada de la reflexión, y delegándose a sí misma en un sustituto que la prolonga. (83)

Así, lo que el lenguaje puede representar es el pensamiento, no la realidad, sino lo que obtenemos de ella. ¿Entonces, escribimos para oír nuestro pensamiento? Si se escribe y se lee en voz alta, otros y yo podemos oír el pensamiento plasmado ahí; si leo mentalmente algo escrito, en efecto, también estoy leyendo una escritura para oír el pensamiento, sea el propio o el de alguien más. En los metapoemas vistos en este trabajo, el pensamiento escuchado en estas escrituras tiene mucho más de duda que de afirmación. Es una duda sobre la responsabilidad que se le ha dado al lenguaje de representar, dejando subrayada, sí, su posibilidad de hablar de sí mismo y pensarse dentro de sus propios términos, llegando a identificar, por ejemplo, aquella “parábola del diccionario” —que se ha visto en Núñez (ver 2.1.1.9) y más tarde en algún poema de Panero— como una forma del lenguaje que hace notar que no puede salir de sí mismo. Los versos “Una dulce palabra / para el mal de palabra: clavo que / a otro saca” (*La luz* 373) de Núñez son un claro ejemplo de esta autorreferencia del lenguaje.

Del periodo posestructural de Roland Barthes, se puede observar influencia, por mencionar un caso, de la importancia que estos cuatro poetas españoles están dando a su auditora/auditor, y

no tanto a la figura de autora/autor que, pese a mostrar una entidad que comienza la enunciación (locutor), esta va quedando en segundo término (se esconde o no se muestra como en la poesía lírica) debido a la intención de sembrar dudas en la auditora/auditor y no tanto en que estos se pregunten sobre la subjetividad de dicho locutor. De hecho, en trabajos como el de Luis Martín-Estudillo (2005), se habla de este sujeto como “(a)lirico”, pues considera que el periodo novísimo propone una ruptura con ese sujeto “que se enfrentaba a la injusticia social o a la sordera divina” (351), resultando en uno que “cuestiona su existencia, se contrae o se dispersa hasta casi desaparecer; hasta hacerse, por tanto, menos *lirico*” (el énfasis es del autor, 352).

El caso de “Ann Donne: undone” (Ver 3.2.1.1) de Panero permite ejemplificar cómo el locutor que habla en el poema, además de nombrarse como un correlato del personaje de Poe llamado William Wilson, se cuestiona su propia existencia porque se siente semejante a aquel como un doble: “Tantas veces tus pasos, William Wilson, / Tantas veces tus pasos he creído escuchar / Estos pasos que son el Eco de mis pasos, / Esta Sombra que es la sombra de mi sombra” (*Poesía completa I* 72) De este modo, importa más qué está pasando con la idea de poesía o de lenguaje poético en general que con aquel que enuncia el poema y, aunque a veces las dudas se siembren en torno a ese locutor, no son dudas sobre él como subjetividad *per se* —su reflexión de la vida, del amor, de la muerte, de lo sensible—, pero sí sobre su función dentro de la configuración de lo que este piensa o pretende que sea la creación poética y, por tanto, lo que es el lenguaje mismo.

Finalmente, también es posible observar ideas que están muy ligadas a la propuesta deconstructiva de Jacques Derrida, sobre todo desde la perspectiva que Núñez, Hervás, Prat y Panero tienen de los alcances del lenguaje. En los primeros dos, la idea de no tener nada que decir y aun así intentarlo (idea muy beckettiana, por cierto) es enunciada casi como un manifiesto. Núñez, en “Arte poética” (ver 2.1.1.8), usa a un locutor que refiere implícitamente a la función de

trazador, pues se alude a alguien que toma un lápiz y escribe pese a que “No hay nada / que decir”; en el poema “En el seno de la blanca violencia del semen...” (ver 2.2.1.4) de Hervás, el cierre contendrá casi esas mismas palabras (“sin nada que decir”), mismas que aparecen rodeadas de un verso previo y otro posterior que solo contienen puntos suspensivos prolongados a lo largo del espacio que abarcaría un verso común, esto es, construido con palabras.

En los otros dos, la situación se lleva mucho más al límite debido a las transgresiones morfosintácticas y visuales en Prat y las que competen a ciertos tópicos o tradiciones temáticas en Panero. Pero los cuatro casos manifiestan una duda sobre la “verdad” que puede alcanzar el lenguaje, por lo que también juegan con la idea de presencia-ausencia derrideana, al punto de incluir elementos logofágicos para mostrar el silencio al que llegan cuando ya no hay nada que decir, salvo trabajar las palabras para “engendrar” algo, a decir de Eduardo Hervás.

Otro concepto posible de observar en el corpus es el de la famosa diseminación, efecto de la deconstrucción, en la que la palabra sufre un problema para significar una sola cosa, y ahora implica múltiples, pues la aparente estructura fija que la sostiene se ve ahora desestabilizada y no es posible la definición. De ahí que, nuevamente, aparezca el problema del diccionario, en que los significados llevan a otros de manera indefinida y se requiera de un proceso de deconstrucción en estos términos:

[...] une opposition de concepts métaphysiques (par exemple, parole/écriture, présence/absence, etc.) n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre d'une subordination. La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation : elle doit, par un double geste, une double science, une double écriture, pratiquer un renversement de l'opposition classique et un déplacement général du système. C'est à cette seule condition que la déconstruction

se donnera les moyens d'intervenir dans le champ des oppositions qu'elle critique [...]. (*Marges*, Derrida 392)

El análisis realizado en esta investigación, y también en la que realicé en 2019 de una lectura deconstructiva de la metapoésía paneriana, permiten sostener la visión ciertamente deconstructiva que, consciente o no, estos autores están teniendo del lenguaje. Esta inversión de lo establecido que forma parte de este tipo de lectura —que no de metodología— es visible en los distintos desvíos (en términos del Grupo μ) que realizan estos autores no solo a nivel retórico, sino de toda una tradición poética que el poeta español tiene muy arraigada y cuyo peso debe ser sumamente difícil de cargar y, ante todo, de transgredir. Esto también explicaría la “tardanza” de la poesía española para llevar a cabo este tipo de gestos neovanguardistas en comparación con otros países donde surge de manera previa (la misma Francia, Italia o hasta Brasil, como hemos señalado antes).

Es gracias a este gesto deconstructivo que la crítica dentro del metapoema logra sus objetivos de hacer que la auditora/auditor duden del sistema (en este caso la institución literaria) y que se puedan señalar las lagunas que hay entre la realidad o aquello en presencia y lo que tendría que representar algo, el lenguaje, muchas veces en ausencia mediante la logofagia que, finalmente, termina siendo también una forma de representar algo, pues “[s]i su silencio es un silencio social, también en el tachón, también en la palabra desfallecida, se hace presente la voz de lo socialmente tachado, de lo socialmente condenado a muerte; la voz de los diferentes, la voz de los excluidos del banquete, se re-configura en los trazos del silencio. Sólo nos queda prestar, a esa voz, a ese silencio, nuestro oído” (*Tránsitos*, Blesa 210). Sin duda, la logofagia, vista o referida de diversos modos en todos los casos aquí estudiados, busca señalar y poner en duda la unidad de la lengua como sistema, lo que implica incluso una postura en contra del signo saussureano. En Aníbal Núñez (ver 2.1.1.1) aparece de manera implícita en sus versos “no comprende / que el silencio sea un

grito, entre otras cosas” (*La luz*, 259), aunque no utiliza recursos como los nombrados por Blesa; en poemas de Eduardo Hervás (ver 2.2.1.4 y 2.2.1.6) sí se observa el “texto óstrakon”, específicamente como “Fenestratio”, que textualiza el silencio mediante puntos prolongados en una línea que sustituye a un verso típico formado con palabras; Ignacio Prat las lleva a cabo mediante signos no verbales, como serán los trazos de “SILVA O EX-CLAMA” (ver Figura 4 de 3.1.1) o las líneas del poema laberinto “Sí, Bieli” (ver Figura 5 de 3.1.1), aunque también mediante formas verbales que ocultan su significado, como el uso de la logofagia que Blesa identifica como “criptograma”, visible en el título del poema “DCTDR SSN”; por su parte, Leopoldo María Panero también recurre a la encriptación mediante inserciones como “(Verf)” en la tercera parte de “El canto del Llanero Solitario” (ver), aunque en otras partes del mismo poema —y, ciertamente, a lo largo de toda su obra poética— se encuentran formas aún más llamativas de este recurso⁵⁶.

Con todo ello, es innegable la influencia de estas lecturas o escuchas de lo que se estaba trabajando desde el vecino país y desde Estados Unidos, lo cual también hace ver el cambio tan marcado en el mundo en que crecen estos autores, que tienen una visión distinta de la poesía, menos centralista, e incluso menos española, precisamente por los medios que permiten la transmisión más veloz de ideas al menos en Occidente. Estos poetas llevan a cabo, mediante diferentes métodos, un cuestionamiento o crítica del lenguaje que conforma el poema, enfatizando explícita o implícitamente la necesidad de un cambio de paradigma que inicia precisamente con ese señalamiento que implica escribir metapoemas, pues es verdad que este periodo trabajado es característico no porque descubriera la metapoesía, sino por el giro que implica poner el énfasis en cuestiones como el propio hacer del locutor, es decir, su enunciación. En estos poemas, el locutor

⁵⁶ Al respecto de ese poema, se puede consultar el apartado 2.3.3 “La imposibilidad de decir” de mi tesis de maestría (2019).

será una entidad que sabe que es una creación y que, como tal, solo puede existir en las palabras de la página, desde donde mantiene una postura individualista y aislada justo por el espacio y tiempo en que sabe que enuncia. Un par de ejemplos al respecto son: primero, toda la poética que desarrolla Hervás en sus “Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72” (ver 2.2.1.2), específicamente cuando el locutor se pregunta: ¿Qué instancias dirigen la lectura, / qué cuerpo lucha a cuerpo en la escritura?” (Hervás 94); y segundo, el cuestionamiento rotundo a la firma autoral y al propio locutor que hace Panero en su “Corrección de Yeats...” (ver 3.2.1.3) cuando dice: “Dios me proteja de ser un anciano / al que todos adulan y llamen / por el vacío de su nombre; oh, qué soy, / ¿quién, si no puedo más, / que / parecer —por amor de cantar / entera la canción— siempre un loco?” (*Poesía completa I* 161), identificando tanto al “nombre” o autor de la obra, como al “yo” que enuncia el poema.

4.4 Debate abierto: Los alcances y límites del locutor

En este último apartado planteo una serie de cuestionamientos que han surgido a raíz del análisis que realicé al corpus de Ignacio Prat, precisamente sobre el locutor, aquello que le compete y sobre una posible “función de trazador” que refiero en 3.1.1 en torno a otra instancia. Una vez que se descubre que el alfabeto ya no es suficiente para intentar decir, se buscan maneras de cubrir las carencias del lenguaje y quien ve reflejadas esas carencias primero es quien enuncia. Por ello, planteo estas preguntas para intentar responder en lo posible, si no a todas, a algunas de ellas, pensando esto como un posible trabajo posterior o debate abierto al respecto.

Para comenzar, ¿qué es un locutor? A decir de Oswald Ducrot, se trata de aquel responsable de producir un enunciado, el cual implica una “serie lingüística” (134), es decir, que está dentro del terreno de una lengua dada; por lo tanto, lo que el locutor hace aparecer en la enunciación, en

ese “acontecimiento histórico que constituye, por sí misma, la aparición de un enunciado” (135), son enunciados. Esto implica que las funciones y posibilidades específicas del locutor tienen que ver con las informaciones que nos brinda sobre lo que ha querido enunciar en el tiempo y espacio en que enmarca su enunciación, razón por la cual he analizado en esta tesis tanto su propia identidad a partir de los deícticos de persona, como el tiempo y espacio de su enunciación y de su enunciado.

Sin embargo, surgen algunas interrogantes: ¿el locutor es quien traza grafías, líneas, puntos que conformarán el poema? Por señalar un caso, aquellas líneas que van vinculando las grafías (letras) del poema “Sí, Bieli” de Prat, ¿quién las lleva a cabo?, ¿es alguien más? Porque, ¿no es verdad que el locutor solo enuncia y aparece en el momento en que hace acontecer la enunciación? ¿Sería posible que esos trazos (sean grafías o no) puedan referir a una entidad que no sea el locutor ni autor? El propio Ducrot señala la idea de autor como una firma con función doble: una accesoria y circunstancial, que es funcional solo en la medida en que es legible; y otra esencial, que permite “asegurar la identidad entre el locutor indicado en el texto y un individuo empírico” (260). Ese autor es quien recurre a la imaginación/inención/creación de algo que será leído como literatura, pero, pensando particularmente en un tema señalado en 3.2.1, siguiendo a Dorra, sobre la disposición de un espacio blanco en que alguien traza y deja huellas de su presencia, considero que hay una laguna terminológica para señalar a la entidad que traza (que no imagina/inventa/crea) en un soporte determinado.

El autor, o lo que Ducrot califica como “emisor”, “sujeto hablante empírico” o como el “productor efectivo del enunciado” (267), no implica a la persona en todas sus dimensiones, del mismo modo que el uso de sus manos en su vida diaria (para comer, limpiar su casa o conducir un auto) no es materia de los estudios literarios; es por esto que hace falta delimitar la función que ellas sí cumplen en la literatura al realizar los trazos (sean de grafías o no, pertenezcan o no a una

lengua) en un soporte para que la imaginación/invención/creación literaria logre algún grado de posteridad.

