



JESÚS PERIS LLORCA
Universitat de València

SEIS POETAS INTENTANDO DECIRNOS: LA EXPERIENCIA INDIVIDUAL COMO CIFRA DE LA VIVENCIA ÍNTIMA COLECTIVA

Desde la vanguardia histórica, la poesía debió enfrentarse a una ineludible bifurcación de los caminos. Hablando de la poesía en castellano textos como *Poeta en Nueva York*, *Altazor* o *Residencia en la tierra* habían apuntado hacia el límite mismo del lenguaje y mostraban la voluntad de hablar en dirección de la ausencia, de la que hablaba por ejemplo Foucault (1996: 122). A partir de ese momento, sólo cabían dos futuros posibles: uno de ellos era insistir en esa tradición de la ruptura, tratar de poner palabras al silencio, nombrar el hueco, o mejor escribir el hueco (la poesía “se asoma a un hueco y hasta puede llegar a atravesarlo”, como diría Antonio Méndez Rubio (2004: 86). Ello permitiría acercarse a expresar aquello humano que está más allá -o más acá- del lenguaje, pero también corría el riesgo de consolidar la poesía como el sector alto de la alta literatura, la cima inaccesible de la élite cultural, el pasatiempo de los habitantes más sublimes de las torres de marfil.

El otro camino posible era el de los y las poetas comunicantes, que diría Mario Benedetti (1972). Poetas que más que nombrar el hueco lo que hacen es construir versiones ficcionales de subjetividades que aspiran a producir la identificación de sus lectores y lectoras. Como explicó con claridad Luis García Montero en un texto fundacional en España, la poesía se situaba “al margen del utilitarismo social del lenguaje” y lo hacía basándose en una vuelta a la escritura de la intimidad y los sentimientos, esferas que comparten con la poesía su condición marginal en tanto no participan del valor de lo útil, porque “en una sociedad fuertemente industrializada no existe un lugar cómodo para los asuntos gratuitos” (García Montero, 1983, s.p.). Es decir, el poeta se revelaba como el gran experto en emociones íntimas y privadas, y lo hacía mediante su vuelta “a la realidad, asumiendo el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas” (García Montero, 1996: 69).

Lo que ofrecía eran palabras que podían conseguir el prodigio de que un lector o una lectora en algún lugar sintiera que podían decirle, que alguien había encontrado las palabras precisas para expresar una emoción que él o ella no hubieran podido encontrar. “Cualquier libro de cualquier tiempo, cualquier autor con gloria o sin gloria, cualquier verso de un poema o de una canción, cualquier palabra se convierte en clásica si toma cuerpo, mira a los ojos de un lector y le dice: aquí se habla de ti” (García Montero, 1996: 67).

Parafraseando el poema de Mario Benedetti, la poesía compone la expresión verbal de “estados de ánimo” que pueden ser leídos por diferentes personas como expresión de su más íntima subjetividad, como un cierre verbal construido por otro de una experiencia propia que parecía incomunicable.

Pues bien, si algo tienen en común los seis poetas de los que voy a ocuparme en las siguientes páginas es precisamente esta voluntad de encontrar la palabra exacta para decirse, para apresar un sentimiento, una sensación, una intuición profunda sobre el mundo y la experiencia, y precisamente a partir de esa expresión exacta de lo individual encontrar el resorte que permite la identificación del lector. Acertar a expresar el yo para poder crear un nosotros lector.

Es el caso sin duda de Susana Benet (Valencia. 1950), cuya poesía recorrió hace tiempo la ruta de la seda y se convirtió en la experta valenciana en haikus. Ella misma lo señala sin ambigüedad posible: “Mi poesía no se basa en la razón sino en la sensación. No me gusta adornar mis poemas con palabras superficiales o rebuscadas. Mis temas son sencillos y cotidianos. Pocas veces acudo a las metáforas o a las ideas abstractas. No me gusta el amaneramiento. Por eso mi lenguaje es cercano, comprensible, directo. Creo que mis versos transmiten mi realidad de la forma más fiel posible” (Mocher, 2022).

