

ANTONIO PORTELA LOPA

# LAS PUERTAS ABIERTAS DEL LENGUAJE

MANUAL DIDÁCTICO  
DE CREATIVIDAD PARA POESÍA  
Y OTROS DISCURSOS ARTÍSTICOS,  
PUBLICITARIOS Y ELECTRÓNICOS

DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/0LP0028>



Ediciones Universidad  
**Salamanca**



# LAS PUERTAS ABIERTAS DEL LENGUAJE



ANTONIO PORTELA LOPA

# LAS PUERTAS ABIERTAS DEL LENGUAJE

Manual didáctico de creatividad  
para poesía y otros discursos  
artísticos, publicitarios  
y electrónicos



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# LIBROS PRÁCTICOS

28

©

De esta edición: Ediciones Universidad de Salamanca  
Del texto: Antonio Portela Lopa

1.<sup>a</sup> edición: septiembre, 2021  
ISBN: 978-84-1311-414-9 (pdf)

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

Hecho en la Unión Europea / Made in the EU  
Maquetación:  
Intergraf

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)

*Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito  
de Ediciones Universidad de Salamanca.*



PORTELA, Antonio, 1978-, autor  
Las puertas abiertas del lenguaje : manual didáctico de creatividad  
para poesía y otros discursos artísticos, publicitarios y electrónicos /  
Antonio Portela Lopa.—1.<sup>a</sup> edición: septiembre 2021.—Salamanca :  
Ediciones Universidad de Salamanca, [2021]

1 recurso en línea (160 páginas).—(Libros prácticos ; 28)

Archivo de texto, PDF

Título tomado de la portada del PDF

ISBN 978-84-1311-414-9 (PDF)

1. Poética. 2. Creatividad.

82.02:159.954

# Índice

LAS PUERTAS ABIERTAS DEL LENGUAJE.....	9
UNIDAD I. PENSAR LA POESÍA COMO CREATIVIDAD CON EL LENGUAJE.....	11
UNIDAD II. DÓNDE ESTÁ LA POESÍA .....	33
UNIDAD III. UTILIDAD DE LA POESÍA: LA FELICIDAD COMO OBJETIVO.....	63
UNIDAD IV. LAS ESTRATEGIAS DEL DISCURSO POÉTICO.....	87
UNIDAD V. LOS MODOS DEL LENGUAJE POÉTICO .....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	149





## Las puertas abiertas del lenguaje

**E**N ESTE MANUAL vamos a hablar de la creatividad aplicada al lenguaje, concretamente a nuestro idioma. Y la vamos a ver con ejemplos prácticos. Etimológicamente el sentido primero de poesía es ese: creación, creatividad. El verbo *poiein* en griego no significaba otra cosa que “hacer, crear”. Al artista del lenguaje lo denominamos poeta. Roman Jakobson distinguió la función poética del lenguaje por ser la que se hace cargo del mensaje mismo. Para lograr eso, debemos dominar una serie de instrumentos o estrategias que incluyen las llamadas figuras de lenguaje o figuras retóricas, algunos códigos literarios y algunas pequeñas claves estéticas. No hay más secretos. Si sumamos eso al talento, tendremos servido el cóctel de la creatividad. Habría que traducir *poeta* por “creador” o “creativo”: primero en el lenguaje y después en las artes o en la comunicación.

La creación poética es la primera y la más intensa de las formas que adopta el lenguaje en su dimensión estética, pero vamos a (re) pensarla mostrando que sus estrategias creativas tienen también validez para cualquiera de las artes o para las nuevas formas de comunicación digital. Las artes plásticas, el cine, la música, la publicidad o la tecnología electrónica se sirven de la lengua en una dimensión que se ajusta, en el sentido más amplio, a la función poética del lenguaje, que no es otra que su dimensión artística, aunque los usos que no son artísticos busquen otras finalidades.

La poesía está de modos diversos en todas esas artes o en todos esos discursos comunicativos. La poesía sigue un eje transversal que pone en contacto la literatura con las otras artes, con los códigos electrónicos y con el habla cotidiana, de la que extrae los recursos para convertirse en algo memorable. Con todo motivo el poeta Adam Zagajewski afirmó que los poetas –podemos ampliarlo a todos los creadores– esperan pacientemente “la hora en la que se abren las puertas de la lengua”. Esa potente metáfora es la que nos permite entrar en las páginas de este breve manual. Precisamente estudiaremos de manera amena la metáfora como la estrategia por excelencia que el lenguaje ofrece a los creadores de cualquier tipo.

Intentaremos llevar a la práctica algo que estudiamos en estas páginas, lo que dijo otro poeta, Vicente Huidobro: que el verso sea “como una llave / Que abra mil puertas”. Entre esas mil puertas del lenguaje que nos abre la poesía están las de todas las formas de creatividad, bien porque son análogas a la literatura, bien porque se sirven también de palabras, pues es lo que hacen la publicidad, el cine, las canciones o la comunicación electrónica. Lo visual o lo musical están muy presentes junto a lo verbal en estos apuntes que pretenden despertar la inspiración y darle pautas para desarrollarse. El formato es de un manual universitario, con una inequívoca intención didáctica. Los textos que estudiamos son a la vez modelos de creación y ejemplos que van directos a la vida. En el capítulo “Después del *carpe diem*” proponemos el movimiento *slow* para el arte y para nuestros días, a la vez que invocamos los versos del poeta Alfonso Canales: “Hermoso / es aprender, rozar lo no sabido, / *descerrajar las puertas*”. Descerrajarlas es otra manera de abrir las puertas del lenguaje, aprendiendo las estrategias de la creatividad que cada uno de nosotros puede poner en práctica.

# Unidad I.

## Pensar la poesía como creatividad con el lenguaje

### I.1. ¿ES POSIBLE DEFINIR LA POESÍA?

**S**I ESTABA ESPERANDO UNA RESPUESTA simple y directa, mucho me temo que no es así. Esa es una pregunta tan antigua como la propia poesía. Ni siquiera en épocas antiguas, en las que el concepto de poesía estaba mucho más restringido, podemos hallar una definición convincente. Además, posturas posmodernas han complicado aún más su definición, dado que la diversidad de la poesía actual impide encontrar un consenso. El lema «poesía es todo», que gobierna la idea contemporánea sobre esta faceta de la creación humana, es buena prueba de la ampliación y el alcance actual de la poesía. Conviene recordar que, aunque la dificultad de definirla es análoga a la que plantea la de cualquiera de las Artes, la elaboración teórica sobre este aspecto ha sido mucho mayor y de más largo recorrido para el género literario que centra nuestro libro.

Posiblemente, todos tengamos en mente la Rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), una de las definiciones más célebres de las letras en español:

¿QUÉ ES POESÍA?

¿Qué es poesía? –dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul.

¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.