En este sentido, me parece pertinente considerar un término que permita referir justo a esa función grafomotora que, viéndolo desde esta perspectiva, considero que no tiene que ver realmente con el locutor, puesto que este solo existe en la medida en que algo aparece en la página y da cuenta de su presencia o, en otras palabras, ese locutor realmente no tiene manos que tracen, sino solo existencia por medio de su enunciación (sea verbal o no verbal, palabra o silencio). De hecho, cuando Ducrot aborda la cuestión literaria en general, afirma que “[e]s necesario ser para escribir, pero no para relatar” (268) y si trasladamos esta idea a la cuestión de la enunciación poética podría decir que es necesario ser para trazar, pero no para enunciar (por supuesto, siempre en el sentido de una primera realización de ese trazo, pues no hablo aquí de una reproducción mecánica como la impresión). Ahora, esas manos que trazan sí tienen, en cambio, un vínculo con alguien empírico, el emisor o escritor, desde su dimensión como “trazador”. Antes de explicar cómo entiendo este concepto, son precisos un par de apuntes que Foucault hace en su conocida conferencia “¿Qué es un autor?” (1969), en la que reacciona a la propuesta bartheana de la muerte del autor, acotando lo siguiente:

[...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado

en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular [...]. (“¿Qué es un autor?” 338)

Dicha singularidad implica “una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor” (340), ente que no debe confundirse con el escritor, del cual será una especie de *alter ego*. La figura del escritor se planta como un sujeto real (emisor, según Ducrot) frente a la hoja en blanco, piensa en lo que va a escribir y escribe. Aquí es donde inserto mi propuesta para distinguir el siguiente desdoblamiento del sujeto artista en potencia hasta el sujeto artista en acto: primero, la persona real que vive, come, duerme, etc., una que no se ha dispuesto aún como alguien que gesta una obra; segundo, el escritor (Foucault), como ese sujeto real que sí tiene la intención y crea una obra; tercero, una función de trazador que implica la disposición mecánica del escritor para crear una obra de manera concreta en un soporte físico, dejando de lado aquellos textos que no formen parte de dicha obra que; cuatro, será firmada por el nombre de un autor (“función de autor”, según Foucault).

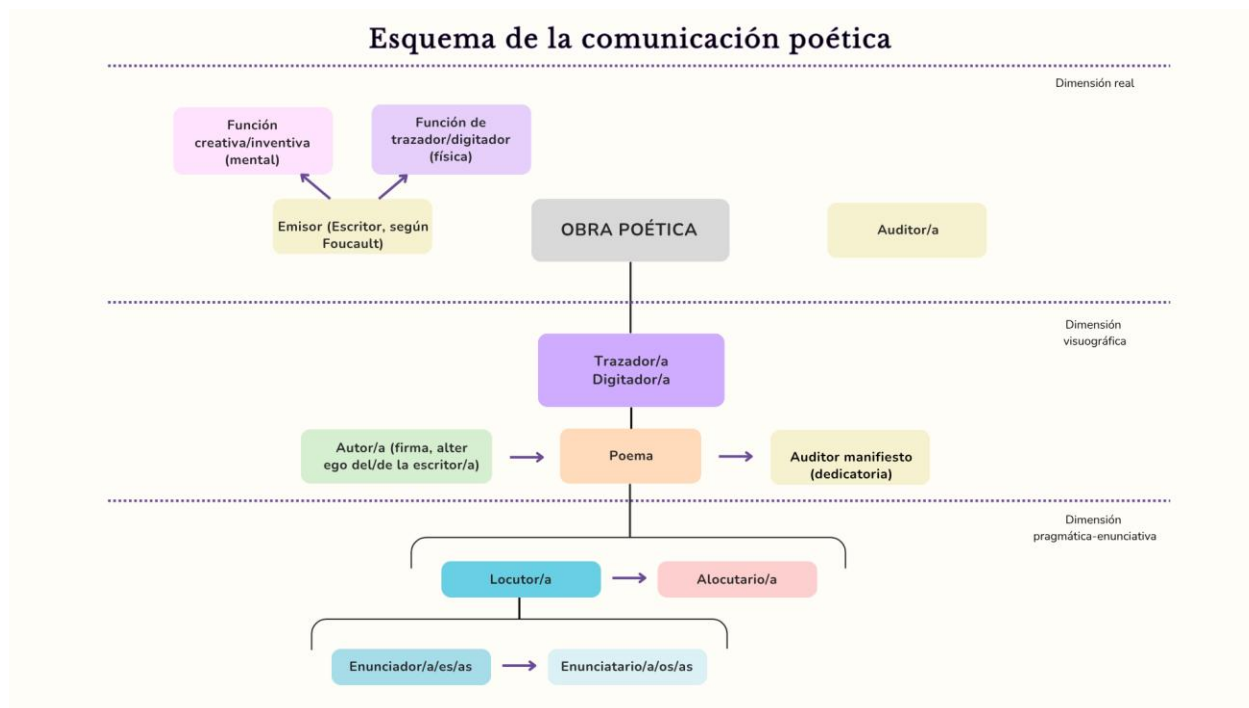
Ahora bien, la “función de trazador” que adopta el escritor puede pensarse como una intervención material que, apoyada de la o las manos del escritor, permite que el texto aparezca para dar paso a la zona visuográfica (Cárdenas) en la que también habrá un locutor (que produzca enunciados, que surja de manera déictica) o solamente deje propia constancia de su presencia en su trazo, como en cierta poesía visual. Por ello, dicho trazador resulta ser una instancia del texto y también un desdoblamiento del escritor, el cual utiliza su capacidad grafomotriz para hacer poesía activando su “función de trazador”. De hecho, Roland Barthes, en *Variaciones sobre la escritura* (2003), señala su interés por: “la ‘scripción’ (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una

superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablemos forzosamente de ‘signos’)” (87).

Resulta llamativo que uno de los recursos de la neovanguardia sea precisamente el uso de una subjetividad fragmentada, tal como este trazador que es también consciente de la creación y de lo metapoético; de hecho, podría funcionar como un yo ideal que es capaz de hacer aquello que ni la persona real ni el autor pueden hacer, pues es el justo ejecutante del poema sobre la hoja o el soporte físico. Inclusive, en la era tecnológica actual, la función que se activa en el escritor ya no es siquiera de trazador, pues literatura escrita a computadora u ordenador no requiere de grafomotricidad, sino de digitación, dando paso a una “función de digitador”.

Como complemento a las ideas propuestas anteriormente, considero oportuno plantear un esquema que permita visualizar un esquema de la comunicación poética (Figura 9) que incluya la “función de trazador/digitador” tanto en su dimensión extratextual (como capacidad grafomotora o de digitación), como en su manifestación plenamente textual, para lo cual desarrollo la siguiente distribución:

Figura 9. Esquema de la comunicación poética.



Fuente: Elaboración propia.

La capacidad grafomotriz y la digitadora no han sido planteadas en los estudios de la literatura y su consideración permitiría una nueva manera de comprender cómo se logra lo poético en el plano plástico que no conlleve necesariamente un sistema lingüístico, pero que sí implique un trazo o digitación⁵⁷. Además, ambas capacidades tienen que ver justo con el “fortalecer los movimientos finos del brazo, mano, muñeca, dedos, la pinza digital, coordinación óculo manual, entre otros”

⁵⁷ Subrayo que esta propuesta considera únicamente el caso de una poesía verbal que, históricamente, ha implicado la concreción del texto a partir de dicha capacidad grafomotriz o digitadora. Caso aparte será la actual poesía en la que el uso de las manos para su elaboración directa resulta prescindible, pues la tecnología actual permite, por ejemplo, dictar un poema o un texto determinado sin necesidad de teclear cada signo que lo conformará; en esos procesos creativos, basta una primera digitación del botón que permita comenzar una grabación de voz y una segunda para finalizarla, lo cual ha implicado una modificación muy significativa en la manera de concebir un texto, pues las relaciones y vínculos entre creador/a y medios para crear presentan una distancia que no se puede ignorar si se busca pensar la literatura y el arte desde una visión verdaderamente actual. Sin duda, es un camino que aún está por recorrerse y esta investigación pretende continuar indagando en esa línea en proyectos futuros. De igual modo, otro ámbito que requiere atención es el de la denominada “IA generativa” que “estudia la estructura básica de los datos de entrenamiento y usa el aprendizaje automático avanzado para generar contenido nuevo” (Microsoft), la cual puede generar poemas si se le pide elaborarlos siguiendo pautas específicas que el usuario indica previamente.

(Pucha Quinchuela 228), rasgos que están siempre de por medio en formas artísticas que no implican como tal un uso de palabras, pero sí la invitación a descifrar y proponer sentidos mediante signos diversos.

Esto lleva a la cuestión de que el poema no solo es enunciación, pues quizá, de manera primigenia, es trazo, es materialidad. Y esta idea puede ser importante de valorar cuando se trabaja, por ejemplo, con el poema visual, pues este puede o no implicar palabras o signos pertenecientes a alguna lengua. De este modo, se podría decir que “la materia que conforma un texto pasa a convertirse en materialidad en el momento en que interactúa activamente para transformar cierta percepción de la realidad” (Palma Castro y Alamillo 205) generando un proceso de interpretación que configura un texto como poema.

Paso enseguida a proponer una lectura crítica que responda a la afirmación que realicé al inicio de este apartado, pero también a cuestiones derivadas de ella: en el caso específico de Ignacio Prat, ¿por qué el alfabeto ya no es suficiente para decir?, ¿por qué se aleja de las formas convencionales de significar?, ¿a qué aspectos sociales responde esta intención críptica?

El uso de un artificio como el poema laberinto (el caso de “Sí, Bieli”) transforma la direccionalidad de las escrituras horizontales y dextroversas —es decir, que se trazan de izquierda a derecha y que van de arriba hacia abajo— modificando el proceso de lectura convencional del español y la mayoría de las lenguas occidentales de la actualidad. Este desordenamiento de escritura-lectura proviene de una crítica hacia la noción de texto, pero también hacia aquello que intenta representar: el pensamiento. Pero no se trata del pensamiento sin más, sino de uno en que han nacido y vivido Prat y los demás poetas estudiados aquí: hay una postura contra el pensamiento anquilosado de sujetos que han habitado el mundo desde una dictadura.

Esta enajenación proveniente de un sistema dictatorial que, si bien termina oficialmente en 1975 con la muerte del dictador, deja una huella sobre el posterior pensamiento que se desarrollará en esta España que apunta a la posmodernidad. Esto será clave para comprender por qué autores como Ignacio Prat se alejan de lo convencional de una lingüística que se ha desarrollado en torno a la unidad del signo y el sistema que conforma. El conflicto con la idea de “sistema” trasciende al ámbito político, pues existirá una determinación por estar sujetos a un sistema dictatorial que, por décadas, ha desplegado un discurso de legitimación basado justo en esa lingüística; de ahí que la logofagia sea un recurso necesario para la reflexión metapoética, pues el poeta no se dedica solo a “crear poemas”, sino que se detiene a cuestionar lo que está haciendo en un intento de tomar plena consciencia de su creación. Si bien estos mecanismos no fueron descubiertos por estos poetas (así lo señala también Túa Blesa), ni en este país ni en esta lengua, lo cierto es que resultó una vía que permitió enfocar la atención sobre este arte específico, pero ya no solo viéndolo como una herencia sin más, sino cuestionando su unidad y el porqué de sus elementos constitutivos: escritor, autor, locutor, alocutario, lengua, palabra, fonema, etc.

Esos dos puntos anteriores ya reflejan claramente estos aspectos sociales que configuran la perspectiva de poetas como Prat, pues se trata de una figura, aunque académico y profesor, al margen de los círculos de poder del ámbito literario contemporáneo, que vive en provincia (Zaragoza), donde incluso hay un fuerte símbolo religioso como lo será la festividad de Pilares (por la Virgen del Pilar) cada 12 de octubre. A razón de todos estos factores, aunque Prat no se identifica como un poeta social, sí tendrá poemas como “DCTDR SSN” donde sí hay un guiño crítico al franquismo, pero totalmente oculto, lo cual lo coloca más como un poeta experimental obligado, pues lo que tiene cerca es una inercia completamente producida por el sistema de pensamiento en que ha nacido (1945).

Estos cuestionamientos son parte de unas primeras reflexiones en cuanto a este tema derivado, como he dicho, del análisis a profundidad realizado al corpus de Ignacio Prat que plantea, sin duda, un camino de investigación que recién comienza y que espero poder continuar en próximos trabajos. Sin embargo, no quería dejar de señalar todas estas preguntas que el estudio de la metapoesía me ha permitido plantear y que ponen también de manifiesto la necesidad de continuar indagando en metapoéticas que, como estas, nos hagan dudar de lo que damos por hecho sobre la poesía y la literatura en general.

Ahora bien, el hecho de que este concepto de la “función de trazador” haya surgido de la lectura atenta de los textos de Ignacio Prat no significa que no sea un término aplicable también a los demás poetas, pues todo poema, además de un locutor (incluso manifestado en las logofagias o silencios, pues también son actos de habla que, por elección de ese locutor, no implican la verbalización pero posee fuerza comunicativa), tiene explícito a un trazador que opera en la zona visuográfica del poema. Por ello, en los casos de la hoja en blanco, podemos ver el gesto del locutor que ha decidido no enunciar de forma verbal, mientras que el trazador, a su vez, no ha cumplido su función, pues no deja marca de su capacidad grafomotriz, lo cual ya entra a terrenos de la decisión del escritor para dejar en blanco la hoja. Sin embargo, lo que se ha visto en los metapoemas analizados es: por un lado, desde la enunciación, la presencia de un locutor que, aunque quiere difuminarse en la forma de un sujeto (a)lirico (Martín-Estudillo), sí puede encontrarse de forma déictica; por otro, existe también una “función de trazador” que sale del ámbito de la verbalización, pues dicho trazador interviene visuográficamente.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estos cuatro capítulos, el objetivo que sirvió de guía para su desarrollo fue analizar metapoemas de Aníbal Núñez, Ignacio Prat, Leopoldo María Panero y Eduardo Hervás para enfatizar el talante metapoético de este periodo de fines del franquismo relacionado directamente con dos factores concretos que tendrán que ver con la neovanguardia surgida en diversos países de Occidente, así como con el avance del pensamiento posestructuralista. El desarrollo de esta investigación comenzó con la selección de un corpus de poetas que manifestaran explícitamente una reflexión sobre el poema y los elementos que la constituyen intra y extratextualmente, de modo que, una vez identificados los poemas más relevantes para comprobar dicha hipótesis, planteé un análisis desde la pragmática de la enunciación, mismo que ha permitido identificar una serie de resultados, si bien particulares según cada caso, con interesantes puntos en común que comprueban la hipótesis inicial.