Sin duda, los poemas recogidos en esta antología son una buena muestra de ello. El sujeto poético puede presentarse en armonía perfecta respecto a la naturaleza a través de la contemplación profunda y serena: “También mi cuerpo libre / se desliza, sin peso, entre las cosas. // Y hasta mi voz, / jubilosa, se vierte sobre el aire / con un sonido de agua” (“Elogio del otoño”). Puede trabajar estoicamente la espera del cataclismo postrero: “Vendrá como la lluvia, / certera y silenciosa” (“Vendrá”). Pone palabras a la sensación de inesperada felicidad cuando la primavera se adivina ya en un día de febrero: “Hasta los pájaros / se sumergen felices en la luz / que gotea del cielo” (“Falsa primavera”). También a la plenitud cuando definitivamente la primavera se manifiesta en todo su renovado esplendor: “cómo crece entonces, / de pronto, en mi interior, / la rara flor de la alegría” (“El regreso”).

En todos estos poemas llama la atención la contemplación serena de la naturaleza, la construcción de un sujeto lírico que pone nombre con exquisita sensibilidad a sus detalles, a

los matices de la luz, a la sensación pura de lo inmediato. Y junto a ella, la inscripción del propio cuerpo, de la subjetividad abierta hacia el exterior que siente, que se deja penetrar por la naturaleza, que acierta a encontrar la correspondencia, la armonía entre el afuera y la intimidad humana: “mi cuerpo”, “mi voz”, “mi mano”, “mi interior”...

Y ese movimiento doble puede apreciarse también en los haikus: “De madrugada / cruza la casa un canto / de golondrinas”, puede escribir entonces. “Trézname el pelo”, “voy”, “nadie con quien mirar”, “nadie me llama”, hasta llegar a ese delicado resumen de toda una poética: “Se posa el sol / en la taza de té. / Bebo la luz”.

A pesar de sus diferencias, también esta aprehensión de lo íntimamente humano y el esfuerzo por tornarlo comunicable está en la poesía de Federico Díaz Granados (Bogotá, 1974). En su caso, el verso largo y fluido tiene la consistencia del tema central de su poesía: el tiempo, que fluye él mismo y transforma al sujeto en su devenir: “La dialéctica entre identidad y cambio conduce a una síntesis de carácter moral que adopta como lema la variabilidad heraclítica: podríamos decir que, en los versos de colombiano, la identidad es el cambio”, afirma de manera certera Martínez Pérsico (2019: 5). Esta misma autora detecta cómo este sujeto azotado por los vaivenes del tiempo y su costumbre de hacer mudanza encuentra en la poesía un lugar de anclaje para la identidad: “Cuando leemos la poesía de Federico Díaz-Granados percibimos una nostalgia de la unidad en el fragor de estas identidades múltiples desplegadas a lo largo del tiempo” (2019: 6).

Los poemas de esta antología aportan sin duda buenos ejemplos: “Tenía razón el tiempo en llevar su afán / en instalarse donde le pareciera / y en tener sus rituales y hostilidades”, puede decir en “Las prisas del instante”, entendiendo así el malentendido desde el que se enfrentó a su transcurrir. El texto acaba entonces con una petición de una clemencia del tú del poema que se antoja ya imposible: “Por eso perdóname por estas premuras / por no saber la gramática y las palabras de una lengua olvidada / por haber perdido libretas, las llaves / y la vieja canción de exactos compases y cenizas / como si en el afán del tiempo / cada día, sin importar la hora, / se extraviaran los sueños”.

En “Etiquetas para coser” traza una doble línea de sentido. Por una parte, la irreversible fragilidad del presente: “Marca tu ropa / porque el amor o la muerte nos pueden tomar por sorpresa”. Por otro, la afirmación de un sujeto incomprendido frente a un “ellos” presto a borrar las marcas de la experiencia individual, los jalones de la memoria, las pequeñas marcas, las pruebas de lo vivido, que construyen el trazado de la identidad: “Qué saben ellos / de tantas direcciones escritas / al reverso de recibos y postales, / qué saben ellos de cartas devueltas y estampillas arrancadas”. Esa dinámica se verá sin embargo superada con esfuerzo en “Recados cotidianos”. “No podía salir porque afuera había pestes y epidemias”, dice en su

primer verso. Y, sin embargo, “Salí a pesar de las advertencias / y tuve que inventar otra vez el corazón / como tantas veces inventé mi patio y mis rituales”.