El mismo autor desgranaba aquella enigmática y concisa definición poco tiempo después, en la serie de artículos «Cartas literarias a una mujer» (1860-1861) publicados en el periódico *El contemporáneo*. El resultado, sin embargo, no aclara de manera rotunda qué pretendía decir en aquel célebre poema:

La poesía eres tú porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma.

Últimamente, la poesía eres tú; porque tú eres el foco de donde parten sus rayos.

El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios que Balzac llama femeninos y que efectivamente lo son.

En la escala de la inteligencia del poeta hay notas que pertenecen a la de la mujer y estas son las que expresan la ternura, la pasión y el sentimiento. Yo no sé por qué los poetas y las mujeres no se entienden mejor entre sí. Su manera de sentir tiene tantos puntos de contacto. Quizás por eso... pero dejemos digresiones y volvamos al asunto.

Decíamos..., ¡ah! sí, hablábamos de la poesía.

La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe.

## I.2. UNA APROXIMACIÓN MÁS TEÓRICA

Sin embargo, las palabras de Bécquer sí nos ayudan a alcanzar una idea de la poesía por negación: estamos seguros de lo que no es poesía. Podemos saber que es un acto de lenguaje que tiene una función y unos modos distintos al resto de discursos (incluidos otros de creación). Remo Ceserani, un teórico de la literatura, propone una interesante aproximación al fenómeno con la intención de acotar el concepto:

Protagonista del acto de discurso poético es una voz, concreta manifestación de una persona, que puede referir experiencias, sensaciones, pensamientos personales, que puede narrar una historia, describir paisajes, momentos vitales o situaciones, o puede atribuir pensamientos, reacciones o impresiones a un personaje inventado, imaginando que pronuncia ese discurso. La poesía, por tanto, posee un punto de vista, un mundo de pensamientos y valores y sentimientos que «filtran» el discurso, dan a esa voz su «tono» específico. (2004: 44)

El teórico Terry Eagleton, por su parte, intenta dar una definición lo más amplia posible para dar cuenta de la variabilidad formal que puede adoptar la poesía:

Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anodina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor que podemos lograr. (Eagleton, 2010: 35)

El hecho de que el crítico reconozca que no puede llegar a una definición mejor, implica la extrema dificultad que se encuentra

no solo el lector, no solo el poeta, sino también quienes piensan en la poesía desde el punto de vista científico académico para consensuar una definición plausible de este insondable fenómeno creativo. Sin embargo, no debe desanimarnos esa dificultad. Antes bien: en nuestra tarea creativa, debemos tomarla como una ventaja epistemológica, ya que cualquier cosa que pensemos sobre la poesía será acertada. Nuestra tarea como poetas será la de intentar delimitar la zona de ella que reservamos en nuestra creación.

Una aproximación desde el punto de vista semiótico es la que ofrece Yuri Lotman, muy divulgada en los ámbitos académicos pero que puede servir para orientarnos a la hora de pensar la poesía. Lotman pensó en la poesía como un «sistema de modelización secundaria». Aclaremos esta definición pasado el impacto de los términos teóricos. El estudioso continúa su definición alegando que esos sistemas son «estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural». El hecho de que acuda al término «secundaria» no implica que sea de menor valor, sino «que se sirve de la lengua natural como material» (Lotman, 1982: 20). Dos consecuencias podemos extraer para nuestros propósitos creativos, más allá de lo obtuso y excesivamente teórico de la definición que ofrece Lotman. La primera de ellas es que señala a la lengua natural como el material principal con el que se construye esta arte. La segunda de ellas, donde podemos delimitar lo específicamente poético, se halla en la capa personal (de sentido, de significado, de forma...) que el poeta *superpone* sobre la lengua natural. Resumiendo, la poesía, sea esta del estilo que sea, debe trabajar principal y fundamentalmente el lenguaje. Poco importa que el poema esté escrito en un estilo sencillo, o incluso cercano al lenguaje coloquial, o que esté retóricamente alambicado. En ambos extremos debe notarse el trabajo sobre el lenguaje. ¿Cómo se puede hacer notar esa tarea? La respuesta a este nuevo interrogante tampoco es sencilla, pero en este libro perseguimos ofrecer una panorámica de las *capas* en las que puede cobijarse el poeta.

### I.3. ALGUNAS DEFINICIONES CORTAS

Como podemos colegir por la variedad de posibilidades que recoge, no estamos en condiciones de afirmar de manera rotunda y unívoca qué es la poesía. Solo cabe ahondar y reflexionar sobre su esencia, como se ha hecho milenariamente con la vida o la muerte y otros temas fundamentales de la existencia humana, incluido el Arte. Y para ello, nada mejor que hacerlo en la voz de los propios poetas...

A pesar de las dificultades, o quizá por ello, han sido muchas las definiciones que se han buscado para este fenómeno del lenguaje. Y es en el propio discurso poético donde se recoge de la mejor manera la complejidad de su esencia. Eso sí: añadiendo una paradójica dosis equilibrada de certeza e incertidumbre. A continuación, nos detendremos en algunas célebres definiciones de poesía de los mismos creadores –y de algún filósofo–. Obviando ese intrínseco carácter de imprecisión, los ejemplos que citaremos son excelentes ejercicios de comprensión (de la esencia de la poesía) y comprensión (para resumir en tan pocas palabras la extrema dificultad de la tarea).

Antonio Machado ha dado una de las definiciones más difundidas en el ámbito hispánico. Es sumamente conocida su visión de la poesía como «Palabra en el tiempo», aunque en realidad provenga del último verso de una de las famosas coplas de uno de sus heterónimos, Juan de Mairena. Poco importa su localización, porque ha encontrado un feliz acomodo en la cultura hispánica como una de las definiciones más rotundas del ejercicio poético. Machado detecta que lo misterioso de este ejercicio creativo es sustraer al lenguaje común, a ese lenguaje natural al que hacíamos referencia en el apartado anterior, de la caducidad propia de los actos comunicativos de la vida cotidiana.

«Misterio y precisión» es la definición por la que opta el poeta cordobés Pablo García Baena. De ella se evidencia una

contradicción, casi una antítesis, al enfrentar simultáneamente dos conceptos en principio opuestos. Por un lado, podría pensarse que el misterio (esa nebulosa que reside de manera natural en la vida, en el arte, en el lenguaje mismo) imposibilita la elección de las palabras adecuadas para describirlo. Pero por otro lado, la precisión deja claro que, a pesar de todo, el poeta no solo debe encontrar las palabras adecuadas, sino que debe parecer que la única manera de decirlo era con esas palabras. Es decir, la poesía, para Pablo García Baena, es un discurso absoluto, matemático.

Ese mismo misterio ronda la definición de Mario Benedetti: «El alma del mundo». Guarda mucha relación con la anterior, porque parte de la idea de que hay algo inefable en la existencia y en el devenir de las cosas, pero ese algo está por encima y al mismo tiempo en el centro mismo de nuestra realidad. Del mismo modo que el alma en nuestro cuerpo parte de nuestra conciencia y a su vez pertenece a una esfera superior, el alma del mundo, la poesía, recoge la conciencia colectiva para elevarla, para sustraerla de la prosaica cotidianidad.