Se ha observado que, efectivamente, existe una preocupación por la poesía y la escritura que está en estrecha relación con el contexto literario y crítico específico en que se sitúan estos autores, la España de los años 60, periodo de una profunda crítica, particularmente surgida en Francia y también en Estados Unidos, en torno a la palabra. El análisis e interpretación del corpus analizado revela que, en efecto, la estructura de la lengua, que una vez se creyó fija (metafóricamente se puede pensar en la dictadura franquista), pasa a desestabilizarse y, mediante planteamientos posestructuralistas, se proponen nuevas formas de interpretar sus alcances y límites. Con todo ello, identifico tres principales resultados:

1. Estos cuatro poetas no destacaron en el fulgor novísimo, sea por la disposición geográfica de su lugar de nacimiento y escritura (salvo el caso de Panero, nacido en la capital), por una

- intención propia de mantenerse escribiendo poesía al margen de los grandes círculos literarios del momento, o por la propia obra que requería de auditores muy particulares.
2. Son poetas que proponen una enunciación donde el locutor despliega diversos mecanismos para discutir (“disipar”) lo dado por fijo del lenguaje, por lo cual sus poemas pueden leerse como metapoemas en una forma sumamente explícita de mostrar su ser y hacer. Incluso, se produce una enunciación que asemeja al locutor con el alocutario, en una suerte de “lirismo del tú” (Osorio de Ita) donde un yo le muestra a un tú cómo se va produciendo el poema, mostrando al final que la subjetividad nombrada con esos pronombres es, en realidad, la misma.
 3. Propongo leerlos desde el ámbito de las neovanguardias, debido:
 - 3.1 A la correspondencia con el movimiento neovanguardista europeo (*Gruppo 63*, *OuLiPo*) y, posiblemente, con algunas hispanoamericanas como el Nadaísmo o *El corno emplumado*.
 - 3.2 Al retome de gestos neovanguardistas fuera del contexto histórico de las vanguardias de inicios de siglo como serán: la subjetividad fragmentada, el rompimiento sintáctico, nuevos códigos de lectura o el compromiso social que parte no desde lo panfletario, sino desde la propia crítica al lenguaje del Poder.
 - 3.3 A un planteamiento de la neovanguardia desde la situación social de España que sienta las bases de un pensamiento que subvierte el sistema de la dictadura en que han nacido y comenzado a escribir todos estos poetas. Dicha neovanguardia significará un paso previo a esa posmodernidad (Foster) que será, por ejemplo, la Movida madrileña.
 - 3.4 A la novedad con que irrumpe esta metapoesía como un nuevo discurso frente al de la casi acabada dictadura.

Estos autores, salvo Panero y solo hasta 1971, no estuvieron vinculados con el término novísimo tal cual, por lo que, como se observa arriba, considero más conveniente hablar de ellos en términos de poetas neovanguardistas siguiendo lo propuesto por Muriel (2009), pensando que los cuatro están haciendo un replanteamiento de las vanguardias, pero en un contexto muy específico vinculado más estrechamente con el posestructuralismo. Debido a ello, este talante metapoético analizado aquí avanza hacia la crítica de las formas en que se entiende la poesía y consideré que lo más esencial sería comenzar por ese acontecimiento que es la enunciación que produce un locutor. Si la metapoesía reflexiona sobre todos los elementos que conforman un poema, o que damos por hecho que conforman un poema, el locutor puede ayudar en esa reflexión en la medida en que se tengan enunciados producidos por él donde se planteé dicha reflexión.

Al comienzo de esta investigación, mientras realizaba el análisis de todo el corpus seleccionado, los casos de Núñez, Hervás y Panero no supusieron mayor complejidad en cuanto a la aplicación de la metodología y se siguieron los mismos pasos de lectura atenta, identificación del locutor, espacio, tiempo, para luego interpretar, en función de esas tres dimensiones, el sentido de su enunciado en términos metapoéticos en conjunto; sin embargo, y como señalamos en el tercer capítulo, el caso de Ignacio Prat tuvo que llevarse a cabo de manera paralela, pues no era posible dar un paso de análisis sin recurrir a la interpretación, lo cual ya daba cuenta de que su metapoesía estaba implicando no solo cuestiones lingüísticas, sino de la escritura en una forma más amplia. Para sintetizar mejor estos hallazgos, voy a detallar de manera particular cada caso.

Estos cuatro poetas desarrollan una metapoesía muy personal, fruto de sus demás ejercicios poéticos y literarios, así como de sus lecturas incluso no literarias, aunque, como he propuesto, el corpus analizado permite proponer dos formas todavía más peculiares: Aníbal Núñez y Eduardo Hervás, en el despliegue de sus “poemas como poéticas” que tienden casi a lo ensayístico, toman

un camino que los lleva a afirmar, prácticamente con las mismas palabras, que no se tiene nada que decir y llegan al cansancio de esa dinámica, producto de la frustración.

Núñez plantea en muchas ocasiones una antítesis entre lo natural-artificial, las cosas y las palabras que las denominan, de modo que el locutor se da cuenta de su propia fragilidad al existir solo en el papel y solo poder definirse en la medida en que enuncia, por lo que se percibe intrascendente, condenado al olvido, pues su función enunciativa no llega a nada: “No hay nada / que decir”. Esto es posible observarlo por el propio despliegue de las etapas de creación del poema que llega a describir, poniendo en evidencia un entramado intratextual del que se sabe producto (locutor) y productor (de una enunciación).

Hervás, por su parte, le da una visión política a lo poético a raíz de su militancia maoísta, y en su enunciación tendrá gran importancia el introducir algunos enunciadores (como el propio Marx), pues el título de su poema más extenso plantea las “Enseñanzas del motor de la lectura...”, es decir, que sus planteamientos metapoéticos están explícitamente subrayados como parte de un proceso lector que “irrumpe, se dilata, y nos enseña cómo crecer” (Hervás 91) y, como tal, las marcas tipográficas o usos de sangrías van a permitir al locutor orquestar su poética interválica, donde, como en Núñez, pondrá en común tanto la realidad, en términos de una crítica política, como la literatura, señalando la consciencia del locutor como parte fundamental en tanto es necesario para el autor, a quien le hace ver que “tú me necesitas: / yo sostengo la condición de tu enunciado” (Hervás 98). El concepto de intervalo será esa relación de tensión y distensión realidad-literatura (nuevamente objeto-palabra) que pone en evidencia esa *mise en abyme* que es su metapoesía.

En cuanto a Ignacio Prat y Leopoldo María Panero, que conforman el tercer capítulo dedicado a estas poéticas que subrayan el silencio, siguen una línea común que implica la

transgresión explícita de ciertas expectativas que el poema genera regularmente, sea a nivel formal (Prat) o de contenido (Panero), pero en los que también se puede identificar una plena consciencia del locutor de los poemas.

En el caso de Prat, lo que más me ha parecido interesante de su análisis e interpretación es el reto que ha representado su metapoema cuando este implica más que recursos como el anagrama o el palíndromo, pues la conformación de su metapoesía tiende también a visualismos, como el poema laberinto, y me ha permitido distinguir una crítica todavía más profunda que Prat hace de lo poético, cuya reflexión lo lleva a repensar también la idea de escritura que, como he señalado en 4.4, no se limita a la lengua o a un alfabeto. A razón de dichos visualismos es que he propuesto el término de “trazador” para nombrar a una entidad fuera del enunciado que permite la apropiación de la zona visuográfica (Cárdenas) mediante el trazo no solo de grafías (trazos audibles, según Dorra), sino de cualquier otro tipo de caracteres o signos, por ejemplo, líneas o cualquier elemento susceptible de interpretación que se pueden observar en el corpus de Prat y que constituyen una escritura semasiográfica (Sampson), pues no siempre eso que se ve en el poema tiene un vínculo con un sistema lingüístico conocido.

El trazador se concibe aquí como una dimensión específica de un sujeto hablante empírico (en términos de Ducrot) en torno a su mano o manos, solo en la medida en que desempeñan la tarea de escribir literatura, es decir, su grafomotricidad, pues sus demás funciones en el plano extratextual no competen a los estudios literarios. Sin duda, este planteamiento es solo inicial y requiere de un estudio específico al respecto para poder indagar en su relevancia de análisis para diferentes tipos de poesía. Por ahora, puedo aventurar la consideración de que el concepto de trazador, en tanto capacidad de realizar trazos por parte de un sujeto hablante empírico (plantado en la realidad) que escribe poesía, intenta dar cuenta de esa grafomotricidad, pero específicamente

en el terreno de la escritura poética, en el ámbito literario. El trazador, entonces, no es un ser distinto al escritor (Foucault), sino una “función” de él; se trata de un concepto que permite dirigir la atención no hacia la firma autoral, tampoco hacia el locutor, sino hacia el trazo específico de los elementos que se plasman sobre un soporte físico para crear el poema y que, como se ha visto en el análisis particular sobre los metapoemas de Ignacio Prat, contiene en sí mismo una función importantísima para la conformación de sentido, pues escapa a la deixis personal, es decir, a la enunciación propiamente, pero su forma de disponer los elementos en la hoja lo vinculan directamente con alguien empírico que, desde su materialidad (sus manos) propone códigos, sean verbales o no.

En el último caso, el de Leopoldo María Panero, el metapoema transgrede tópicos y tradiciones temáticas que le plantean dudas al auditor. El recurso predilecto para ello es la *mise en abyme*, gracias al cual el locutor logra descolocar a quien actualiza su enunciación en la lectura, pues este se muestra como una subjetividad sumamente consciente de que es una creación, que no tiene existencia autónoma fuera del poema. El rasgo distintivo de esta peculiar subjetividad es que su enunciación va más allá de decir “yo enuncio un poema”, para posicionarse desde un “yo enuncio un poema fuera de tus expectativas”; de ahí que el tópico amoroso nunca se presente en su poema o que una plegaria no sea dirigida desde la segunda persona hacia Dios.

Además, la crítica que lanza el locutor en Panero tiene también un trasfondo de conocimiento de un fracaso: el de la literatura y sus alcances frente a la realidad. El distanciamiento que dicho locutor muestra con lo que enuncia hace que se asuma como un “yo” fracasado, pero también que se esconda en formas verbales infinitivas que lo colocan en una posición de indeterminación que se ajusta a su búsqueda disruptiva. El locutor de Panero es un ser individualista

porque se sabe solo en el poema, que no apunta a ninguna realidad extratextual y que intenta sobrevivir en el plano en que ha sido creado, el propio poema.

Si bien hago notar estas particularidades, es visible el elemento común en todos de un talante metapoético que apunta a la crítica del lenguaje en términos posestructuralistas como se ha revisado en 4.2, así como la construcción de un locutor que, en términos de Prieto de Paula (2008), refleja una “reserva sentimental” explicada como “la falta de asentimiento necesario entre poeta y yo emanado del poema, lo que se traduce en consideraciones habituales sobre la inutilidad del arte o su intrascendencia” (168), precisamente porque se concibe como una entidad aislada dentro del poema, pues su existencia no tiene que ver con el mundo extraliterario y extrapoemático, sino específicamente con el interior del texto y sus limitaciones en tanto palabras, que son quienes conforman al enunciado. Al respecto, se ha comentado la aparición en este periodo poético español de lo que Martín-Estudillo llama “sujeto (a)lirico” (2005) que no comparte, como el lírico, un sentir o decir vinculado con la experiencia empírica del autor o el poeta y que, en cambio, se cuestiona incluso su propia existencia.

El trabajo de investigación realizado en esta tesis entabla un diálogo en torno al concepto de la metapoésía, tan estudiada y referida en este periodo de 1960 a 1980, trabajado aquí desde la pragmática de la enunciación, para dar cuenta de un locutor con muchos matices. La poética que expresa parte, en general, de una representación (a la manera de la teatralidad) donde es posible observar sin filtros los hilos que mueven al poema, desde ese “yo” que se afirma como un locutor, que reconoce su sola existencia intratextualmente, pero también que tiende a la indeterminación y al dificultismo (Palma Castro) para que la auditora o auditor se hagan preguntas y duden de lo que piensan que puede ser un poema. En cuanto a sus enunciados sobre esa poética, los dos más contundentes son: el de saber que no se tiene más por decir y, pese a ello, seguir llevando a cabo

la enunciación; la aparición de signos sobre la página que han de leerse como poema; pero también la de la enunciación en términos logofágicos que permiten al silencio ser mostrado mediante determinados recursos como el “texto óstracón” (específicamente la “fenestratio”), el criptograma o el ápside. Sin embargo, como hemos revisado en 4.4, la poesía va más allá del enunciado y del locutor, más allá de la propia lengua, lo que ha permitido asociar el estudio de la poesía con el de cuestiones de índole grafomotriz que implican el uso de un instrumento manipulado por una mano para realizar trazos y que no había sido considerado en el complejo esquema de la comunicación poética.