“En mi calle” es precisamente el trazado de un espacio de anclaje, la investidura de un espacio con el aura de lo original, de punto de partida de la experiencia: “Si pudiera escoger la calle de mi muerte / escogería esta calle que me regaló la mujer / que inventaba las palabras / y el color de ese fugaz instante”. En “Parecidos indelebles” el hecho de parecerse cada vez más a su padre, según le dicen en la calle, acaba por devenir una paradójica forma de afirmación de la identidad y de permanencia: “Cada día somos más parecidos / y el carácter y los modales revelan una forma / de estar en medio de tantos ausentes, / de recuerdos guarecidos y canciones repetidas”. De un modo similar en “Los motivos de la abuela”, a pesar de que comienza hablando del “escaparate de la abuela Margot” con cierto distanciamiento cultural (“allí todas las supersticiones se volvían leyenda”), acaba por enumerar toda las cosas que ha heredado de ella: “También me quedó el volver siempre sobre las cosas guardadas / para entender siempre los motivos de la fiesta / y recordar los nombres olvidados / porque fueron esos preludios / esas dichas y esos cuentos / el testamento más luminoso / de cada día que inventó mi infancia”. La genealogía deviene entonces la clave de la propia identidad frente a las embestidas del tiempo y de la historia.

A estas escrituras puede vincularse también por supuesto la escritura de Vicente Gallego (Valencia, 1963). Y ello a pesar de que la evolución de su poesía, inicialmente vinculada a la llamada “poesía de la experiencia”, la “otra sentimentalidad” de Luis García Montero, estéticamente pero también por afinidad personal a otros miembros del grupo, ha ido tendiendo a un progresivo despojamiento de los rasgos individualizadores del sujeto poético, pero no del propósito esencial de apresar con palabras la experiencia. En palabras de Armando López Castro (2019: 218): “Al hacer tuyas las experiencias de los demás, el poeta se aleja de sí mismo para convertirse en un “nadie”, que es la forma de ser alguien. En la poesía de Gallego, al menos en sus poemas más significativos, la originalidad brota de aquel lugar donde no hay ninguna distinción entre anfitrión y huésped (“Ni huésped ni anfitrión. Huésped y anfitrión sin duda”, dice uno de los proverbios del budismo zen), donde la palabra, al suprimir las diferencias, se hace acogida de la realidad entera”.

Este tránsito poético puede comprobarse en los poemas incluidos en esta antología. Es así en “Escuchando la música sacra de Vivaldi”, significativamente dedicado a Carlos Marzal y Felipe Benítez, en el que encuentra en la música sagrada de otro tiempo la expresión de un sentimiento sorprendentemente íntimo e intransferible de un nosotros que indudablemente puede alcanzar al lector. Así, acaba con una pregunta evidentemente sin respuesta pero con una gran capacidad de resonancia: “Para qué sordo oído / -cuando sea ya el nuestro / desmemoria en el polvo-, / en mitad de la muerte, / celebras hoy los dones / de no sé qué verano, / qué ola, qué canción / que en la mañana fuimos”.

Más evidente incluso es en “Un clarín en la noche”, dedicado a Eloy Sánchez Rosillo, que parte de una primera persona (“Ya me toma el silencio, / ya me envuelve / en su blanco organdí la carne grave”), para deslizarse hacia un nosotros que, además, explicita la función del poema y del lenguaje: “De la misma manera en que nacemos, / en el momento justo y sin saber, / así vuelve a parirnos la palabra / y nos hace inocentes”. El mismo movimiento puede leerse en “Quién la encuentre”, poema dedicado a David Pareja. En él un gesto aparentemente insignificante del poeta en la naturaleza (“me vi partiendo, / bajo el azul del día, / la rama del hinojo en la vereda”) da paso a una generalización de filiación simbolista (“¿Es que puede una planta / al borde del camino darle muerte, / sin quitarle la vida, / al que no pretendía más que olerla?”) para concluir en la afirmación de una verdad general que el lector debe hacer suya: “Quien la encuentre, que parta / la rama que lo espera”.