Juan Ramón Jiménez, por su parte, definió la poesía como «La eterna y fatal Belleza Contraria que tienta con su seguro secreto». Y, aunque arropada por una retórica más barroca que las definiciones que hemos visto hasta el momento, lo cierto es que se asienta sobre los mismos principios. La imposibilidad de acercarse al misterio de la poesía, se ve compensada por la certeza de que acercarse a ella es aproximarse a lo hermoso de la existencia.

Un ejemplo de Juan Larrea resulta juguetón, pero es sintomático del cambio de sensibilidad experimentado desde las primeras décadas del siglo xx. Cuando dice que «Poesía es esto y esto y esto», concede a este género una libertad absoluta. La poesía, parece apuntar el bilbaíno, solo se somete a las normas que dicta el poeta. En consecuencia, además, la poesía está donde decide que esté quien la escribe, el poeta: puede estar en cualquier parte. Esta



definición, muy celebrada en los años de las Vanguardias, evoca al creador señalando con el dedo los elementos del mundo que merecen ser poesía, incluso aquellos que nunca han formado parte de ella. De repente, la poesía se desvincula de lo sagrado, de lo eterno, para pasar a formar parte únicamente de la conciencia de quien la práctica.

Vicente Aleixandre prefirió ofrecer una definición aparentemente sencilla: «La poesía es comunicación». Pero si rascamos en la superficie de sus palabras, veremos que encierra una complejidad conceptual emparentada con la teoría de Yuri Lotman que hemos esbozado en el apartado anterior. Aleixandre se cuida de no especificar qué tipo de comunicación es la poesía, y ahí reside lo complejo. Porque el acto de comunicación que se desarrolla en este género está más allá del intercambio de información continua, y muchas veces insustancial, que se cita en el lenguaje común. Entre el lector de poesía y el poeta se establece una unión, un acontecimiento de orden íntimo, que no es comparable a ningún otro de la vida cotidiana.

Cerremos este apartado con un filósofo. Platón dedicó su pensamiento también a encontrar una definición de poesía. Se atrevió a describirla como «esa cosa liviana, alada y sagrada», lo cual no aclaraba demasiado las cosas. Pero, desde nuestro punto de vista, y después de haber visto todas las definiciones anteriores, podemos precisar que, siendo esta la más antigua de todas, es la que se atreve a fijar la imprecisión y el misterio que gravita sobre esta forma de creación, o «esa cosa». Al calificarla de «liviana» y «alada», apuntaba a su carácter inaprensible, insustancial y escurridiza. Pero el epíteto «sagrada» no dejaba lugar a dudas: la poesía pertenece a la misma esfera que los dioses. Somos incapaces de entender nuestra naturaleza sin ellos.

#### I.4. EL GÉNERO DE LA POÉTICA

Otro modo de acercarse a la poesía, de profundizar en ella, es acudir a lo que los propios poetas han tratado de explicar sobre la materia de su creación más allá de la definición.

Hablo de la metapoética, el discurso poético (esto es, aquel en el que prima la vocación artística sobre otros aspectos) que trata sobre su propia esencia. Por lo general se expresan mediante el género de la poética, que los poetas han utilizado ampliamente desde la antigüedad (hasta el punto de que se puede considerar un subgénero de la propia poesía). Algunas de las más importantes han tenido vigencia durante siglos en la poesía occidental. Es el caso de la de Horacio (65 a. C. - 8 a. C.), cuya obra *Ars Poetica* ha regido el concepto de poesía clásica que todavía hoy sigue vigente en oposición a la poesía romántica. No en vano, algunos autores la han calificado como «La Carta Magna de la Literatura» (González Iglesias, 2012: 9), reivindicando para esta obra el lugar central que ha tenido desde que se escribiera en torno al año 10 a. C.

A diferencia de otras grandes poéticas de la cultura occidental, como la de Aristóteles, esta tenía dos particularidades que hoy nos parecen obvias pero no en su momento: era obra de un poeta, y estaba escrita, además, en verso. Daba forma definitiva al subgénero que nos ocupa en este apartado, y se caracterizó por contener todos los elementos que atesoraba la propia poesía horaciana. Todas las poéticas escritas en verso parten, conscientemente o no, de aquella obra. Y ha habido movimientos literarios enteros supeditados a la preceptiva horaciana, incluso épocas completas, como es el caso de la Ilustración. A la gran cantidad de tópicos literarios provenientes del resto de obras poéticas de Horacio, que han sobrepasado los límites temporales y continúan vigentes como veremos más adelante, se pueden añadir algunos como el de *callida iunctura* o el de *in media res* provenientes de esta obra.

El *Arte poética* de Horacio adopta la forma de epístola en verso a dos jóvenes poetas con una intención descriptiva muy clara, pero también prescriptiva. Han sido los siglos los que le han acentuado a través de las sucesivas lecturas en cada época su carácter preceptivo. Resume los elementos que en su opinión toda obra, poética o dramática (géneros que no estaban escindidos como están en la actualidad), debía reunir. Algunas son sorprendentemente actuales. E incluso en las épocas en las que ha tenido menos vigencia, su presencia ha sido también notable. Y serviría incluso para comprender en su totalidad movimientos que en principio serían antagónicos con los preceptos horacianos. Pensemos, por ejemplo, en el Romanticismo o en las Vanguardias de las primeras décadas del siglo xx. Si enfrentamos su carácter iconoclasta al arte poética horaciana, será posible comprenderlos dándole la vuelta a cada uno de los argumentos del poeta.

¿Por qué sigue siendo un modelo (o contramodelo) 2000 años después? Porque el *Arte poética* de Horacio recoge las claves principales de la creación poética que seguirán todas las demás artes poéticas sucesivas. Las preocupaciones que asuelan el espíritu de quien decide abrazar la poesía como medio de expresión:

un texto esencial de teoría literaria, un tratado de estética, una historia de la literatura (al menos de la grecolatina), un manual de escritura creativa, un libro imprescindible para cualquier artista que empieza, una meditación sobre las bellas artes, una serie de asombrosas predicciones, un conjunto de consejos a un joven con talento, y, en fin, un ensayo sobre la creatividad. (Horacio, 2012: 141).

Detengámonos brevemente en algunos aspectos importantes en cuanto a la labor creativa que desarrolla Horacio. Por ejemplo, el del proceso de escritura, que debe abrazar el principio de reescritura. No bastan las musas, aunque no las desprecia. Un buen poema, y este es el primer consejo que debemos aprender

de Horacio, es una labor de tiempo. De paciencia a través de la corrección. Para ello acuñó uno de sus tópicos más logrados: el de la *labor limae*, es decir, el de la poda, el de la lima continua, pausada y meditada del texto como si fuera una escultura. Y aún así, después de dar por concluida una obra, Horacio aconseja esperar, dejarla madurar.