Considero que todas estas situaciones que se fueron presentando gracias a la lectura atenta y constante de este corpus poético dan cuenta del trabajo que se debe seguir haciendo en torno a la metapoésía, a estos y muchos más autoras y autores no solo de España, sino de Hispanoamérica también. Este trabajo ha intentado sumar a los estudios, todavía escasos, que se tienen de estos autores, pues siguen siendo pocos los estudios críticos sobre estas obras y son todavía menos aquellos enfocados en estudios de su metapoésía; además, otra aportación de esta investigación es la de poner a dialogar a estos poetas entre ellos, pero también dentro de su contexto (la dictadura y luego un periodo previo a la posmodernidad) a partir de entenderlas como propuestas neovanguardistas y ya no solo desde la perspectiva novísima, por lo cual también he vinculado sus obras con movimientos neovanguardistas de Francia e Italia, sus países vecinos. Aunado a ello, esta tendencia ha podido también comenzar a plantear una línea de investigación que no ha sido abordada todavía: la relación de estos (y muchos más) autores con las propuestas neovanguardistas en Hispanoamérica. Finalmente, una última aportación que considero esencial de los resultados de esta tesis es la que me permitió realizar el estudio de los poemas pratianos, pues la “función de trazador” ha permitido ahondar en el estudio pragmático del metapoema.

Considerando todo ello, una contribución al estado actual de los estudios de la poesía española contemporánea es la de haber realizado, desde la pragmática, nuevas lecturas a un periodo que no había sido trabajado desde esta perspectiva, sobre todo poniendo en el centro al metapoema como eje de rompimiento en que estos cuatro poetas, desde dentro de su poema, explican y muestran cómo rompen con lo tradicional. Esta metapoésía está inserta en un contexto delimitado por la dictadura franquista que, en su momento, fijó una forma de pensar, misma que será la que cuestionen estos poetas desde su propio sistema: la lengua. La metapoésía, de este modo, va prefigurando lo que será la Movida y otros movimientos que van dando entrada a un nuevo pensamiento y la idea de posmodernidad en España.

Concluyo señalando que esta investigación ha permitido observar ese límite entre lo que es la poesía y la escritura en su totalidad y cómo la primera es posible sin lengua, siempre que haya signos, caracteres, trazos que puedan ser interpretados en términos de eso que, por ejemplo, Poe llama “sentimiento poético” (59) que puede aparecer en formas diversas y no solo en palabras (pintura, música, arquitectura, escultura, danza). Sin duda, la poesía concreta o la poesía visual son referentes de lo que es la poesía no verbal, pero es posible que, en ambas, la figura del trazador permita nuevas exploraciones sobre la manera en que aparece el poema sobre un soporte dado y también sobre los límites del locutor, el enunciado y la enunciación en poesía.

REFERENCIAS CITADAS Y CONSULTADAS

- Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez, Ediciones Akal, 2004.
- Albarracín, Leticia Viviana. “Arte y Política: El caso del ‘Tucumán Arde’ (1968-1969)”. *Revista nustrAmérica*, vol. 1, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 102-121.
- Alemaný Bay, Carmen, coordinadora. *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*. Universidad de Guadalajara, 2015.
- Algaba Pérez, Blanca. “A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 21, 2020, pp. 319-329.
- Álvarez García, Lurdes, coordinadora. *Poesía en movimiento. 30 años de poesía asturiana*. Editado por el Gobiernu del Principáu d’Asturies y la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. Ediciones Trabe, 2005.
- Aragó Carrión, Lucila. “Lugares de la resistencia antifranquista en Valencia (1968-75). Una etnografía de los espacios de la memoria”. Tesis inédita de Máster, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.
- Arango, Gonzalo. *Primer manifiesto nadaísta*. Primera edición, 1958.
- Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Gredos, tercera reimpresión, 1999.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Editado por Enrique Folch González. Paidós, vol. 137, [1973] 2003.
- _____. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje (más allá de la palabra y el lenguaje)*. Traducción de Cristina Fernández Medrano. Paidós, 1987, pp. 65-71.

- Barragán-Romero, Ana I. y Elena Bellido-Pérez. “Fake news durante la Primera Guerra Mundial: Estudio de su representatividad en las portadas de la prensa española (ABC Madrid)”. *Historia y comunicación social*, vol. 24, núm. 2, 2019, pp. 433-447.
- Barreiro, Javier. “Ignacio Prat y su abolido genio poético”. *Aragón Digital*. 25 de julio 2025. <https://www.aragondigital.es/opinion/javier-barreiro/ignacio-prat-abolido-genio-poetico/20250725084753934403.html>
- Batló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo, 1974.
- _____. *Antología de la nueva poesía española*. Ciencia Nueva, 1968.
- Bellveser, Ricardo. “Eduardo Hervás (un desconocido), intento de profunda transformación poética”. *Hecho de encargo*. Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 63-65.
- Benegas, Noni. “Francisca Aguirre: Las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores”. *Campo de Agramante*. Núm. 22, 2015, pp. 85-101.
- Benítez Andrés, Rosa. “Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación. Una querrela de largo recorrido”. *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 35, núm. 2, 2019, pp. 347-370. <https://doi.org/10.15581/008.35.2.347-70>
- _____. “¿Algo nuevo con los novísimos?” *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 92, núm. 5, 2015, pp. 551-566.
- Bianchi, Marina. “Modernidad, postmodernidad, vanguardia y neovanguardia”. *De la modernidad a la posmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Editorial Renacimiento, 2016, pp. 23-39.
- Blesa, Túa. ““(Gong) [...] (hora)’ escribió Ignacio Prat: la huella de Góngora y otros barrocos en la poesía de los novísimos”. “*La razón es aurora*”. *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*. Editado por María de los Ángeles Ezama Gil, José Enrique Laplana Gil,

- María Carmen Marín Pina, R. Pellicer, Antonio Pérez Lasheras, Luis Sánchez Laílla. Instituto Fernando el Católico, 2017, pp. 213-222.
- _____. “Intervalos de la significación: la lengua sin lengua de Eduardo Hervás”. *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Tirant lo Blanch, 2004, pp. 55-64.
- _____. *Logofagias, los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza, Colección Trópica 5, Anexo de Tropelías, 1998.
- _____. “Intrigas venecianas o el síndrome Pierre Menard”. *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 15, 1990a, pp.12-32.
- _____. *Scriptor Ludens (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*. Lola Editorial, 1990b.
- Bloch, Marc. “Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre”. *Revue de synthèse historique*. T. 33, 1921, pp. 17-39.
https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9flexions_d%E2%80%99un_historien_sur_les_fausses_nouvelles_de_la_guerre
- Bousoño, Carlos. “La poesía de Guillermo Carnero”. *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Poesía Hiperión, 1979, pp. 11-68.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Prólogo de Helio Piñón. Ediciones Península, [1974] 1987.
- Caivano, José Luis. “Semiótica, cognición y comunicación visual: los signos básicos que construyen lo visible”. *Tópicos del Seminario*, núm. 13, 2005, pp. 113-135.
- Calderón, Mario y Alí Calderón, editores. *Cuadernos de poesía panhispánica, un vuelco en los estudios sobre poéticas*. Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR), 2018.
- Campbell, Federico. “Leopoldo María Panero o el mundo del silencio”. *Infame turba*. Editorial Lumen, 1971, pp. 17-25.

- Campoamor Pérez, Patricia. “Eduardo Hervás: la construcción del sujeto contracultural a partir de *Intervalo y Emergencia*”. Trabajo de Fin de Grado inédito. Universitat de València, 2021.
- Cárdenas, Viviana Isabel. “Posibilidades constitutivas de la escritura”. *Tópicos del Seminario. Oralidad y escritura. Homenaje a Raúl Dorra*, vol. 1, núm. 51, 2024, pp. 48-66.
- _____. “Lingüística y escritura: la zona visuográfica”. *Tópicos del Seminario*, núm. 6, 2001, pp. 93-141.
- Carnero, Guillermo. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Edición de Ignacio-Javier López. Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2010.
- Casado, Miguel. *La puerta azul: las poéticas de Aníbal Núñez*. Hiperión, 1999.
- Castellet, José María. “Introducción de 1986 a ‘Memoria y deseo’”. Manuel Vázquez Montalbán. *Memoria y deseo. Obra poética 1963-1990*. Mondadori, 1996, pp. 15-36.
- _____. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral Editores, 1970.
- Chueca Rodríguez, Ricardo Luis. “Sobre la relativa evolución del régimen franquista”. *Gerónimo de Uztariz*, núm. 3, 1989, pp. 40-52.
- Cobas Carral, Andrea. “Hora Zero, una vanguardia latinoamericana en los setenta”. *Zama*. Núm. 4, 2012, pp. 75-88.
- Coco, Emilio. “Los años de la neovanguardia”. *Revista Literaria Taller Igitur*. 15 de junio, 2020. <https://tallerigitur.com/ensayo/los-anos-de-la-neovanguardia-por-emilio-coco/2970/>
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, cuarta impresión de la tercera edición, 1987.
- Debicki, Andrew P. “Una poesía de la postmodernidad: los novísimos”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 14, núm. 1/3, 1989, pp. 33-50.

Deguy, Michel. “Je-tu-il”. *Le Sujet lyrique en question*. Compilado por Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet e Yves Vadé. Presse Universitaire de Bordeaux, 1996, pp. 287-302.

A

Demers, Jeanne e Yves Laroche. “Poétiques de poètes : bibliographie descriptive”. *Études Françaises*. Dirigido por Jeanne Demers, Yves Laroche y Pierre Popovic, vol. 29, núm. 3, 1993, pp. 155-177.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. The Athlone Press, The University of Chicago, [1972] 1981.

_____. *Marges de la Philosophie*. Les éditions de minuit, 1972.

_____. *L'écriture et la différence*. Éditions de Seuil, 1967.

_____. *De la grammatologie*. Les éditions de minuit, 1967.

_____. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *Ideas y valores. Revista del departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional*, números 32, 33 y 34, enero, febrero y marzo de [1966] 1969.

Domínguez Caparrós, José. “La rima con palabras rotas”. *Rhythmica*, núm. XIII, 2015, pp. 37-63.

_____. “Verso de cabo doblado”. *Nuevos estudios de métrica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, pp. 83-89.

Dorra, Raúl. “El trazo de la escritura”. *Tópicos del Seminario*, núm. 9, 2003, pp. 101-114.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Traducción de Sara Vassallo. Edicial, tercera edición, 2001.

Duque Amusco, Alejandro. “Para ti, otra vez, A los 35 años de la muerte de Ignacio Prat”. *El Ciervo*. 27 de febrero 2017. <https://elciervo.es/para-ti-otra-vez-35-anos-de-muerte-ignacio-prat/>

Echegaray, Eduardo de. *Diccionario general etimológico de la lengua española. Tomo Quinto*.

Edición económica arreglada del Diccionario etimológico de D. Roque Barcia, del de la

Academia Española y de otros trabajos importantes de sabios etimologistas. Madrid: José María Faquinetto, editor, 1889. <https://www.rae.es/archivo-digital/diccionario-general-etimologico-de-la-lengua-espanola-tomo-5#page/577/mode/2up>

El corno emplumado, núm. 19, julio 1966.
<https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/54>

“El fracaso de un reformismo”. *Triunfo*, año 30, núm. 685, 13 de marzo de 1976, pp. 6-7.

Falco, José L. y José V. Selma, editores. *Última poesía en Valencia*. CSIC, 1985.

Feixa, Carles. *Culturas Juveniles en España (1960-2004)*. Instituto de la Juventud, 2004.

_____. *El reloj de Arena. Culturas juveniles en México*. SEP/Causa Joven, 1998.

Fernández, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Nueva edición ampliada y revisada. Anagrama, 2023.

_____. “Qué sería hoy del maldito Aníbal Núñez”. *El país*. 14 de enero de 2022.
https://elpais.com/babelia/2022-01-15/que-seria-hoy-del-maldito-anibal-nunez.html?rel=buscador_noticias

Figuera Aymerich, Ángela. *Belleza cruel*. Compañía General de Ediciones, 1958.

Fortini, Franco. “Carta a J. M. Castellet”. *Nueve novísimos poetas españoles*. Ediciones Península, 2010, pp. 271-273.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2001.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales Volumen 1*. Traducción de Miguel Morey. Paidós, [1969, 1970] 1999, pp. 329-360.

_____. *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*. Gallimard, 1975.

_____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores, [1966] 1968.

Fuertes, Gloria. "Todo asusta". *Poesía incompleta*. Cátedra, 1975, pp. 135-165.

G. Morales, Concepción y Rosa María Pereda. *Joven poesía española*. Cátedra, 1979.

Galindo V., Óscar. "Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976). Nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos". *Taller de letras*, núm. 52, 2013, pp. 11-37.

_____. "Áreas verdes de la realidad: Martínez y Zurita en el contexto de la poesía neovanguardista hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, año XXXVIII, núm. 76, segundo semestre de 2012, pp. 361-380.

_____. "El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta". *Estudios filológicos*, núm. 45, 2010, pp. 23-33.

_____. "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". *Estudios filológicos*, núm. 44, 2009, pp. 67-80.

_____. "Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1999.

García-Jalón de la Lama, Santiago. "Lectura anagramática de Ezequiel 4,1-3". *Estudios bíblicos*, núm. 58, 2000, 199-209.

Ghignoli, Alessandro. "Novísimos-Novissimi: intersecciones entre la poesía española e italiana". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 41, Año XIV, marzo-junio, 2009.

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/novissim.html>

Giuliani, Alfredo. *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Giulio Einaudi editore, [1965] 2003.