Y también en “Canto I”, aunque con una variación. Comienza en primera persona (“¿Cuándo tuvo comienzo? // ¿Lo hallaré en estas flores, / si no he terminado de hacerlas mías, / pues sé que ellas me quieren y me saben / afectísimo suyo desde siempre?”), se desliza en seguida hacia el nosotros (“La nitidez del mar, / las arenas de oro bajo el sol, / ¿en qué fecha nos hacen jubilosos?”) para acabar de nuevo con la primera persona del singular: “¿Cuándo tuvo principio / mi amor por cuanto amo? ¿Fue primero / amar, ser el amor, / fue primero cantar o ser el canto?”. Esa equivalencia de hecho entre la primera persona del singular y la del plural, entre el yo y el nosotros, implica de manera inequívoca que esa sensación tan íntima y privada de eternidad de la propia experiencia, percepción, consciencia y amor, aun sabiéndose finita, construye comunidad con los lectores, que la entienden, pueden sentirla en sí mismos y la hacen suya al encontrar quien le pone palabras.

En “Sobremesa”, por el contrario, el sujeto parece haber desaparecido tras el gesto de nombrar “las cosas así quietas”. Los versos incluso parecen ser caligrafiados por “el humo / volado del pitillo”. Sin embargo, al final del poema, se revela el nosotros al cual las cosas hablaban aunque fuera para decir su mudez o, lo que es lo mismo, el sujeto que percibe y nombra el silencio del mundo: “con qué tacto las migas / dejadas en la mesa / nos quisieron decir / y estaban mudas”.

Y este deslizarse entre un sujeto individual que percibe, nombra y recuerda y una generalización de su experiencia que se abre hacia el lector puede encontrarse incluso en el texto en prosa “Mercedes”, también incluido en esta antología. En él, el recuerdo individual de la propia infancia se trasciende al cobrar sentido al ser recordado desde “este anciano de ajadas carnes”: “Nada he logrado comprender del sueño exorbitante de la vida: todo en mí está cantando y se estremece”. Es entonces la constatación, vitalista y sin embargo a la vez sorda, de la ausencia de sentido, de la vivencia íntima del tiempo, que acerca el propio cuerpo a los cuerpos viejos percibidos como inquietante alteridad en la noche de la infancia.

En el caso de Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973) también es evidente su adscripción a la llamada “poesía de la experiencia”. Pertenece a una segunda promoción en la que se incorporaron por fin voces femenina. Su propia manera de entender la lectura nos recuerda las afirmaciones fundacionales de Luis García Montero ya citadas. El lector hace suya la poesía al hacer suya la posición del sujeto lírico, al permitir que las palabras creadas para decir, para poner la expresión exacta a otra sensibilidad, digan la suya propia. “El lector añade su propia biografía, su propio prisma, su propia sensibilidad, su propia visión de las cosas, su propia imaginación, sus propios paisajes personales, y eso junto con lo que el escritor escribe da lugar a algo que nunca es lo mismo en caso de cada lector”, puede decir entonces. (Burgos, 2014).

En los poemas antologados este gesto se hace evidente, y lo va a hacer ejemplificando además diversos de los gestos que caracterizan la poesía de Lanseros. Así, “Contigo” presenta algunos de los rasgos de estilo que caracterizan su escritura. La experiencia individual (“Mil veces he deseado averiguar quién soy”) se desliza hacia la máxima, hacia el aforismo no exento de enigma (“el fuego ha sido siempre presagio de declive / como la intensidad antesala de olvido”). En este caso, además, explicita lo que las palabras tienen de expresión de su irreductibilidad en tanto individuo y también de su afecto concreto. La palabra “contigo” entre todas, con la que se debe tener mucho cuidado (“cuidad con mimo la palabra contigo. / Tratadla con respeto”), pero que ella está segura de haber usado bien, en un final de poema que es toda una declaración de amor más allá de la muerte: “juntos en el vacío más sagrado, / cuando la eternidad toma nuestra medida, / cuando la eternidad se pronuncia *contigo*”.

En “Bendita alegría” ensaya otra de sus líneas poéticas. Se dirige en primera persona a un universal, en este caso la alegría, para precisarla, para redefinirla, para matizar sus virtudes y su grandeza. Así, a pesar de que “te subestiman con diminutivos/ sucedáneo de la felicidad / eterna hermana pobre de la euforia”, eso es debido a que “Parecen no acordarse de la helada rutina, / cuando las insistencias se vacían de sangre”. Por ello, ese sujeto poético devenido ahora representante del colectivo de los que han entendido con el que lector puede identificarse le pedirá, explicitando el plural implícito, que se quede “con nosotros” desatendiendo “el rumor de las trincheras, / la retórica vana de los oportunistas”. Es imposible al leer estos versos no recordar al padre de los y las poetas comunicantes, Mario Benedetti, y su “Defensa de la alegría”.