Otro de los puntos importantes tratados en el *Arte poética* es el de la adecuación de la forma a los temas elegidos. Sobre esto aprenderemos en este libro en capítulos sucesivos. Incluso tendremos ocasión de explorar la sucinta tipología de poetas que traza Horacio en esta obra. A dos de ellos les dedica mayor atención: al poeta sensato y al poeta loco. Que no nos asuste esta claridad, porque hoy podemos desvincular a ambos tipos de poeta de cualquier juicio de valor para equipararlos, más que a modelos, a elecciones estéticas oscilantes entre lo clásico y lo romántico. Abundaremos sobre esta idea en nuestra unidad v.

Otro de los puntos interesantes y que resultan hoy de gran actualidad es el que se refiere al papel de la realidad en la poesía, al grado de implicación que tiene la sustancia de lo real en la poesía. En relación a ello, resulta sugerente una de las ideas más celebradas de esta obra, las palabras convertidas en adagio *ut pictura poesis* (la poesía se asemeja a la pintura). Y no se refiere solamente a una querencia figurativa en la poesía, es decir a la propia realidad reflejada en el texto (el famoso principio de la *mímesis*), en el poema, sino también al ideal de unidad que debe tener el poema, y que comparte con la pintura: «Debe ser de una sola pieza (tener unidad, homogeneidad) porque la pureza compositiva es clave para la inteligibilidad» (González Iglesias, 2012: 163).

Bajo la apariencia de un compendio de consejos, más que de normas, late en la obra de Horacio una idea básica: la de la libertad que debe corresponder a todo acto creativo. Pero para alcanzar el estado de plenitud sin ataduras, todo creador debe recorrer un camino que pasa indefectiblemente por conocer las normas de la poesía

y de la materia que la construye, la lengua. Dos de los versos más célebres de esta obra resumen perfectamente este espíritu: «En fin, sea lo que quieras, solamente/con esta condición, sea simple y único».

Después de Horacio, el concepto genérico de poética ha sufrido a lo largo de los siglos ligeras mutaciones. Una poética actual, o escrita en el periodo contemporáneo de la literatura (s. xx hasta nuestros días), se ha desligado de los modos preceptivos para decantarse hacia una declaración personal de principios. Es decir, si la poética en los tiempos de Horacio se entendía como «conjunto de principios o de reglas» aplicadas a un determinado género literario en general, en nuestros días ha pasado a designar un texto que defiende o expone las posturas estéticas del autor que lo compone. Y, cuando se ha hecho con espíritu colectivo y normativo, se le ha llamado *manifiesto*.

#### I.4.1. *Poéticas en prosa actuales*

Siguiendo la estela de Horacio, muchos han sido los poetas desde entonces que han intentado teorizar sobre aquello que creaban, desde Paul Valéry hasta Ezra Pound, desde Octavio Paz hasta Antonio Colinas, por citar autores de la era contemporánea. Sabiendo del interés que despierta entre lectores y especialistas en la materia el proceso creativo, como uno de los grandes misterios del arte en general, la Fundación Juan March lleva varios años invitando a los poetas a conferenciar sobre su concepción de la poesía en el ciclo de elocuente título «Poética y poesía». Para conmemorar cada encuentro, publica un pequeño volumen en el que el autor desgrana pormenorizadamente los asuntos que atañen a su producción. Ilustraremos este apartado con algunas ideas extraídas de los trabajos publicados por los poetas que han pasado ya por la institución, porque en ellos encontraremos los hallazgos que persiguen y las preocupaciones que asuelan al poeta en el proceso creativo.

Antonio Colinas ha construido una de las obras más seguidas de la poesía en español. Y si ha alcanzado ese estatus ha sido gracias a un proceso consciente de depuración de su poesía. Como él mismo dice, «el poema se distingue también porque en su lenguaje hay un cierto grado de pureza», porque «lo que se dice hay que decirlo de una manera esencial» (Colinas, 2004: 20). Y en esa búsqueda de la simplicidad pesa en él la idea de que «el lenguaje poético habla no para el hoy, sino [...] para el ayer y para el mañana» (Colinas, 2004: 22). Llegar a esa esencialidad ha sido cuestión de tiempo, el resultado de un largo camino, poético y vital, para el que ha contado, además, con la ayuda de maestros. En su caso, el magisterio de Vicente Aleixandre le proporcionó un nuevo modo de leer a los clásicos que desde entonces forman parte de su creación.

También fuertemente anclada en la eterna belleza de los clásicos, Aurora Luque afirma en su conferencia para la Fundación Juan March que se siente partícipe «de la misma “estética de dilatación del presente” que inaugurara Horacio para la poesía» (Luque, 2006: 17), y, a través de él, de Epicuro. Estas sólidas y claras referencias le sirven a la poeta para decantarse por la estética de la felicidad que permea toda su producción, como evidencia al aseverar que persigue «prescindir de la nostalgia en su sentido etimológico de “dolor por el pasado” y a no embarcarnos en una frustrante ambición de eternidad totalitaria» (Luque, 2006: 18). ¿Cómo se traduce esa «poética solar» en los aspectos formales? La solución es sencilla como sencillos eran los clásicos: sin renunciar a lo que exija lo sagrado de la creación, o, dicho en sus propias palabras, teniendo claro que «los poemas son juguetes de las Musas, instrumentos de una orquesta infinita», y que por eso

a veces desearemos las construcciones minimalistas que juegan con el silencio y la palabra depurada, otras desearemos los guiños lúdicos de la ironía, o bien la narración imaginal o las potencias del ensueño fluyendo en poderosos torrentes de

palabras. No concibo las predilecciones únicas y exclusivistas.  
(Luque, 2006: 19)

Igualmente clásica puede denominarse la poética de Guillermo Carnero, aunque más decantada hacia la minoría. Articula su proceso creativo teniendo en cuenta tres factores fundamentales. Por una lado, «la necesidad que lo impulsa». Por otro, dos conexiones esenciales con el mundo: «la relación que mantiene [...] con la tradición de su género literario y su lengua», y «con la sociedad a la que pertenece» (Carnero, 2004: 16). La relación del creador con este último factor puede ser un conflicto para la obra, de ahí que piense que «para un poeta no puede ser primordial, a la hora de escribir, una demanda que no tiene suficiente entidad» (19). Se percibe en las palabras de Carnero el inevitable y a veces doloroso peso del destino, porque esta concepción minoritaria de la poesía reside en la naturaleza misma de quienes se ven abocados a practicarla. Arguye para demostrarlo que «lo excepcional en los poetas es la magnitud del impacto emocional de la existencia, y la necesidad y la capacidad de convertirlo en un discurso escrito» (19).

#### I.4.2. *Poéticas en verso*

Conviene apuntar que, aunque a veces se escriban en prosa, las poéticas suelen emplear el mismo género que describen. A modo de ilustración, veremos en las siguientes páginas algunas poéticas escritas desde el siglo xx hasta la actualidad.