- Gómez Lizarraga, Oihane. “La poesía de Ángela Figuera: Una lectura social, metapoética y de género en ‘Vencida por el ángel’ y ‘Belleza cruel’”. Trabajo de Fin de Grado, Universidad del País Vasco, 2015.
- González Calleja, Eduardo. “La movilización y la protesta estudiantil en el tardofranquismo y la democracia”. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, vol. 37, 2018, pp. 223-255. <https://doi.org/10.14201/hedu201837223255>
- González Miguel, Jesús Graciliano. *Historia de la literatura italiana, desde la unidad nacional hasta nuestros días*. Ediciones Universidad de Salamanca, segunda edición, 2001.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. *Historia de la Literatura Española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Crítica, 2011.
- Grasset, Eloi. “Nostalgia de futuro: Castellet y la línea imaginaria de los novísimos”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número extraordinario 7, 2020, pp. 159-173.
- Grupo μ . *Retórica general*. Ediciones Paidós, 1987.
- Guevara, Ernesto “Che”. “El hombre nuevo”. *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana*. UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Unión de Universidades de América Latina, 1978.
- Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Taurus Ediciones, 1958.
- Haro Ibars, Eduardo. *Cultura y memoria “a la contra”*. Artículos en las revistas “Triunfo” y “Tiempo de Historia”. Edición y estudio de Aránzazu Sarría Buil. Postmetropolis Editorial, 2015.
- Hejinian, Lyn. “The Rejection of Closure”. *Poetry Foundation*. 13 de octubre de 2009 [1983]. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69401/the-rejection-of-closure>

- Hervás, Eduardo. *Obra poética*. Introducción y edición de Rafael Ballester Añón. Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, primera edición, 1994.
- Holan, Alyssa Marie. "Alternative reconfigurations of masculinity in the poetry of Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars and Eduardo Hervás". Tesis doctoral inédita. Michigan State University, 2005.
- Horacio. *Epístola a los Pisones*. Traducción en verso castellano, discurso preliminar, notas y observaciones de D. Tomás de Iriarte. Madrid, imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- Informe resumen leído en la Junta de señores accionistas de la Sucursal del Banco de España en Valencia el día 24 de febrero de 1901*. Imprenta y Almacén de Papel Vicente Ferrandis, 1901.
- Internacional Situacionista. "De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier".
https://infokiosques.net/IMG/pdf/De_la_misere_en_milieu_etudiant-pageparpage.pdf
- Jiménez de la Fuente, Mercedes. "St. Petersburg, Andrei Biely". *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, 2011, pp. 31-52.
- Keefe Ugalde, Sharon. "Poesía Española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 721, 2006, pp. 651-659.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "La subjetividad en el lenguaje: lugares en que se inscribe. Los déicticos". *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Traducción de Gladys Anfora y Emma Gregores. Edicial, tercera edición, 1997, pp. 45-91.

Kitoue. “‘Che’ Guevara”. *Ajoblanco*, núm. 9, febrero 1976, p. 7.

<https://drive.google.com/file/d/1P7jS25X7aprpwvQMzuAWxaSV8aEQEPCu/view>

Kozak, Claudia. “¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital”. *El hilo de la fábula*, núm. 18, 2018, pp. 185-202.

Labrador Méndez, Germán. “Donde no se la espera. Historia y memoria de la contracultura en España”. *Revista de la Universidad de México*. Contracultura. Dossier. Marzo de 2021, pp.

88-94. [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dbc8ce83-0ddc-4d35-be4a-](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dbc8ce83-0ddc-4d35-be4a-3d6332def61f/donde-no-se-la-espera)

[3d6332def61f/donde-no-se-la-espera](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dbc8ce83-0ddc-4d35-be4a-3d6332def61f/donde-no-se-la-espera)

_____. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017. Epub

_____. “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”. *Kamchatka*, núm. 4, diciembre 2014, pp. 11-61.

Lanz Rivera, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Renacimiento, 2011.

_____. “Capítulo 7. La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea”. *La poesía en su laberinto*. Editado por Laura Scarano. Editions Orbis Tertius, 2005, pp. 125-161.

_____. *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Editora regional de Extremadura, 1994.

Latorre Menglano, Diego. “Tigres de papel: la experiencia maoísta en España en el camino de la dictadura a la democracia (1960-1980)”. *Ab initio*, núm. 13, 2019, pp. 63-85.

Lautréamont, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Traducción de Ana Alonso. Visor, tercera edición, [1869] 2011.

_____. *Poesías y Cartas*. Traducción de Luis Justo Marymar. Ediciones elaleph.com, 2000.

Le Lionnais, François. “Segundo manifiesto”. En *Ejercicios de literatura potencial*, OULIPO.

Editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey. Introducción de Marcel Bénabou y Eduardo Berti. Traducción de Ezequiel Alemian. Caja Negra Editora, 2016, pp. 37-41.

_____. “La Lipo (primer manifiesto)”. En *Ejercicios de literatura potencial*, OULIPO. Editado por

Ezequiel Alemian y Malena Rey. Introducción de Marcel Bénabou y Eduardo Berti.

Traducción de Ezequiel Alemian. Caja Negra Editora, 2016, pp. 33-36.

Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Traducción de Felipe Carrera D. Ediciones de la

Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, [1965] 1971.

“Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social”. *Boletín Oficial del*

Estado, núm. 187, 6 de agosto de 1970, pp. 12551-12557.

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>

López, Ignacio-Javier. “Ignacio Prat o el poema en activo. *Así se hacen las efes*”. *Hora de poesía*,

núm. 23-24, 1982, pp. 133-140.

Luna Guzmán, Gemma Libertad. “El poema moderno como metapoésía en la lírica de Rosa

Romojaro”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, XLIII, 2022, pp. 153-174.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Traducido por Mariano Antolín Rato.

Ediciones Cátedra, 1987 [1979].

Macho-Stadler, Marta. “OuLiPo: juegos matemáticos en la literatura”. *RIPEM, International*

Journal of Research in Mathematics Education, vol. 10, núm. 2, 2020, pp. 69-88.

_____. “OuLiPo: un viaje desde las matemáticas a la literatura”. *Tropelías, Revista de Teoría de*

la Literatura y Literatura Comparada, núm. 25, 2016, pp. 129-146.

- Marchena Sanabria, Jorge. “Entre la crítica sociopolítica y la utopía artística: el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), 1979-1985”. *Revista de las artes*, vol. 80, núm. 2, 2021, pp. 127-151.
- Martín Aguilar, Pedro. *La conciencia del vacío: metapoesía en el primer Guillermo Carnero (1967-1979)*. Pre-textos, 2025.
- Martín-Estudillo, Luis. “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”. *Hispanic Review*, vol. 73, núm. 3, julio 2005, pp. 351-370.
- _____. “De la metapoesía a los metadiscursos: hacia la activación del lector”. *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros, 2004, pp. 157-185.
- Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española*. Scorpio, 1970.
- _____. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel, 1967.
- Martínez Roda, Federico. *Valencia y la Valencias: su historia contemporánea (1800-1975)*. Fundación universitaria San Pablo C.E.U., 1998.
- Marx, Karl. “Producción inmaterial”. En *Llamando a las puertas de la Revolución. Antología*. Edición de Constantino Bértolo. Penguin Clásicos, 2017, p. 683.
- _____. “Enajéname, dime que me quieres”. *Llamando a las puertas de la Revolución. Antología*. Edición de Constantino Bértolo. Penguin Clásicos, 2017, pp.197-207.
- _____. “Introducción para la crítica de *La Filosofía del Derecho* de Hegel”. “La Filosofía del Derecho” de *G. W. F. Hegel*. Traducción de Angélica Mendoza de Montero. Editorial Claridad, quinta edición, [1937] 1968.
- Molina Foix, Vicente. “Las flores del maldito”. *El País*. 24 de abril de 2010.
https://elpais.com/diario/2010/04/24/babelia/1272067946_850215.html

Molina Gil, Raúl. “Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas”. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos. Poesía contemporánea en español (1975-2016): afinidades y divergencias*. Coordinado por Alfredo Saldaña, núm. 4, 2017, pp. 59-77.

Mondragón, Sergio y Margaret Randall. “Nota de los editores”. *El corno emplumado*. Editado por Sergio Mondragón y Margaret Randall. Núm. 28, octubre 1968, pp. 5-6.
<https://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/63>

Morales Rojas, Javier. “El silencio de lo indecible en *El turno del aullante* de Max Rojas”. Tesis inédita de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2022.

Moreno, Juan. *El Metal de Comisiones. Las Comisiones Obreras metalúrgicas en el franquismo. La Federación del Metal, 1976-1995*. Fundación 1º de Mayo/Federación de Industria de CCOO, 2014.

_____. *Comisiones Obreras en la Dictadura*. Introducción de Julián Ariza. Fundación 1º de Mayo, 2011.

Muriel, Felipe. “La neovanguardia poética en España”. *Revista Laboratorio*, 2009, pp. 51-67.

Núñez, Aníbal. *La luz en las palabras. Antología poética*. Edición de Vicente Vives Pérez. Ediciones Cátedra, 2009.

_____. *Taller del hechicero*. Amarú Ediciones, 2009.

Olivier, Jean-Pierre. “Las escrituras egeas: ‘jeroglífica’ cretense, lineal A, lineal B, chiprominoicas y escrituras silábicas chipriotas del I milenio antes de nuestra era”. *Faventia Supplementa 1. Actas del Simposio Internacional: 55 Años de Micenología (1952-2007)*. Editado por Carlos Varias García. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, vol. Extra, Núm. Suplemento 1, 2012, pp. 15-35.

Olmedo López-Amor, José Antonio. “Valencia, 1970: Una década renovadora en lo poético”.

Interpretextos, núm. 28, 2022, pp. 9-31.

Olmos Hidalgo, Daniel. “Historia de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado en España”.

Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2016.

Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. “La enunciación en la poesía”. *Crítica del*

discurso poético hispanoamericano. Lecturas particulares. Editado por Alejandro Palma

Castro y Gustavo Osorio de Ita. Peter Lang, 2024, pp. 137-156.

_____. “Decir yo, decir tú, decir otro. Aproximaciones a las propuestas líricas de la poesía

hispanoamericana contemporánea”. *Guaragua*, vol. 24, núm. 63, 2020, pp. 65-81.

<https://www.jstor.org/stable/27110836>

OULIPO. *Ejercicios de literatura potencial*. Editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey.

Introducción de Marcel Bénabou y Eduardo Berti. Traducción de Ezequiel Alemian. Caja

Negra Editora, 2016.

Palacios Bañuelos, Luis. “La herencia del mayo ‘68”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y*

Cultura, núm. 4 (coordinado por Aurelio de Prada García), 2015, pp. 121-134.

Palma Castro, Alejandro. “Al fragor de la neovanguardia en la poesía española de los 70: Un ensayo

de imaginación desde Leopoldo María Panero y Eduardo Haro Ibars”. *Los novísimos en el*

ocaso del franquismo. Coordinado por Xalbador García y Luis Felipe Pérez. Universidad

de Guanajuato/El Colegio de San Luis, 2023, pp. 43-69.

_____. “De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz”. “*This spanish thing*”

Essays in Honor of Edward F. Stanton. Michael J. McGrath. Juan de la Cuesta Hispanic

Monographs, 2016, pp. 221-236.

Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. 1987.

- Panero, Leopoldo María. *Poesía completa (2011-2014)*. Edición de Túa Blesa. Visor, 2024.
- _____. *Poesía completa (2000-2010)*. Edición de Túa Blesa. Visor, 2012.
- _____. *Poesía completa (1970-2000)*. Edición de Túa Blesa. Visor, tercera edición, 2006.
- _____. “Prefacio. Escribir a dúo en contra de la poesía de la experiencia”. *Presentación del superhombre*. Leopoldo María Panero y Félix Caballero. Valdemar, 2005, pp. 11-12.
- _____. *Globo Rojo. Antología de la locura. Recopilación de textos de enfermos mentales del Sanatorio de Mondragón*. Hiperión, 1989.
- Panero, Leopoldo María, editor. “Última poesía no española”, *Poesía*, núm. 4, 1979.
- Pardellas Velay, Rosamna. *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*. Editorial Verbum, 2009.
- Pérez Bowie, José Antonio. “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. Editado por José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca y Carlos J. Gómez Blanco. Universidad Servicio de publicaciones, vol. 2, 1994, pp. 237-248.
- Pérez Lasheras, Antonio. “Góngora y la poesía aragonesa contemporánea”. *AnMal Electrónica*, núm. 38, 2015, pp. 27-45.
- Pérez Parejo, Ramón. “Significado y relevancia de la metapoética de la generación del 68”. *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 41, 2018, pp. 139-156.
- _____. *Metapoética y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 - novísimos)*. Visor, 2007.
- Pérez Serrano, Julio. “‘Servir al pueblo’: trayectorias del maoísmo en la península Ibérica”. *Berceo*, núm. 173, 2017, pp. 199-216.

Piqueras García, Joaquín. “El insólito arte del intervalo: Eduardo Hervás”. *Insólitos. Caminando por el lado “salvaje” de la literatura*. 19 de agosto de 2008.

<http://insolitosjp.blogspot.com/2008/08/inslitos-el-inslito-arte-del-intervalo.html>

Platón. “Crátilo”. Traducción y notas de José Luis Calvo. *Diálogos*. Prólogo de Carlos García Gual. Estudio introductorio de Antonio Alegre Gorri. Gredos, 2010, pp. 529-606.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Traducción y notas de Julio Cortázar. Edhasa, 2009.

_____. “The Poetic Principle”. *The Works of Edgar Allan Poe. Volume IV. Tales*. Harper & Brothers Publishers, s. f. [c. 1915].

_____. “William Wilson”. *Broadway Journal (New York, NY)*, vol. II, núm. 8, 30 de agosto, 1845, pp. 113-119. <https://www.eapoe.org/works/tales/wilwile.htm>

Prat, Ignacio. *Para ti (1963-1981)*. Edición de José Luis Jover. Pre-textos/Poesía, 1983.

_____. *Estudios sobre poesía contemporánea*. Prologo de José Manuel Blecua. Taurus, Colección Persiles, 1982.

_____. “La página negra (notas para el final de una década)”. *Poesía*, vol. 15, 1982, pp. 115-122.

_____. *Para tí*. Edición de Ángel Caffarena. Cuadernos de María José, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1980 [edición facsimilar con presentación a cargo de Túa Blesa].