En “A las órdenes del viento” se enunciará en los últimos versos la situación experiencial que lo genera, la imposibilidad de corresponder a un amor planteada directamente al tú demandante: “Me habría gustado amarte. Te lo juro. // Sólo que muchas veces la voluntad no basta”. Y lo hace al final de una serie de otros deseos de imposible cumplimiento. Todos ellos se refieren a diferentes referentes culturales, en una enumeración de filiación borgiana: “Me habría gustado ser discípula de Ícaro. / Hubiera sido hermoso festejar / las bodas de Calixto y Melibea. / Me habría gustado ser / un hitita ante la reina Nefertari / el joven Werther en Río

de Janeiro...”. Se inscribe entonces el avatar personal biográfico en la historia misma de la cultura occidental, referente de autoridad levemente irónico. El sujeto poético no olvida sin embargo explicitar el nosotros de la comunidad de los lectores y lectoras que se identificarán con él, al dedicar el poema “para todos los que sienten que no están al mando”.

En “El arquero silencioso” adopta un cierto tono oracular. Más elíptico que los anteriores comienza con voluntad aforística: “Nadie tiene en su mano decidir / si el presente es un tiempo vivo o muerto”, para a continuación afirmar la consecuencia necesaria (“Ya que ahora es nunca y nunca es la verdad / mantén tus sueños vigentes y sedosos”) y la lección consiguiente: “El viento del azar tu puerta embruja / deja a tu alma cantar y resonar”. El poema acaba sin embargo con preguntas, que actualizan la incertidumbre: “¿Hay respuesta? ¿Debo creer lo que veo? / ¿De quién es esa voz que amansa la otra orilla?”. Es especialmente interesante en este texto la alternancia entre la primera y la segunda persona, simultáneamente desdoblamiento del yo y apelación al lector o lectora. Se vuelve a afirmar así esa comunidad siempre presente en los textos de Lanseros, enfrentada ahora a la incertidumbre del azar armada con la sedosa vigencia de los sueños.

El último de los poemas antologados, “Días líquidos y noches errantes”, es un poema de amor, en el que un yo se dirige a un tu. La comunidad de los lectores no aparece explicitada en este caso, aunque es claro el propósito de que sea posible la identificación. Otra vez aparece una de las líneas temáticas centrales de su poesía, la fluidez del tiempo y del mundo, la incapacidad de control pero el goce de abandonarse a su vaivén. La única certeza es que el presente es el resultado por una parte de la tradición y de la cultura que lo han precedido (“yo misma soy lo que se ha dicho”), y por otra del propio avatar biográfico (“Las huellas dan lugar al caminante / bajo un arrullo propio”). Frente a ello, solo queda disfrutar del encuentro que ese pasado y el azar han hecho posible (“Soy el suspiro y tú el aliento”) y abandonarse a la condición sutil de los días, a la condición líquida de los cuerpos: “Sigue el acorde del vuelo de un ave / baila con la sutileza del día. / No hay final, no hay principio. / Son líquidos los cuerpos. Y esta noche también”.

La poesía de Raquel Lanseros entonces construye una voz sólida que se dirige a un lector plural, que construye comunidad con él, con el que se enfrenta a los vaivenes de la vida, para los que acierta a construir con palabras algunas pocas certezas, la formulación diáfana de muchas dudas, y la representación rotunda de la incertidumbre.

La poética de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) presenta sin embargo algunas diferencias. Como expresa con claridad en una entrevista de 2018, la poesía consiste en nombrar, en mirar de manera diferente (“La poesía, lo que pueda significar, es una forma de mirada”) y en tanto tal puede arraigarse en lo cotidiano. Sin embargo, destaca que lo esencial en la poesía

es la relación con el lenguaje (“es aquello que se resiste a pertenecernos de alguna manera, pero que constituye esa relación básica con el lenguaje que acompaña a la humanidad desde su origen y que la va a acompañar hasta el final”) y la voluntad de devolver a la vida lenguajes muertos por la convención y la inercia: “Resistencia como cualidad de la poesía porque la poesía no cede muchas veces a esa parte de los lenguajes instrumentales, de los lenguajes codificados en los que ya no queda vida” (Pachón, 2018). Por ello de manera progresiva la primera persona del singular va perdiendo centralidad en sus textos, y ese proceso puede apreciarse con claridad en los poemas antologados. También, como veremos, la trabajosa construcción de un lugar de enunciación femenino y el trazado de una genealogía propia.