##### I.4.2.1. Rubén Darío (1867-1916)

El poeta nicaragüense ostenta el honor de haber renovado la lengua poética española. Se dice, y con razón, que desde Góngora nadie había alcanzado tal nivel de musicalidad y de complejidad rítmica en los versos castellanos. Darío fue un infatigable buscador de sonidos, y toda su producción poética mantiene unas

cotas altísimas de perfección formal. Esa búsqueda continua no estaba exenta de reflexión, como prueba el poema «Cantos de vida y esperanza», que forma parte del libro homónimo de 1905. Constituye, sin duda, una de las artes poéticas más influyentes de su tiempo. Las primeras estrofas son un certero retrato de su obra anterior a este libro:

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

I

A J. Enrique Rodó.

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,  
lleno de rosas y de cisnes vagos;  
el dueño de las tórtolas, el dueño  
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita;  
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,  
y una sed de ilusiones infinita.

Yo supe de dolor desde mi infancia,  
mi juventud... ¿fue juventud la mía?  
Sus rosas aún me dejan su fragancia...  
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,  
mi juventud montó potro sin freno;  
iba embriagada y con puñal al cinto;  
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella;  
se juzgó mármol y era carne viva;



una alma joven habitaba en ella,  
sentimental, sensible, sensitiva.

Y tímida ante el mundo, de manera  
que encerrada en silencio no salía,  
sino cuando en la dulce primavera  
era la hora de la melodía...

Hora de ocaso y de discreto beso;  
hora crepuscular y de retiro;  
hora de madrigal y de embeleso,  
de «te adoro», y de «¡ay!» y de suspiro.

Y entonces era la dulzaina un juego  
de misteriosas gamas cristalinas,  
un renovar de gotas del Pan griego  
y un desgranar de músicas latinas.

Con aire tal y con ardor tan vivo,  
que a la estatua nacían de repente  
en el muslo viril patas de chivo  
y dos cuernos de sátiro en la frente.

Como la Galatea gongorina  
me encantó la marquesa verleniana,  
y así juntaba a la pasión divina  
una sensual hiperestesia humana;

todo ansia, todo ardor, sensación pura  
y vigor natural; y sin falsía,  
y sin comedia y sin literatura...:  
si hay un alma sincera, esa es la mía.

La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo.

Como la esponja que la sal satura  
en el jugo del mar, fue el dulce y tierno

corazón mío, henchido de amargura  
por el mundo, la carne y el infierno.

Hasta aquí, el poeta describe todo su pasado poético con cierta condescendencia, pero también deja ver que quizá la lectura que se haya hecho de aquellos versos dista de ser la de un poeta encerrado en la torre de marfil, minoritario, aislado aparentemente del mundo. Deja claro el desencuentro con esa idealización en las siguientes estrofas, donde refiere la carga enorme de sensualidad con que su poesía se tiñe:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
el Bien supo elegir la mejor parte;  
y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
melificó toda acritud el Arte.

Mi intelecto libré de pensar bajo,  
bañó el agua castalia el alma mía,  
peregrinó mi corazón y trajo  
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda  
emanación del corazón divino  
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda  
fuente cuya virtud vence al destino!

Bosque ideal que lo real complica,  
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;  
mientras abajo el sátiro fornicia,  
ebria de azul deslíe Filomela.

Perla de ensueño y música amorosa  
en la cúpula en flor del laurel verde,  
Hipsipila sutil liba en la rosa,  
y la boca del fauno el pezón muerde.

Allí va el dios en celo tras la hembra,  
y la caña de Pan se alza del lodo;

la eterna vida sus semillas siembra,  
y brota la armonía del gran Todo.

El alma que entra allí debe ir desnuda,  
temblando de deseo y fiebre santa,  
sobre cardo heridor y espina aguda:  
así sueña, así vibra y así canta.

Rubén Darío deja claro con esta incursión en lo voluptuoso  
que el suyo es un arte esencialmente vitalista:

Vida, luz y verdad, tal triple llama  
produce la interior llama infinita.  
El Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita!*

Y la vida es misterio, la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Por eso ser sincero es ser potente;  
de desnuda que está, brilla la estrella;  
el agua dice el alma de la fuente  
en la voz de cristal que fluye de ella.

Tal fue mi intento, hacer del alma pura  
mía, una estrella, una fuente sonora,  
con el horror de la literatura  
y loco de crepúsculo y de aurora.

Del crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira,  
bruma y tono menor —¡toda la flauta!,  
y Aurora, hija del Sol— ¡toda la lira!

Pasó una piedra que lanzó una honda;  
pasó una flecha que aguzó un violento.  
La piedra de la honda fue a la onda,  
y la flecha del odio fuese al viento.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
 con el fuego interior todo se abrasa;  
 se triunfa del rencor y de la muerte,  
 y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

Hacia el final del poema, Rubén Darío quiere dejar claro que su vitalismo, con toda la carga erótica, sensorial y hedonista que comporta, no tiene que estar reñido con los patrones morales imperantes en los años en que lo escribió.

#### I.4.2.2. Vicente Huidobro (1893-1948)

El siguiente texto del poeta chileno es uno de sus poemas más celebrados. Escrito en plena efervescencia vanguardista, este autor inauguró con este poema uno de los movimientos de mayor impacto en el ámbito hispánico: el creacionismo.

##### ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave  
 Que abra mil puertas.  
 Una hoja cae; algo pasa volando;  
 Cuanto miren los ojos creado sea,  
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
 El músculo cuelga,  
 Como recuerdo, en los museos;  
 Mas no por eso tenemos menos fuerza:  
 El vigor verdadero  
 Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
 Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.  
El Poeta es un pequeño Dios.

En estos versos –pertenecientes al libro *El espejo de Agua* (1916)– exhortaba a los creadores a romper los vínculos con el arte tradicional y con la propia realidad que coarta el proceso de escritura, proclamando la total autonomía del poeta con respecto a los elementos del mundo.

#### I.4.2.3. Juan Carlos Mestre (1957)

El poeta leonés entiende la poesía como acto de libertad, pero en comunión con los seres que le rodean. Es, pues, un acto de comunicación íntimo pero que espera que redunde en la sociedad. Traemos un poema de su libro *La poesía ha caído en desgracia* (1992), que, aunque por el título no indica que nos hallemos ante un arte poética, el primer verso disipa cualquier duda al respecto.

##### LUGAR

Aquí, bajo el número exacto de estas sílabas, yace un río de adelfas de marfil y caballos oscuros que tortura el deseo.

Esta es la casa de los taxidermistas, el pabellón de las enfermeras y los matemáticos, de todos los que tienen obsesiones blancas bajo los sauces de la vejez y el remordimiento.

Pero esta es también la cueva de los cazadores y los bellos animales que se desangran melancólicamente cerca del fuego frío de la muerte.