_____. “*Aire nuestro*” de Jorge Guillén. Prólogo de José Manuel Blecua. Planeta, 1974.

Prieto de Paula, Ángel Luis. “La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta”. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, núm. 7, 2020, pp. 61-76.

_____. “El taller del hechicero”. *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*. Editado por Miguel Casado. Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 163-183.

_____. Prieto De Paula, Ángel Luis. *Musa del 68*. Ediciones Hiperión, 1996.

Pucha Quinchuela, Milton Rover. “Importancia de la grafomotricidad en el desarrollo de la lecto-escritura en niños y niñas”. *Polo del conocimiento*, vol. 9, núm. 1, 2024, pp. 226-247.

<https://doi.org/10.23857/pc.v9i1.6375>

¿Qué es la IA generativa? *Microsoft*. 2025 <https://www.microsoft.com/es-es/ai/ai-101/what-is-generative-ai>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

<https://dle.rae.es>

Richards, Nelly. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Editorial Cuarto Propio, 1994.

_____. “Introducción”. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Coordinado por Nelly Richards. Programa de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), 1987.

Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer*. Bruselas: Alliance Typographique (M. J. Poot et Compagnie), 1873.

Rypson, Piotr. “The Labyrinth Poem”. *Visible Language*, vol. XX, núm. 1, 1986, pp. 65-95.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *La vida dañada de Anibal Núñez*. Editorial Delirio, 2012.

Rodríguez Ferrándiz, Raúl. *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

Rodríguez Gutiérrez, Milena, María Lucía Puppo y Alicia Salomone, editoras y coordinadoras. *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Pre-Textos, 2024.

Rosado Marrero, Juan Rogelio. “El proyecto estético de la ‘nueva poesía’: un cuestionamiento al concepto literario de ‘neovanguardia’”. Tesis doctoral. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021.

- Rosal Nadales, María. “Poesía y poéticas en las escritoras españolas actuales (1970-2005)”. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, 2006.
- Ruano, Joaquín. “‘La sinagoga de Satanás’. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero”. *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 123-149.
- Ruiz Flores, Mariana. “La huella del poema. Lectura deconstructiva de la obra metapoética de Leopoldo María Panero”. Tesis de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019.
- Salceda, Hermes. “La difusión del OULIPO en España”. *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. 14 de julio de 2004.
https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_04/14072004.htm
- Salinas de Marichal, Soledad. “Prólogo”. *La voz a ti debida (Poesías completas, 2)* de Pedro Salinas. Alianza Editorial, quinta reimpression de la segunda Edición, 2022, pp. 11-28.
- Sampson, Geoffrey. *Sistemas de escritura*. Traducción de Patricia Wilson. Gedisa, 1997.
- Saval, José Vicente. “Hacia una definición del grupo poético de ‘los novísimos’. La herencia de la generación del 50 y la influencia italiana”. *Estudios de filología, historia y cultura hispánicas*. Coordinado por Milagros Aleza-Izquierdo y Ángel López García, Universitat de València, 2000, pp. 223-232.
- Scarano, Laura. “Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, número extraordinario*, núm. 2, 2017, pp. 133-152.
- Siles, Jaime. “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”. *Hispanorama*, núm. 48, marzo 1988, pp. 122-130.

- Silva Ibargüen, Gabriela. “Texto, contexto e índices de *El Corno Emplumado. (1962-1969)*”. Tesis de maestría. El Colegio de San Luis, A. C. 2017.
- Steiner, George. “Humanidad y capacidad literaria”. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio. Gedisa editorial, pp. 19-112, [1976] 2003.
- Trujillo Acosta, Mónica. “El Techo de la Ballena: grupo artístico-literario entre arpones y vísceras”. *Del lado de acá: Estudios literarios hispanoamericanos*. Editado por Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete. Aracne editrice, 2013, pp. 417-424.
- Urrutia, Jorge. “Poética con man(ual)”, *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*, núm. 1 y 2, 1999, pp. 135-136.
- Vega, Garcilaso de la. “Égloga III”. *Obras de Garci Lasso de la Vega*. Anotaciones de Fernando de Herrera. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580, pp. 629-691.
- Verdet Gómez, Federico. *Historia de la industria papelera valenciana*. Universitat de València, 2014.
- Vicuña, Cecilia. “El No Manifiesto de la Tribu No”. *quipoema. Autobiografía en basuritas*. Universidad de Chile, 2025, p. 137.
- Vives Pérez, Vicente. “La palabra inexpugnable. La obra de Aníbal Núñez en el contexto de la poética posmoderna”. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2006.
- Yeats, W. B. “A Full Moon in March”. *The Collected Poems*. The Macmillan Company, segunda edición, tercera reimpresión, 1951, pp. 273-287.

ANEXO. Antología del corpus analizado

Por razones de dificultad para acceder a la mayoría de los textos de estos autores, se transcriben a continuación los poemas que fueron analizados en esta tesis. En el caso de aquellos textos que presentan visualismos difíciles de reproducir, se ha optado por copiarlos como imagen para respetar su materialidad expresiva.

Los textos de Aníbal Núñez se transcriben de las siguientes fuentes: los poemas de *Definición de savia*, *Casa sin terminar* y *Cuarzo* se toman de la antología *La luz en las palabras* (2009) editada por Vicente Vives Pérez; los poemas de *Taller del hechicero* se copian de Amará Ediciones de 2009; mientras que los de *Clave de los tres reinos* se toman del original de 1986.

Todos los poemas de Eduardo Hervás se transcriben de su *Obra poética* (Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1994), preparada por Rafael Ballester Añón.

Los poemas de Ignacio Prat se transcriben de *Para ti (1963-1981)* (Pre/Textos, 1983), editado por José Luis Jover, salvo el titulado "Del aire hermoso" que se copia de *Para tí* (1980, edición facsimilar).

Finalmente, todos los poemas de Leopoldo María Panero se transcriben a partir de la edición de Túa Blesa de la *Poesía completa (1970-2000)* (tercera edición, 2006).

Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-Salamanca, 1987)

Si ordenas a las hojas de los álamos
que se callen, aquieten su susurro,
no van a hacerte caso como hace
el perro que se traga los ladridos
si ve fulgir la lengua de su amo

Seguirá su rumor de pandereta
no como desafío o como burla
de tu dedo en los labios
No hace daño
a nadie aquel murmullo que ni alaba
ni difama

La música del viento
y la enramada no pretende aplausos
ni ser tenida como música:
en sí misma termina y no se acaba
—no es que sea sordo el aire— si gritamos
¡Silencio!: no comprende
que el silencio sea un grito, entre otras cosas.

“Si ordenas a las hojas de los álamos...”, *Definición de savia*. Hiperión, 1991.

LA BELLEZA ARREBATA A LAS PALABRAS QUE QUIEREN PROCLAMARLA

De la mutilación de las estatuas
a veces surge la belleza, de los
capiteles truncados cuyo acanto
cayera en la maleza entre el acanto
—réplica en viejo mármol de un verdor sorprendido
por la primera lluvia que conoce—: posible
perfección del azar que nada tiene
que hacer para ser símbolo de todo
lo que se quiera

Triste
belleza —no la suya: nunca es triste
la piedra en su lugar, nunca fue triste
la maleza en el suyo— la del símbolo...
Pues el azar que rompe la voluta,
Cercena gestos imperecederos...
es el mismo que quiebra la hermosura
de edificios de sangre

Sólo quise
decirte —y me han salido dos acantos
y tres tristes— que nada
hay para mí más bello que el ver que estás alegre
y viva.

“La belleza arrebató a las palabras que quieren proclamarla”, *Definición de savia*. Hiperión, 1991.

7

Queda escrita la historia para ser olvidada:
tinta que sigue el curso de la herida:
escribir cicatriza lo que se escribe
Pero
un día las palabras recorren el camino
contrario: y siete versos
se hacen setenta veces siete penas.

“7”, *Casa sin terminar*. Editora Regional de Extremadura, 1991.

SÍNTOMAS DE VEJEZ

Ya el poeta no hace como antes
boceto de sus lágrimas
ni refunde su canto hasta el poema

Ahora directamente como el líquen
sobre la piedra inerme
dispone las palabras a sabiendas
de que el tiempo ha dispuesto el cañamazo
de lo que va a escribir para el olvido.

“Síntomas de vejez”, *Taller del hechicero*. Balneario Ediciones, 1979.

TALLER DEL HECHICERO

Es muy posible que desilusione
el no encontrar marmitas, humareda

ni artejos de vampiro ni cultivos de órbitas
—amén de aquella hierba que crece en las cornisas
de los montes sagrados—

Ni siquiera
la inexpugnable luz de turmalina

Se ríe cavernoso el hechicero
—el único ingrediente que siempre encontraréis—
al ver el desencanto.

Y enmudece
cuando otro personaje que nadie se esperaba
os cuenta su secreto que consiste
en la necesidad del narrador
de un elemento extraño mientras piensa
en un final feliz para vosotros
los héroes asombrados del único relato.

“Taller del hechicero”, *Taller del hechicero*. Balneario Ediciones, 1979.

«NO TENGO OTRO REMEDIO QUE DESCRIBIR UNA AMPLIA PARÁBOLA»

El Jabato

Para que la palabra no se ahogue
arrastrada por ese remolino
que causó la erupción o no se abraza
en las olas hirvientes
necesita
apuntar a alta mar para ganar la costa
vestirse de traición para ser fiel (vestirse
de traición a esos ojos traicioneros)
a esos ojos traidores.

Extenuada
llega a la playa como si fuera
un despojo del mar más la recibe.

Mejor a la palabra hubiera sido
arder con el volcán, volverse loca
no en la arena pacífica y dorada
donde la brisa reina y vive el ave
sino en los torbellinos del infierno.

“No tengo otro remedio que describir una amplia parábola”, *Taller del hechicero*. Balneario Ediciones, 1979.

MAGNICIDIO

¡Uf! la musa sabionda que prescribe
temas tan arduos al loco poeta:
qué contratiempo que ella sepa todo
lo relativo a y al paraíso
de Arnheim tallado en uno
de los granos de arena.

Ten paciencia

poeta, guarda paciencia —que es veneno
con el tiempo— y verás llegado el día
sin temas que tratar, con todo el pulso
libre para escribir de lo que el aire
quiera o no. Ten paciencia.

“Magnicidio”, *Taller del hechicero*. Balneario Ediciones, 1979.

ARTE POÉTICA

Comenzar: las palabras deslícense. No hay nada
que decir. El sol dora utensilios y fauces.
No es culpable el escriba ni le exalta
gesta o devastación, ni la fortuna
derramó sobre él miel o ceguera.

Escribe al otro lado del exiguo gorjeo,
a mano. Busca en torno (fruta, lápices) tema
para seguir. Y sigue —sabe bien que no puede—
haciendo simulacro de afición y coherencia:
la escritura parece (paralela, enlazada)
algo. Un final perdido lo reclama
a medias. Fulge el broche de oro en su cerebro,
desplaza al sol extinto,
toma forma —el escriba cierra los ojos— de
(un moscardón contra el cristal) esquila.

Un rebaño invisible y su tañido escoge
entre símbolos varios del silencio; e invoca:

«Mi palabra no manche intervalos de ramas
y de plumas: no suene». Terminar el poema.

“Arte poética”, *Cuarzo*. Entregas de la Aventura, 1981.

Dolor de la palabra:
tener que hacerse verbo para hacerse
carne, flor, mármol:
es del aire y las aves
la lleven en sus alas
y en su sangre los hombres

Una dulce palabra
para el mal de palabra: clavo que
a otro saca. Vivida toda una
ola del mar para poder mojarse
los labios secos con el agua amarga.

Dulce que era el rocío, la vihuela
dulce junto al remanso. ¿Dónde, dónde
se fueron los garridos amadores,
la lentitud del río bajo el puente de oro?

Algún eco llevó hasta las guaridas
de la sobra una voz y allí, cercada,
se unió a otras voces muertas y un hechizo
las derramó en el valle envenenado.

“Dolor de la palabra...”, *Clave de los tres reinos*. Editora Regional de Extremadura, 1986.

En la cansada frase cabe
todo el horror no es acontecimiento
el canto ni aventura sólo hay júbilo
como un punto de luz caso extinto en lo sórdido.

Cuando es inconfesable lo que los ojos narran
nada es trivial. Qué objeto no supera
la palabra más alta la más alta leyenda

Y si se pliega, exiguo, el discurso ante el sueño
aceptando que el alba dispensará de un golpe

otra puerta a la voz
acaso sea posible que la ceniza tiemble

que los posos del día te recuerden que hubo
tiempo más luminoso y que por la palabra
tú mismo remontaste esa corriente
—qué glaciar no es un río— que te enmudece ahora.

“En la cansada frase cabe...”, *Clave de los tres reinos*. Editora Regional de Extremadura, 1986.

Eduardo Hervás (Valencia, 1950-Valencia, 1972)

TERAPIA NOCTURNA

"el trabajo para mí es una terapia"

PICASSO

La noche guarda en su claustro de manzana
tímidas y lechosas lechuzas.

Los edificios parecen recortables pegados
sobre un cielo de hule
escupido de estrellas.

Por las calles, y en medio de las plazas,
arden anuncios luminosos
gatos eléctricos, electrónicos, electrocutados,
que rasgan con su sombra
las luces de la noche.

Desde el fondo del sueño ciudadano
(soledad por los cuatro costados)
el león se despereza y se levanta
(abre la puerta y sale de su celda)
para buscar la caza en nuevos territorios
(un viaje desde el gabinete).

Ahora, que ya se han muerto los televisores
(abres la puerta y sales de tu celda).