Es interesante también la manera en la que problematiza la relación entre el poeta y los lectores, que no percibe como unidireccional, con el poeta acertando a poner palabras que colman la experiencia de sus lectores. Para Pérez López la poesía es una experiencia colectiva, con lo que por cierto retomaría la construcción de esa comunidad que hemos visto en Lanseros: “Yo no creo que necesitemos que el poeta nos diga. Yo creo que lo extraordinario es que junto al poeta abramos esos espacios de nuestra sensibilidad para percibir hasta qué punto todo lo que nos rodea puede ser digno del asombro” (Pachón, 2018).

Así, los tres primeros textos antologados constituyen un ejemplo excelente de la poesía de sus primeros libros. El poema 1 manifiesta el imperativo ético de nombrar a la larga genealogía de mujeres sometidas al silencio de la que procece, con ecos de la Alfonsina Storni de “Bien pudiera ser”: “Podría ahora, / mientras un hombre duerme aquí a mi orilla, / remontarme por el río de la sangre / hasta la piedra primera de mi especie, / hasta el vértigo inicial de una mujer / ceñida por los signos, / apenas comprensibles”. Y, entonces, si “la palabra es una excrescencia más tardía, / no nos ha sido dada por igual, / ni siquiera en mi origen más cercano / se encuentra el don de hablar y conjurar la muerte”, “por eso estoy condenada a nombrarlas a todas”.

En el poema 2 construye un potente sujeto deseante en endecasílabos urgentes. El poema escribe entonces el vacío de la tarde que deviene vacío existencial y el deseo de completitud que la llena entonces: “Para que venga el viento de la ira / y encienda de pasión los minicines, / para que nos quememos en el roce / de hacer migas el rostro del fracaso / que es esta oscuridad del sufrimiento”. “Hay días en que no estás”: la tensión del poema se resuelve entre la primera y la segunda personas del singular. La ausencia puede ser nombrada con precisión y delimitado el contorno de su vacío.

En el magnífico poema 3 el yo da un primer paso atrás y se limita a tratar de nombrar el silencio sordo, la inmediatez letal carente de sentido, tras el golpe de un pájaro contra el parabrisas del coche y su desesperado intento fallido por volver a remontar el vuelo: “aunque apura

con violencia / la gota venenosa de la prisa, / su cuerpo diminuto y trashumante / no puede separarse de su sombra”. La voz poética rodea la anécdota, la acaricia, le da forma rítmica, la alude con imágenes, pero en el centro mismo es la sombra la que hace tangible su presencia, su condición de único significado. Entonces, el sujeto, interpelado, incluye al nosotros en la revelación: “La sombra lo acompaña, me acompaña, / le otorga la tiniebla, desazón / con que encender el día y sus volutas, / la masa medular y oscurecida / en que el tiempo nos brinda sus oficios / y escribe la desdicha a contraluz”.

En “[Lo amputado]”, como proclama su dedicatoria, escribe “con César Vallejo” un canto de fe en el lenguaje, que resiste los cortes y las amputaciones y responde con nueva vida. Y es que “contra el dolor que tala la hermosura [...] siguen creciendo el tiempo, las ramitas”. Con la misma obstinación ciega de la naturaleza, el lenguaje resiste. Porque las palabras -dice la poeta- al nombrar el mundo lo contienen y se trascienden a sí mismas: “Quien amputa sonidos, no percibe / que en la palabra bosque, late el árbol / y en la palabra rama, la madera”, y que, entonces, “aunque estén cercenadas las palabras / cada letra confirma su energía, / su entrega y movimiento, su caudal. / Prolifera la vida en sus acopios”. Toda una poética, entonces, que, al volverse sobre la materialidad del lenguaje, supera los límites de la poesía comunicante. El tipo de identificación que busca y provoca será entonces ya otro.