Esta es la atmósfera del apareamiento, el hielo desnudo de ese cuerpo que yace en la ermita entre dos frascos con flores.

Aquí cada palabra, cada gota de tristeza arrancada a la nada, es una medalla de diamante perfecto, la consolación, el vértigo que entregas de tus pasos a otro al acercarte al vacío.

Este es el poema, el resplandor erigido en la libertad de la jaula, la cicatriz en la médula de este tiempo que pasa sin duración en nosotros.

Para ello, como deja entrever en este texto, la poesía debe contener la infinidad de sentimientos que se suceden en el devenir del hombre, desde la alegría a la desesperanza, como único medio para luchar contra el tiempo.

#### I.4.2.4. Juan Luis Panero (1942-2013)

La poesía puede ser retratada como un arte del tiempo. Pero el tiempo puede ser un arma de doble filo. Por un lado, vivir puede traer lo confortable de la experiencia. Pero también conlleva sufrimientos para la vida humana. Juan Luis Panero ofrece en su «Arte poética» el valor de los días y el interrogante de si se reflejan en la escritura:

##### ARTE POÉTICA

La larga, lenta lengua de la muerte  
 ha lamido la mano del que escribe,  
 lucidez o locura, nadie sabe:  
 sólo quedan palabras, palabras deshaciéndose.

Este poema, que se encuentra en *Desapariciones y fracasos* (1978), parte de una inquietante animalización del tiempo y de su más doloroso reflejo, la muerte, que adquiere la forma de un animal doméstico que lame la mano de su dueño, hora tras hora, año tras año.

## I.4.2.5. Luis Antonio de Villena (1951)

La visión de la poesía que contiene este texto es, sin duda, de estirpe romántica. Para Luis Antonio de Villena el verso es inseparable de los acontecimientos de una vida, y esa vida tiene que ser, además, plena y sentida, rica en vivencias. Un poema de uno de sus primeros libros, *Hymnica* (1979), sirve para ilustrar esta unión:

## EL POEMA ES UN ACTO DEL CUERPO

Se debe poseer un espíritu de fuego.  
 Haber leído alguna vez palabras que  
 suenen a actos, y haber transmutado  
 actos en palabras. *Gli occhi di ch'io  
 parlai si caldamente*. Haberse dejado  
 seducir por el iris de una piedra,  
 saber llevar una rosa en la mano  
 con la elegancia incierta de un  
 sutil, de un liviano pensamiento.  
 Que la emoción arda en el discurso,  
 y la llama remede el deseo de un cuerpo.  
 Poseer un espíritu de fuego. Y amar  
 la rosa por el dios que contiene,  
 y el laberinto del tú (acto y palabra)  
 porque nada hay como poner la mano  
 del amor, sobre la joven llanura de un cuerpo.  
 Y hacer la hoguera en ese arte del texto.

Esta visión hedonista de la vida, sobre la que volveremos en temas sucesivos, redundante en una poesía sensorial, y nunca serena. Estamos ante un texto que entiende la estética como motor de vida y la vida como un acto estético, de ahí su título. Es, en fin, un poema representativo de toda la creación del escritor madrileño.





## Unidad II.

# Dónde está la poesía

**E**N EL TEMA ANTERIOR ya nos hemos podido hacer una idea, a través de las poéticas y de las distintas definiciones de poesía que han ofrecido los poetas, de la dirección que en los últimos cien años ha tomado esta misteriosa forma de creación. Veremos en este alguna de las variedades y formas que puede tomar en la contemporaneidad más estricta.

La elasticidad y versatilidad del material con que la poesía se hace permite hablar de supervivencia a través de mutaciones contemporáneas. Y es que el lenguaje, que puede considerarse metafóricamente como la más humilde y potente de las materias que pueblan este planeta, puede infiltrarse en su versión artística en otros ámbitos de la esfera creativa o, bien resultar permeable a las demás artes para dar lugar, si usamos un símil metalúrgico, a impredecibles aleaciones.

### II.1. UN RECLAMO DE MASAS: LA PUBLICIDAD

Pensemos, por ejemplo, en la relación que en las últimas décadas ha mantenido la poesía con la publicidad. Han sido muchos los anuncios y *spots* publicitarios que han acudido a la poesía como principal reclamo lingüístico. La rotundidad que ofrece un

texto literario brinda al publicista una fuente inagotable de recursos y, sobre todo, un método eficaz de comunicación que apunta directamente a la sensibilidad y conciencia del receptor del mensaje. Ese aspecto resalta mucho más si el anuncio incluye un poema sobradamente conocido, por lo que apela directamente a la conciencia grupal, es decir, a una comunidad que se siente representada por las palabras que un poeta dijo en otro tiempo.

Pensemos por ejemplo en el impacto de la obra de Federico García Lorca. En 2004, la marca española de cervezas Cruzcampo, afincada en Andalucía, decidió acudir a la obra del gran poeta granadino como símbolo de la esencia de aquella región de España. El resultado es altamente emotivo y apela a un colectivo, pero también a la universalidad que ha adquirido la obra de Lorca. Los personajes del anuncio están caracterizados a la moda de los años en que vivió Lorca. Uno de ellos, enamorado de una bella muchacha, se alza y le recita la «Cancioncilla del primer deseo»:

En la mañana verde,  
quería ser corazón.  
Corazón.

Y en la tarde madura  
quería ser ruiseñor.  
Rruiseñor.

¡Alma!,  
¡ponte color de naranja!  
¡Alma!,  
¡ponte color de amor!  
En la mañana viva,

yo quería ser yo.  
Corazón.  
Y en la tarde caída  
quería ser mi voz.  
Rruiseñor.

¡Alma!,  
 ¡ponte color naranja!  
 ¡Alma!,  
 ¡ponte color de amor!

Pasión y elegancia se conjugan en el anuncio mientras suenan aquellos versos. Un salto temporal nos sitúa en la Andalucía actual, moderna y tradicional a un tiempo, pero siempre conservando la pasión original sintetizada en el poema de Lorca.

Cinco años después de aquel anuncio la poesía ya formaba parte ineludible de la publicidad, y puede decirse que se dio una corriente que revitalizaba la palabra por encima de la imagen en los anuncios. Como prueba, citamos el anuncio del Seat Exeo, en el que se podía escuchar el poema más célebre de Kavafis, «Ítaca» (1911):

#### ÍTACA

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca  
 pide que el camino sea largo,  
 lleno de aventuras, lleno de experiencias.  
 No temas a los lestrigones ni a los cíclopes,  
 ni al colérico Posidón,  
 seres tales jamás hallarás en tu camino,  
 si tu pensar es elevado, si selecta  
 es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.  
 Ni a los lestrigones ni a los cíclopes  
 ni al salvaje Posidón encontrarás,  
 si no los llevas dentro de tu alma,  
 si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.  
 Que sean muchas las mañanas de verano  
 en que llegues —¡con qué placer y alegría!—  
 a puertos antes nunca vistos.