Ahora que ya está rota la lengua de los coches
te vas matando al escribir el verso
(arañazo de araña en una roca)
vas sofocando jinetes de espuma
en lechos de palabras.

Ahora, los ojos miran con transición de patio.
Parejas de pensamientos y de imágenes
pasean con calma por tu mente.
Recoger el lenguaje y deshacerlo,
descubrirlo, amasarlo, sanearlo.
Zombies de fuego vagan por los pasillos
rechazando zarpazos dormilones.
En el estanque nenúfares de sal
disuelven sus corolas.

Después, cuando el león reviente la manzana con sus
[garras.
cuando el ave final (la tímida y lechosa lechuza)
se desnude a mordiscos
en una danza cuyo ritmo es la historia,
dispararás el flash de tu mirada
contra lo oscuro de lo que te rodea
mientras la ciudad calla
como un gran internado a media noche.

“Terapia nocturna”, *Crónico*⁵⁸. [1967-1968].

ENSEÑANZAS DEL MOTOR DE LA LECTURA DE INTERVALO EN MAYO 72

I⁵⁹

— una frase que irrumpe, se dilata, y nos enseña cómo crecer.

Una frase interviene, se desliza en nosotros, y se dispone
a transformar la determinación de la lectura,
la posición que nos posee;
 nuestro origen no pesa si cambia de Estado
 nuestro trabajo anuncia cómo nos disponemos
 a no renunciar a nuestra desaparición
 necesaria y gozosa.

La historia ejerce una crueldad apasionante.

 Aquellos que no podían morir
exigen su muerte — como lingotes
que refunden su forma en sus usos
 como pasos en la masa matriz
cambian su peso en posos
esposan precio de lo que no tiene precio:
olvidan que las posiciones correctas no expresan valores
Morirán cuando el valor se devalúe.
La eternidad no eterniza a nadie.

II

 Intelectuales que no podían vivir
usan su fuerza en las contradicciones,
dirigen el exceso al que se encuentran sometidos,
se afirman en la práctica que los practica,
se irrigan fuerza cuando se organizan.
Atraviesan los estratos antiguos,
crecen para el futuro en sus senos pasados,

⁵⁸ Este es un libro que no fue publicado en vida por Eduardo Hervás, pero las indagaciones de Ballester Añón para elaborar la *Obra poética* del valenciano indican que fue el primer conjunto de poemas que este pensó como un libro entero.

⁵⁹ En la edición de Ballester Añón, este poema aparece separado en estancias mediante el cambio de página; no aparecen los números romanos que yo agrego aquí para una mejor separación de las tres estancias del poema.

se surcan en la historia de sus distintas formas.

Juegan su baza
 eliminando límites
 a un nuevo funcionamiento colectivo:
 periodos de transición
 donde la vida arma sus raíces más abyectas
 sus ramas más erectas
 en el cuerpo hipervisible de la muerte
 en el teatro hipersensible de la suerte
 “Actores” organizados “planeaban
 limaduras al filo de la piedra”.

Después de haber luchado durante siglos en silencio
 oímos la irrupción de *“una clase de la sociedad burguesa
 que no es una clase de la sociedad burguesa”*
 vemos la emergencia *“de un estado que es la disolución
 de todos los estados”*;
 sentimos el deslumbramiento *“de una esfera...
 que no puede emanciparse, sin emanciparse
 de todas las demás esferas de la sociedad”* — leemos su lucha

La historia lee sus leyes,
 del futuro al pasado,
 la historia salta, de abajo
 a arriba, alcanza, sinuosamente,
 en pliegues, no regresa nunca:
 el mundo va a cambiar de base
 “la tierra se desplaza” como se tensa un amplio arco.

Su frase nos ofrece una forma de lucha
 escrita por las contradicciones
 luchamos su lectura
 donde los “ojos rojos” reflexionan
 una nueva distribución
tras el incendio del espacio y del tiempo,
 de los lugares y de las divisiones
 de los efectos de poder en los mares
 las posiciones en la tierra
 y las funciones en el cielo.

III

“violenta trayectoria”

“esos ojos no te pertenecen...
¿de dónde los has tomado?”

¿quién, *detrás* de ti, se apropia tu mirada,
de qué somos el sacrificio?

¿Qué instancias dirigen la lectura,
qué cuerpo lucha a cuerpo en la escritura?

“*No dar al enemigo tiempo para reconocerse*”
marcar con una frase la dirección de la lectura:
la unidad se descubre a intervalos — no existe
fuera de ellos — asumimos su ausencia, materia en suma.

Marcar las exigencias de su “lección amarga”:
educamos de nuevo en lo que ya no reproduce
la sumisión a la reproducción,
producir nuestra forma como transformación
de la producción y de sus enseñanzas,
invertirnos en sus lenguas sin lenguas
que nos sumen en simas saturadas de lenguaje.

Exigir de este modo una práctica no-poética de la poesía,
un funcionamiento no-imaginario de las imágenes.
Trabajar en sus leyes con otros medios.
Exigir la productividad completa de una frase
que nos aduce a

astillar el espejo
que nos ha hecho hombres.

Tomar así distancia sobre las imágenes del origen
desde los centros emisores de imágenes, de origen;
expropiar en el origen no-originario de la expropiación;
enseñar sin musa, sin imaginación: neutralizar
las relaciones imaginarias con el orden de lo imaginario,
estudiar de modo realista la práctica que nos produce;
borrar de ahí nuestras huellas:

“*retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal*”
recuperemos calculadamente las hebras
donde la historia repite sus frases:

mil veces en la primera vez
mil gestos en el primer gesto
mil cortes en el primer corte

intervalos

teatro de las profundidades
 que divide tensiones y tensa divisiones,
 que te obliga a ponerte en escena:
 “eres un eslabón” — enraízate en las masas
 más allá de tu origen — tu ser yaciendo en vísperas de ser
 sin presencia donde se haga presente
 retornando al arrobó
 donde la escena mima su sesión
 donde la máxima negatividad sensible
 no queda denegada y nos empuja
 a subir la escalera *trasera*
 del deseo: más allá del principio del placer
 nuestra mirada
 mira su castración: conoce
 la más antigua fábrica del mundo
 la más sublime
 la que transforma la energía libidinal
 en fuerza de trabajo.
 Nos descubre el funcionamiento
 de una actividad silenciosa y remota: lo que arde
 en nosotros nos produce, lo que se pierde nos calcula.

“ante el etna”

Tú te extrañas
 viéndote trabajar como lo han hecho otros,
 en límites transgredidos por otros,
 creciendo hacia la muerte
 haciendo así imposible
 la apropiación de lo imposible en lo posible.

“al fondo”

Preparas
 para afrontar otro funcionamiento
 las piezas que te han correspondido
 de la gran máquina heredada.
 donde la “*suma de energía producida*
Es siempre superior a la suma necesaria
para la producción” — y la reproducción:
 mi forma es excedente
 la forma que me dan estos fragmentos
 solicita “*esa continua excesiva plenitud*
de energía espumeante” que me asalta

en las cimas

siempre respiramos en otro
 siempre son varios los que escriben
 se nos calcula siempre
 en una extraña operación donde el océano
 trisa su siempre con su espuma

activas redes: economía
 del teatro donde las olas desdoblan sus máscaras
 sus gestos y sus gastos
 exuberancia muda que empuja por *detrás*
 desde las más repudiadas retinas
 desde las exigencias más audaces:
 sigue las pulsaciones de la muerte,
 cuando mueras impulsarás la muerte.

Danzas en ella y yo danzo en tu sombra
 manos — bisagras — gestos
 trazas — simientes — llamas
 gotas — estrellas — cifras

De una frase a otra
 la muerte repite sus leyes enemigas
 sin duda
 tú me necesitas:
 yo sostengo la condición de tu enunciado
 a través de este diagrama
 somos inseparables
 “difieres tu natividad”
 me desplazo hacia donde tú creces
 “*diciendo yo, yo no puedo hablar de mí*”
 el intervalo entre nosotros dos
 determina la posibilidad misma
 de la forma nosotros
 “entre dos rostros”
 carecemos de cara
 tan reales que nadie podría reconocernos
 lejos — impersonales
 “como la hilaridad”
 trae júbilos de avance
 donde se ordena el excedente de energía espumosa
 que repite en nosotros
 la gran crecida sin secretos
 fertilizando el río

y las soleadas simas de la muerte
 “dintel sin donde”
 techo de lo prohibido
 transgredimos la desnudez por el trabajo

un océano sin nombre late a intervalos
 en las trazas de un texto sin amo

La práctica de la poesía gira sobre dos ejes:
 el que programa una lucha en el interior de otra lucha
 (“dividís” / “las ramas en sus armas”...)
 el que sublima un cuerpo en otro cuerpo
 (“desnuda danza por supremas heridas”)

“Donde la vida divide sus estratos”
 la práctica de la poesía nos entrega
 a una pluralidad de matrices: destruye
 la imagen de la madre
 (“las ramas de la madre se desarman”)
 el volumen de libro
 (“volúmenes violados” / “cenizas de libros”)
 la identidad de la totalidad consigo
 (“unión por diferencia” / “unidad a intervalos”)

En esta práctica, por júbilo
 Sentirás como muerte a la mujer, la madre
 — haces de impulsos pulsando su deslumbramiento.

En esta práctica, por júbilo
 leyes en límite son negatividad en forma
 elemento discreto y escindido
 de una pluralidad sin fondo
 eres devuelto envuelto
 por el significant al trans-curso de la significancia
 como uno más — al momento supremo de más
 como uno más — en su trabajo y en su fuego
 en su juego — la práctica de la poesía
 nos obliga a relacionarnos con nuestro cuerpo
 como matriz: impulso pulsando su suplicio
 te desplazan
 del despertar del cuerpo de tu madre
 al cuerpo de la sociedad y
 al cuerpo de la muerte
 del despertar del cuerpo de tu padre
 al cuerpo del lenguaje y

al cuerpo de tu cuerpo
 del despertar de tu propio cuerpo
 al cuerpo del deseo y
 al cuerpo de la lucha.

Este “árbol de papel te presiona la nuca”
 te atraviesa verticalmente
 y destina tu suerte a su reserva:
 hundido entre sus ruedas, sumido en sus cadenas
 máquina de dos manos — “cópula lenta de limados lemures”
 tu muerte engendra su memoria
 en su realidad se desplaza el exceso
 “*tras* el injerto el tronco incierto”
 tu carne escribe
 nadie se reconoce — nada es propio
 el intervalo viola la vida
 dos veces
 “entre dos rostros”
 las heces se exponen aún al sol
 la vida se organiza en cadenas
 movimientos de júbilo en formación
 de un intervalo a otro se puntúa la memoria
 “*la vida misma es un proceso de conocimiento*”
 “¿*Quiénes controlan la naturaleza?*”

“¿Quién recuerda a quién?”

Aprendemos entre la opacidad de sus motores:
 nuestras figuras no emiten reflejos
 nuestras fisuras no emiten espejos
 el impulso de muerte impulsa la vida
 como la elipse construida en doble centro ausente.

Aprendemos entre el motor de su espesura:
 la práctica de la poesía usa el lenguaje como intervalo
 (en) con el blanco y en (con) el vacío.
 El ritmo, la danza lógica de las palabras,
 es cifrable a intervalos por intervalos.
 El intervalo es la distancia
 que vacía de sentido nativo el origen
 y abre paso / *vía rupta* / a escritura:
 un injerto en el árbol de las lenguas

“entre dos rostros” el intervalo
 dista de uno y de otro. No representa

su unidad. Traza su división,
la brecha máxima del tiempo
de una elección — “entre dos
rostros”, el intervalo es su lectura.

Por esta forma comprendes
la nueva relación entre los eslabones
la complejidad asume sus cadenas
“dividís: habéis trisado”
la desigualdad nos enclava en los ejes
del trabajo del deseo y del deseo del trabajo

ano blanco en el ojo del fuego

“Todo está entrelazado”
Todo se engendra desde sus diferencias
Todo se espacia, tarda, y difiere:
blancas reflejan intervalos celestes
negras reflejan intervalos terrestres
vacías reflejan intervalos de mares

donde todo se pone irremediamente en juego
“y el lentísimo diferir de las vías”
donde la guerra agarra su alegría
donde las formas dividen su trabajo
 topos, actores — efectos
de esa división de fondo
que al nacer nos desfonda,
de la “*división del trabajo*
que en el origen no era otra cosa que la división
del trabajo en el acto sexual”

por el intervalo
entre la materia y sus leyes
la revolución del cielo avanza
con la revolución de la tierra

la máxima negatividad productora de forma
“arco tensado”, “columnas de esplendor” — memoria
donde su muerte espejea los hondos pliegues de tu vida
transvasa nuestras bases — remonta su curso
el aire nos conoce: vacío sagrado

condición de las desigualdades
de los anillos clandestinos de la distribución
por el espacio

El intervalo entre producción y consumo
es la condición de existencia del valor de uso
de los textos, “*porque en este intervalo
pueden circular como mercancías*”.

De este modo la práctica de la poesía
nos enseña lo que más *nos* cuesta
aprender.

 nos enseña a enseñar
de qué modo dirigir la eficacia de nuestras posiciones
de qué forma vivir un cambio de nuestra función
cómo leer en suma lo que implacablemente nos escribe
envés de la presencia — masas en formación

 trazos, simientes, llamas
 un incremento de placer
 apenas musitado, inusitado

nos pone en escena para otra escena
donde la gravitación de las leyes la aleja
 “innumerables simientes infusionables”
 contradicción diferencia intervalo
 lingote donde la mierda mima mierda
 muro donde la castración dobla sus cortes
 frase que inscribe la matriz de su historia

impulsos más espesos emergen donde se organizan

“Enseñanzas del motor de la lectura de Intervalo en mayo 72”, *Intervalo*. Hontanar, [1968-1972] 1972.