A partir de aquí asistiremos a la disolución del sujeto poético, a la consciencia de que el lenguaje, lo simbólico, el basamento sobre el que reposa la identidad, nada significa en medio de la sorda contundencia de lo real: “Tampoco perteneces a tu piel. / Ni siquiera a ninguno de sus nombres. / No hay costura / ni enganche / o eslabón / que pueda retenerte / cuando el día penetra / con su luz / en cada boca roja de lo vivo”. El abandonarse a la corriente, (“Iremos / río / abajo / hasta / la / desembocadura / de légamo y lenguaje”), el despojarse de adherencias simbólicas (“anega / el gentilicio, / las hurañas insignias / de la / tribu”), puede ser entonces fuente de un goce profundo en su superficialidad porque le ha sido retornada su pureza: “Que nos amen / sin nombre / o / filiación. / Solo desnudos, / libres / y / exaltados”.

De los poetas a los que me estoy refiriendo en estas páginas el que parte de una poética diferente, de una actitud diversa frente al lenguaje, es Pedro Larrea (Madrid, 1981). En su caso, y en palabras de Aleyda Quevedo Rojas (2020), la escritura se eleva en “espumas brillantes sobre las palabras antiguas” para avanzar en oleadas sucesivas de inspiración surrealista con verso largo y aliento oracular. Por ello, la imagen y la anáfora alcanzan en su caso rango de rasgos de estilo. De este modo tiende un puente hacia la tradición de la vanguardia, fundamentalmente con el surrealismo, aunque sin apartarse del todo de la comunicabilidad y proponiendo también, como quería Benedetti, estructuras de palabras para expresar estados de ánimo. En ese gesto, como veremos, estará en este caso la clave de la identificación posible. Puede entonces enumerar las razones por las que “no deberían arder las ciudades”.

Por ejemplo, “porque una ciudad es una cebra fogosa, / una ofrenda necesaria de sombra y luz”. Y también de las cosas que deberían arder en su lugar: “Deberían arder la muerte y su geometría” y “Deberían arder las corazas. Deberían arder los rectángulos”. Compone así un poema en que el sujeto poético trata de expresar y aquilatar la magnitud de su frustración ante el destino a través de una sucesión de imágenes que quiebran la lógica y se abren a la emoción.

Acumulación anafórica y amplificación son entonces las claves. “Soy más viejo que mi cuerpo / como el cedro es más viejo que sus hojas actuales”, comienza un poema que engarza paradojas e imágenes. “Soy más joven que mi espíritu. / Mi casa es un cráter que creó una roca de otro mundo / antes del invierno nuclear y de la primera glaciación”. De esta manera confusa y tumultuosa el sujeto poético revela con estupor la consciencia de la fluidez de su identidad y de su misma conciencia: “Soy lo que falta antes de ser y lo que queda después de estar. / A quién odiaré más que al palimpsesto de mi carne. / A quién tendré por cómplice en el soborno de mi espíritu. / A quién daré los labios de quien me habita sucesivamente en soledad”.

Esa estrategia discursiva resulta especialmente rentable en los poemas amorosos, que es donde se hace mucho más posible la identificación del lector, porque amplifica el sentimiento y escribe la sensación del amante de que su amor es único, en intensidad pero también en los detalles que hacen especial el objeto de deseo, en la comunidad sentida como única que fundan -o fundarán si el deseo llega a consumarse- los cuerpos: “Cuando mueves las manos entran en ritmo / las sonrisas de toda una ciudad en donde importan. / Tienes algo indescriptible en los nudillos, / algo así como bongos olvidados en la jungla / pero más profundo: quizá el cuero de una darbuca abisal” puede decir entonces en un poema estructurado en torno a la repetición de “cuando mueves las manos” en el principio de cada estrofa. O “No hay nada como ensartar todo lo nuestro / en un collar de minutos para el cuello de la esfinge, / nada como un vaso de zumo de nuestro tiempo. / No hay nada que se resista a nuestra doble soledad en punto”, en otro poema en que la anáfora la construye la repetición de “No hay nada como...” Y en todos, al otro lado de la anáfora, el giro final que, en este caso, expresa de manera ejemplar esa ponderación hiperbólica del propio amor: “Sí lo hay. Hay pensar que en el solsticio de mañana / nos habremos olvidado de acordarnos, / y que a partir de esta noche faltarán constelaciones / para que no sepamos reinventar la madrugada”.