Detente en los emporios de Fenicia  
y hazte con hermosas mercancías,  
nácar y coral, ámbar y ébano  
y toda suerte de perfumes voluptuosos,  
cuantos más abundantes perfumes voluptuosos puedas.  
Ve a muchas ciudades egipcias  
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento.  
Tu llegada allí es tu destino.  
Mas no apresures nunca el viaje.  
Mejor que dure muchos años  
y atracar, viejo ya, en la isla,  
enriquecido de cuanto ganaste en el camino  
sin aguardar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.  
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.  
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,  
entenderás ya qué significan las Ítacas.

El poema solo sonaba mientras el conductor se encontraba dentro del coche, dando la impresión de irrealidad y cierto tono épico, sublimando el acto cotidiano de la conducción comparándolo al gran viaje de la literatura universal. La lectura simbólica que tiene, por otra parte, el poema de Kavafis, si se aplica la ecuación viaje igual a vida, redundante en el conjunto de elementos semióticos que forman parte del anuncio en un significado mucho más alto, que es el de disfrutar al máximo el camino de la vida. El mensaje es altamente eficiente por cuanto maneja las metáforas poéticas más antiguas de la cultura.

El banco ING Direct utilizó en 2017 el recurso de la poesía para anunciar... una cuenta bancaria. La situación que presenta el anuncio es simple. Un hijo le pregunta a su padre por qué se

enamoró de su madre. Su padre echa mano de un libro y le lee la primera estrofa de un poema de Oliverio Girondo como respuesta. El texto se encuentra entre los más conocidos del autor argentino:

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! —y en esto soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!

Ésta fue —y no otra— la razón de que me enamorase, tan locamente, de María Luisa.

¿Qué me importaban sus labios por entregas y sus encelos sulfurosos? ¿Qué me importaban sus extremidades de palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?

¡María Luisa era una verdadera pluma!

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres.

¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos, perdido entre las nubes, un puntito rosado. “¡María Luisa! ¡María Luisa!”... y a los pocos segundos, ya me abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme, volando, a cualquier parte.

Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles, y de repente, en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo.

¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera..., aunque nos haga ver, de vez en cuando, las estrellas! ¡Qué voluptuosidad

la de pasarse los días entre las nubes la de pasarse las noches de un solo vuelo!

Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre? ¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?

Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.

Mientras suena la voz en *off* del padre leyendo el poema, las imágenes nos muestran a la pareja volando por encima de una gran ciudad. Poesía y magia se unen, es cierto, para fines comerciales. Pero es innegable que la eficacia de un buen poema, de un buen texto literario, mantiene intacto todavía todo su poder de seducción. Un buen texto poético es siempre el mejor de los discursos.

Sin embargo, podemos hablar también del fenómeno que se produce en el sentido inverso. Es decir, cuando la poesía acoge la publicidad como uno más de los recursos de los que dispone el repertorio. Si nos ceñimos a la literatura española, algunos de los más difundidos poemas contemporáneos han partido de un motivo publicitario. Veamos un ejemplo. Se trata de un celebrado poema de Ana Rossetti, la poeta contempla una valla publicitaria de un anuncio de una extinguida marca de vaqueros. La postura provocadora del modelo masculino empuja a la celebración erótica:

#### CHICO WRANGLER

Dulce corazón mío, de súbito asaltado.  
 Todo por adorar más de lo permisible.  
 Todo porque un cigarro se asienta en una boca  
 y en tus jugosas sedas se humedece.

Porque una camiseta incitante señala,  
de su pecho, el escudo durísimo,  
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.  
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,  
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.  
Se separan.

## II.2. POESÍA PARA VER: EL ARTE

El arte y la poesía han mantenido también un intenso idilio semiótico. La palabra y la imagen han estado estrechamente vinculadas desde tiempos inmemoriales, y esta relación ha tenido un alcance difícilmente mensurable. Pensemos en que algunas escrituras se basan en la imagen, como los ideogramas chinos, que, simplificando la cuestión, puede decirse que mantienen una relación de similitud entre la palabra escrita y el referente. Y, aunque algunos han detectado que en estadios primigenios de la escritura occidental pueden rastrearse indicios ideogramáticos, las relaciones entre imagen y palabra en nuestro ámbito hispánico ha sido fruto de la labor creativa constante. Pero lo que es innegable es que, en cualquier cultura, la escritura se ha asociado tempranamente con un componente sagrado, como si la plasmación en papel del pensamiento fuera un don de los dioses. Aunque nos parezca algo exagerado en nuestros días, debemos pensar, por ejemplo, en el valor que le concedemos a lo escrito por encima de lo oral. Pensemos en los contratos, que tienen un valor legal superior cuando se hacen por escrito.

El valor de la palabra escrita, y específicamente de la palabra poética, su plasmación creativa doblemente sagrada, tiene gran vitalidad en el arte contemporáneo. El llamado arte conceptual utiliza frecuentemente la palabra escrita y la poesía como motivo artístico, y en muchas de estas obras se perciben los residuos de sacralidad antigua a la que hemos aludido.

Un claro ejemplo lo encontramos en la artista Jenny Holzer, que basa la mayoría de su obra en la palabra escrita. Frecuentemente su discurso es directamente poético, bien acudiendo a citas o mediante composiciones propias. En su trabajo se conjuga, además, la tecnología con los espacios en los que realiza sus instalaciones. Es frecuente observar en su obra el uso de carteles luminosos donde se leen mensajes y poemas, instalados en salas de museo como el Guggenheim de Bilbao. O bien hace uso de proyecciones sobre espacios urbanos: algún edificio, asfalto, parques... La significación de sus obras se multiplica al emplear de manera artística también la tipografía, junto a la técnica y la espacialidad.

Una reciente obra de la artista Gema Rupérez dota de nuevos significados a poemas conocidos de la historia de la literatura en español. Desarrollada con motivo de la feria Arte Santander, su trabajo se encontraba a medio camino entre la *performance* y la instalación. La artista seleccionó versos de poemas escritos por mujeres y los publicó en la sección de contactos de un periódico local acompañados de su número de teléfono móvil. Durante unos días, se pudieron leer en el periódico anuncios como los siguientes:

Con sensación de brasas en el cuerpo. Marita. 685 431 XXX  
 Puedo soltarme el pelo, abandonarme en vos, estarme quieta.  
 Gisela. 685 431 XXX

Quiero morder tu carne salada y fuerte. Gioconda. 685 431 XXX  
 Mi rostro un fino lienzo sin rasgos, descascara la envoltura.  
 Sylvia. 685 431 XXX

Que tus brazos me ciñen entera y temblorosa. Dulce. 685 431  
 XXX

Hincaré mi deseo en la fibra que te hace temblar. Dina. 685  
 431 XXX

Vuestra soy para vos nací que mandáis hacer de mí. Teresa.  
 685 431 XXX

Sé gritar hasta el alba. Alejandra. 685 431 XXX



Los nombres de las meretrices ficticias, en efecto, son los nombres reales de las poetas: Marita Troiano, Gisela Galimi, Gioconda Belli, Sylvia Plath, Dulce María Loynaz, Dina Bellrham, Teresa de Jesús y Alejandra Pizarnik. El teléfono al que corresponde ese número y que acompaña a cada anuncio está expuesto en el centro de arte (en una urna para impedir que se descuelgue), junto a los recortes de los anuncios. En cualquier momento, mientras el visitante observa la obra, puede sonar. Y en ese momento la obra encuentra un cumplimiento absoluto: quien haya marcado ese número de teléfono, no sabrá que forma parte de un originalísimo proceso de recepción de la poesía. Como la misma autora dice en la cartela de la exposición,

es interesante la tensión que produce el teléfono encendido, que puede sonar en cualquier momento, en medio del proceso de contemplación o reflexión del espectador. La llamada anónima interrumpe el silencio, y es entonces cuando la obra te interpela definitivamente.