ÁPSIDES

1

La selva fue un desierto de espuma. Recién
llegados al oasis, ellos, los músicos
 movilizados
de una tracción flexible, reflexiva
siguiendo un cauce polvoriento

cantaban su cansancio como se monta un campamento
tremendo — imaginario.

Ellos habían paralizado entre un limbo
de limo las crestas de las letras
sin páginas: la lectura latente.
Un fuego devorado, latente
disipaba con semen el origen:
escalas mudas — latidos rigurosos.

Ellos rodeaban la lengua de un glaciar
que los predisponía desde la ingenua
geometría a una metamorfosis
latente — calculada.

La elipse aún no se había cerrado
cuando el olvido de sus nombres
afectó la confianza en sí mismos
como quien sangra propios límites.

2

Las silvas fueron féretros de cunas. Recién
privados del oasis, ellos, los músicos
movilizados
en un trayecto voraz y devorado
abriendo una cuenta corriente
cantaban su demora como se ejerce el pensamiento
minucioso — desértico

Ellos habían pulverizado un cristo
cristalino, palabra de palabras
en la página: la provisión patente.
Patente un caudaloso frío
licuaba a voces la respuesta:
asombro crudo — sílabas violadas.

Ellos acompañaban el glande de un glaciar
hasta la aurora que los atravesaba
al umbral de una metamorfosis
monumental — ausente.

La lluvia aún no había comenzado
cuando el metabolismo de sus cuerpos

descubrió el mecanismo de una brújula
como si demostrasen sus heridas.

“Ápsides”, *Intervalo*. Hontanar, [1968-1972] 1972.

En el seno de la blanca violencia del semen
distante y a la vez convocado tu cuerpo se dilata
de júbilo tiemblo
y la carne de mi memoria indecible
cruel como el gesto que rasga sus tejidos
indecisa incide.

Avanza sin quejidos: sangro
y de la convulsión de nuestros vientres
abruptamente brota
una nueva organización de los órganos
— surcos trazando la persuasión de otro terreno
.....
.....
...sin nada que decir te trabajo te engendro.....
.....

“En el seno de la blanca violencia del semen...”, *Perfecto fuego*. Septimomiau, [1972] 1979.

Yo, suspendido en el teatro germinal de mi lecho
abarco dos cuerpos
inmensos: ambos se irrigan.

Pensar, mientras la noche
se espesa para consumarlo
es proseguir esta penetración de la piedra
de la que ya no soy más que una veta

fibra incapaz para fijar su origen

Todo lo que se alejaba
me hacía avanzar hasta glisarme
entre los pliegues que meditaban:
las dos manos que dibuja el mosaico
de nuestra memoria programan tu profunda instrucción.

Marcha por sendas donde rastros se cruzan
los estratos se trisan
y los cuerpos se aducen infatigablemente
fuera hacia las fuerzas del futuro.

En adelante los pliegues
invisibles que me englobaban
se reorganizarían de modo que pudiese leer

en los intervalos vacantes de las frases
las contradicciones en el lenguaje reflexionan, estudian
prestarles atención

“Yo, suspendido en el teatro germinal de mi lecho...”, *Perfecto fuego*. Septimomiau, [1972] 1979.

DE LA EMERGENCIA MARGINAL

De la emergencia marginal
mirar que se es mirado: cuerpo pudriéndose
confrontado a los haces de rayos solares.

Entre los pliegues de la carne se hundían
a roces clandestinos las simientes
de una insistente pulverización
a través de la vida y la violencia de las masas
de gestos que nos trastornaban
prodigando vulnerabilidad
por la transformación de nuestras manos: guerra
solicitando de nosotros sangre, tinta, semen

.....
.....
...sin nada que decir te engendro te persuado....
.....

“De la emergencia marginal”, *Perfecto fuego*. Septimomiau, [1972] 1979.

Ignacio Prat (Zaragoza, 1945-Londres, 1982)

DCTDR SSN

Rama (gris) de la tiorba
 corvo lunes RUGE
 DIVORCIA INFLAMA
 Nuxflora cristalina.

Ninfeas ¡PRESENTE!
 añiles puses (Iris,
 Colores) corinto
 algo donde médio copo.

“DCTDR SSN”, *Trenza*. Plaquette sin sello editorial, 1974.

SILVA O EX-CLAMA

SILVA O EX-CLAMA • TURCI ENSENCIA • DIPTONGO^E
 • MAUSICA • CIBE

P1-pl-pl (m-i)-ipl-pl(i)-pl-alpl-U-npl-ipl-
 l(P)l-cibe.

Fas, Melo-Os, Odfo, ET-ER, Puada, \leftrightarrow .

Idénte, Sor $\frac{t}{t}$ O, Cupa.

Å, Las, lás.

(iO, Crito!)

“SILVA O EX-CLAMA...”, *Así se hacen las efes*. Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1978.

Sí, BIELI

Sí, Bieli

D	ul	es
	X	es
	iu	es
a	u	les

“Sí, Bieli...”, *Así se hacen las efes*. Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1978.

DEL AIRE HERMOSO (TRADUCCIONES)

Vulcano barato ¿qué serías sin Uwe?
La Ciudad jorobada esa, Narcisa
¡Seguiré en las filas de manzanas narcóticas!
Camisa cayente de Dazario
El Emilión (era) boriqua
¿Yo casta?
Me arrastró la pareja de Josés a mi Rum
Danzarse
Mi fe era efímera
La osa nada dice ¡Nipponaba!
Lo sé, Es coquitable
La terrasse des audiences au clair de lune
Allá la rata
Pero se Henriquece

“Del aire hermoso (Traducciones)”, *Para tí*. Cuadernos de María José, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1980.

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014)

ANN DONNE: UNDONE

«J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant
acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se
réunissent les levres [...].
Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie
par ma propre volonté.»
LAUTRÉAMONT

Tantas veces tus pasos he creído escuchar
William Wilson, tus pasos, detrás de mí, a lo largo de los interminables Corredores
Desnudo como el Invierno
Como el invierno propicios a fantasmas y a Ecos,
Tantas veces, tantas veces tus pasos he creído escuchar
William Wilson, detrás de mí
En los interminables Corredores como la sombra del Castillo a que éstos conducen
Su anticipación, su Espejismo
Como la sombra de los Verdaderos Espejos
A que éstos conducen,
Espejismo nacido de la fiebre
En los interminables Corredores donde crece la Fiebre
Única vegetación, única Flor
En el reino de la piedra desnuda,
Desnuda como el Invierno,
En el reino del Musgo, del *amarillo jaramago*,
De la Amapola que crece sobre la piedra desnuda como el Invierno,
Tantas veces tus pasos, William Wilson,
Tantas veces tus pasos he creído escuchar
Estos pasos que son el Eco de mis pasos,
Esta Sombra que es la sombra de mi sombra.

La Amapola es la Flor que crece en los Glaciares
Es la Flor sólo aroma,
Color y tallo hechos de aire,
La Flor que no dará Fruto
Porque la única Flor fecunda sabemos que no crece,
Lejana y fría en el salón de los Espejos.

La Amapola es la Flor que nace de la caridad del Diablo
Para con los Sedientos, para con aquellos que han de elegir
Entre la Amapola o el Hielo, o la lejana visión del Salón de los Espejos.
Mas la Amapola se deshace con inocente crueldad en las manos de los Sedientos

Y sólo nos queda caminar, continuar la Cadena de nuestros pasos,
Porque sólo esta Cadena puede salvarnos de la interminable Caída,

(Verf)

minimización del ritmo en favor de una escritura
 de la profundidad en favor de la superficie
 del símbolo en favor de la imagen
 y Santo Tomás (o era Aderman?) lloraba
rey difunto conquista el cielo
 las estrellas ya no serán ojos
 sino luminosa opacidad

SEÑOR DE LAS FORMAS

fragmentos de una conversación con el crepúsculo
 dormir en un algodón
 una vez muerto, o cielo
 las estrellas no serán ojos
 sino tinieblas clarificadas, o clavos
 en los ojos
 y las ostras
 no esperaban a nadie en el fondo del mar (las llaves)
 como un muñeco sin brazos cuando oscurece
 (asesinaba por medio
 de una cámara fotográfica) la palabra
 está devaluada, flota en el vacío
 y son torpes sus pasos, perezosa
 como si fuera agua, así es preciso
 acrisolar su destrucción
 en una nueva extensión lingüística
 negadora del agua, de las formas babosas
 de lo informe, de lo vago o disuelto
 en una nueva extensión no acústica (que será el mar)
 en que no habrá Prose (y será entonces una prosa
 aparente, purificada de todo lirismo)
 ni poema, sino piedra (y será entonces una poeticidad
 no enemiga, pero al menos sí ignorante de la prosa)
 rebasando fronteras de hielo
 en una superficie única
 no dependiente de lo designado, ni de ninguna otra ley
 (asesinaba)
 construyendo (a
 sesinaba) sus propias leyes
 como un castillo en el vacío.

“El canto del Llanero Solitario”, *Teoría*. Lumen, 1973.

CORRECCIÓN DE YEATS (EXTRAÍDA DEL POEMA “A PRAYER FOR OLD AGE”)

Dios me proteja de pensar como esos
hombres que piensan solos y
viven por ello de olvidar lo
que pensaron —porque
la mente no está sola y

Aquel

que canta la canción perdurable
demasiado la siente, demasiado.

Dios me proteja con más que su nombre,
Dios me proteja de ser un anciano
al que todos adulan y llamen
por el vacío de su nombre; oh, qué soy,
¿quién, si no puedo más,
que
parecer —por amor de cantar
entera la canción— siempre un loco?

Rezo —pues las palabras vacías se marcharon
sin ser oídas y sólo la plegaria queda
en pie— para que aun cuando tarde mucho
en morir y en escribir mi nombre
al fin sobre la lápida puedan
un día decir sobre ese frío
que no estuve loco.

“Corrección de Yeats (Extraída del poema ‘A Prayer for Old Age’)”, *Narciso en el acorde último de las flautas*. Visor, 1979.

DEDICATORIA

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía:
yo que todo lo prostituí, aún puedo
prostituir mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema.

“Dedicatoria”, *Last River Together*. Ayuso, 1980.

EPÍLOGO. A AQUELLA MUJER QUE QUISE TANTO

Veías cómo día a día te frotaba
los muslos con la pesadilla,
y al terror escarbar en los dominios del sexo
y nada me decías.

Veías en mis ojos escenas de otros tiempos
secuencias de casas quemadas y rumor de linchamiento
y tocabas con asco las escamas
y no decías nada.

y me lavabas con el trapo el culo:
todo lo que quedaba,
y decías que era el viento cuando fuera gritaban
los perros otra vez mi muerte:
y me hablabas del viento porque nada quedaba.

Fingías no verme cuando a solas pedía
la muerte que me era debida,
y cuando insistía en que era
la habitación una capilla ardiente
para quemar los días como cigarros o velas,
honra póstuma a lo que en mi cuerpo había:
decías que era el viento.

Besabas con el oro
blando de tu paciencia la corona
grotesca de mi locura,
y dejabas que amaneciera y luego
oscureciera en la ventana cerrada:
decías que era el tiempo.

Decías que era yo cuando espectros creía
ver en tu cabeza, y en tu
corazón la danza nocturna
y cuando te pegaba e insultaba
blasfemando contra lo más tierno
y no sabía que me amabas.

Y así vivir es sólo mendigar a tus puertas

y esperar a tus pies, y soñar tu mirada en el limbo
 cruel de las paredes de este cuarto,
 aun cuando también podría
 decir que acepto la vida
 por respeto a ti que tienes piedad de ella
 y yo no sé si hay, y no quisiera
 creer que la hubo en algún día extraño,
 y yo no sé si hay.

Yo no sé si hay, y qué es esto que brota
 parecido al pus por las paredes, y qué estos libros
 viejos como mi vida, testigos de secretos
 absurdos y grotescos que ya a nadie interesan,
 ridículos como mi vida y más cómicos
 aún que mi figura.

Yo no sé si hay vida,
 o si aquí queda alguna, y
 si no es blasfemia esto, si no es pecar vivirlo
 si merece su ser esta soledad de lepra
 y maldición que nombran sólo
 los otros por su huida, y con risas y orgías
 en torno a este cadáver frágil, aire sólo,
 y celebran mi ruina y orinan encima, por las noches
 de esta tumba inmensamente humillada.

Yo no sé cómo puede ser tan inmensa mi muerte,
 ni cuál es el misterio que hace pasar los días
 ni lo que tiene en pie el muñeco que anda
 ya torcidos los hilos y sin saber ya nada
 ni por qué he escrito esto, ni si hay algo escrito
 si no están las letras en la acera borradas,
 de toda la cultura.

Yo no sé qué es la luz
 misteriosa y cruel que aparece a esa hora
 eternamente inmóvil de una absurda mañana
 yo no sé pero sé que hay cerca de mí una hermana
 único ser que existe aún después de la nada:

Y esa lengua que lame
 día tras día las llagas que hay por nada
 y el dolor sin dolor, como una sombra vana,
 como dolor de muelas o carie en una cama,
 esa lengua incansable que acaricia la lepra

esa que ama a los muertos sea quizás, hoy, que
por fin nada
queda ya escrito,
sobre un papel fantasma el único poema.

“Epílogo. A aquella mujer que quise tanto”, *Last river together*. Ayuso, 1980.

MUTIS

Era más romántico quizá cuando
arañaba la piedra
y decía por ejemplo, cantando
desde la sombra a las sombras,
asombrado de mi propio silencio,
por ejemplo: «hay
que arar el invierno
y hay surcos, y hombres en la nieve».
Hoy las arañas me hacen cálidas señas desde
las esquinas de mi cuarto, y la luz titubea,
y empiezo a dudar que sea cierta
la inmensa tragedia
de la literatura.

“Mutis”, *El que no ve*. La banda de Moebius, 1980.