Curioso es el poema que comienza “Mordiste una granada y en tus dientes / quedó la sangre presa para esculpir anillos”, estructurado en este caso a partir no de la anáfora sino del paralelismo: “Maceraste un limón entre tus labios”, “Hundiste tus encías en las ascuas / de un gajo de naranja”... La contemplación de la amada comiendo fruta excita el deseo del sujeto poético, que concluye así: “cuando abandonaba la viña incandescente de tu cuerpo / se me

quedó la carne enfrutecida”. Esta retórica de la repetición, paralelismo, acumulación e imágenes acaba entonces, en su búsqueda por aquilatar la intensidad emotiva del instante, por desembocar en el juego neobarroco.

Pero también en la poesía de Pedro Larrea hay lugar para poemas narrativos, abiertamente comunicantes, representados en esta antología por “Tribu”, la demorada declaración de una ruptura genealógica, o, para ser preciso, de la persistencia en el intento de romperla: “No se olvida la casa persistente”, declara el sujeto poético en el arranque, para después enumerar elementos negativos que ha heredado y con los que quiere romper: “De mi abuelo materno los ojos de psicópata / y el miedo a perder el pasaporte. También un botón de ternura. / De mi abuela materna el veneno, la desvergüenza, / el no poder dormirme hasta las tres de la mañana, / el escándalo. / De mi padre el tabaco, la cantina...”. Concluirá entonces de manera tan desoladora como rotunda: “No fui feliz en mi familia y tuve que marcharme. / A veces pienso en ellos / a cien mil páginas de distancia”.

En conclusión, los seis poetas de los que me he ocupado en estas páginas ofrecen seis respuestas posibles y extraordinariamente productivas al reto no ya de mantener la vigencia renovada de la poesía, sino de encontrarse con sus lectores y lectoras: poemas que tratan de nombrar el mundo, de decirlo en su desnudez, o que intentan poner palabras -y orden en muchos casos- al torrente preverbal de la subjetividad: textos que en efecto convierten a los y a las poetas en expertos en aquello que queda marginado en la sociedad capitalista: lo sutil, lo profundo, lo íntimo, las sensaciones, los sentimientos, los afectos, los deseos, las emociones. Seis poetas, en suma, que desde sus gestos comunes y también desde las diferencias en sus poéticas que los hacen reconocibles persisten en el hermoso y necesario intento de decirse. Y, al hacerlo, con el mismo gesto de escritura, decirnos.

OBRAS CITADAS

- BENEDETTI, Mario (1972): *Los poetas comunicantes*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- BURGOS, Javier S. (2014): “Raquel Lanseros: «La poesía es el territorio absoluto de la libertad»”, *Jot Down*, <<https://www.jotdown.es/2014/04/raquel-lanseros-la-poesia-es-el-territorio-absoluto-de-la-libertad/>> [Consultado: 2-XI-2022]
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983): “La otra sentimentalidad”, *El País*. 8 de enero de 1983. <https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html> [Consultado: 2-XI-2022]
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996): *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2019): “La poesía de Vicente Gallego: ser nadie”, *Archivum*, LXIX, pp. 215-250. <<https://doi.org/10.17811/arc.o.2019.215-250>> [Consultado: 2-XI-2022]
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2019): “La vida como hospedaje de paso. Identidad y duración en la poesía del colombiano Federico Díaz-Granados”, *Tonos Digital*, 37, pp. 1-19. <<http://hdl.handle.net/10201/74248>> [Consultado: 2-XI-2022]
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004): *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad (1993-2003)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MOCHER, Daniel (2022): “Susana Benet: Hay que descubrir lo que nos incita a escribir”, *Revista Purgante*, 5 de abril de 2022. <<https://revistapurgante.com/susana-benet-hay-que-observar-el-mundo-descubrir-lo-que-puede-sorprendernos-y-nos-incita-a-escribir/>> [Consultado 2-XI-2022].
- PACHÓN, María (2018): “María Ángeles Pérez López: «La poesía es un espacio de resistencia. Es un no, un no grande»”, *Maldita cultura*. <<https://malditacultura.com/la-revista-web-entrevistas/maria-angeles-perez-lopez/>> [Consultado 2-XI-2022].
- QUEVEDO ROJAS, Aleyda (2020): “Pedro Larrea y los paisajes mentales de la brevedad”, *Vallejo & Co*, 24 de noviembre de 2020. <<https://www.vallejoandcompany.com/pedro-larrea-y-los-paisajes-mentales-de-la-brevedad/>> [Consultado 2-XI-2022].