La autora consigue dar salida al deseo inherente en los poemas que ha seleccionado, que parece quedar atrapado dentro del espacio del libro. Dándole salida a través de las páginas de los periódicos, ese deseo circula, redefiniendo el papel femenino en las relaciones a mitad de camino entre el feminismo y la denuncia del mercado del sexo. Como se explica en la cartela de la obra, «contrapone algo tan sublime como la poesía, inmortalizada en libros, con su contrario simbólico en el imaginario colectivo, la prostitución, sometida a la invisibilidad».

Un último ejemplo de uso de la poesía con fines artísticos lo encontramos en la obra de la artista Isabel Cuadrado, en su proyecto «El ladrón de flores» (2015-2017), que lleva a cabo para la residencia de artistas Alfara Gráfica, situada en la localidad salmantina de La Encina de San Silvestre. La obra consta, como la propia autora nos cuenta en correo particular, «de una colección

de monotipos realizados sobre papel de algodón, a partir de elementos diversos, fundamentalmente plantas, flores, hojas, ramitas, hongos o algún insecto..., recogidos en los alrededores de la residencia, a lo largo de las diferentes estaciones del año», para lo cual divide la obra en cuatro carpetas en razón de cada periodo. Cada carpeta está encabezada por un haiku. A Isabel Cuadrado le interesa un aspecto en concreto del haiku: «Tradicionalmente», prosigue, «el haiku suele contener algún tipo de referencia, o *kigo*, asociada con una particular época del año. En este caso, el *kigo* sería el material empleado en el proceso de estampación». El título mismo del proyecto está tomado de un haiku de Issa:

Luna de la montaña,  
iluminas también  
al ladrón de flores.

Si nos centramos en un sentido estricto de la poesía, el reflejo más claro de esta relación con el arte lo podemos encontrar en la llamada poesía visual, un género a medio camino entre ambas artes que ha tenido una gran acogida desde las vanguardias históricas de principios del siglo xx. Aunque algunos autores clásicos menores cultivaron formas pictóricas de la palabra, la eclosión e incorporación definitiva al canon de la poesía puede adjudicarse al afán por la experimentación de los vanguardistas. Pongamos como ejemplo a Oliverio Girondo que, en 1932, se inspiró en los caligramas de Apollinaire para abrir su libro *Espantapájaros* con el suyo:

Yo no sé nada  
 Tú no sabes nada  
 Ud. no sabe nada  
 Él no sabe nada  
 Ellos no saben nada  
 Ellas no saben nada  
 Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión!—

una mistificación, en contradicción  
 con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

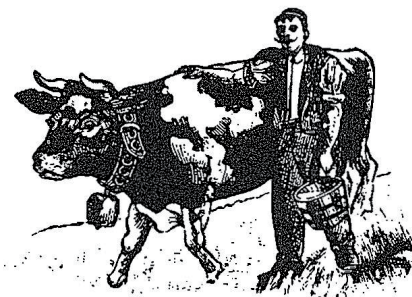
“Cantar de las ranas”

	¡Y	¡Y	¿A	¿A	¡Y	¡Y
	su	ba	llí	llá	su	ba
	bo	jo	es	es	bo	jo
	las	las	tá?	tá?	las	las
	es	es	¡A	¡A	es	es
	ca	ca	quí	cá	ca	ca
	le	le	no	no	le	le
	ras	ras	es	es	ras	ras
	arri	aba	tá	tá	arri	aba
	ba!...	jo!...	!...	!...	ba!...	jo!...

Desde entonces, más de un siglo de desarrollo de la poesía visual ha hecho que este tipo de creación aparezca en nuestros días como algo no ajeno a la poesía estrictamente literaria.

Uno de los cultivadores actuales más notables de esta hibridación poética es Nicanor Parra (1914-2018). Sus *artefactos*, nombre con el que designa sus composiciones híbridas, forman parte ya de los clásicos de la poesía chilena contemporánea. Se trata de poemas visuales, casi siempre con un tono de humor sarcástico, que juegan con la palabra y la imagen del modo más chocante para el lector. La finalidad principal que persigue Nicanor Parra con ellos es la misma que la de toda su poesía: alojar al lector o al receptor en una zona incómoda de la cultura, antiburguesa y nihilista, a medio camino entre el surrealismo, el absurdo y la denuncia.

La primera edición, en 1972, de sus *Artefactos visuales* (2001b) fue toda una declaración de intenciones. Allí se recogían, en forma de postales, mensajes del fondo mismo de la ironía como este:



**ACTO GRATUITO  
ordeñar una vaca  
y tirarle la leche por la cabeza**

Sin embargo, el tono general de los artefactos este libro es mucho más incendiario. Uno de sus objetivos predilectos es la política, sea del signo que sea:

# -МАРХИСТА? -NO: ATEO!

En el ejemplo anterior hay explícito un tono de denuncia de la solemnidad de la política, y de la capacidad de transmutarse en nuevas religiones que no pueden ser sometidas a debate. La inserción del símbolo fascista en lugar de la X en la palabra machista, también es una denuncia directa contra los extremismos, al considerar que son iguales. El mismo espíritu recorre el siguiente artefacto:



Los artefactos visuales de Nicanor Parra son, ante todo, un acto de libertad radical, como lo es el concepto de antipoesía que acuñó para referirse a su propia obra. Conviene recordar que este concepto nace de la negación de una definición que ya conocemos suficientemente:



Podemos afirmar, por lo que hemos visto hasta el momento en esta unidad, que la poesía puede encontrarse en todas partes, y cada vez en más. Una modalidad en auge es la de las intervenciones poéticas. La gran aportación es la de llevar el poema al lector, que se lo podrá encontrar en las calles (a menudo como pintada),

transportes públicos, lugares y no-lugares, y en cualquier sitio del entramado urbano. De gran resultado estético, las intervenciones poéticas son, además, muy efectivas socialmente. Un poema que va al encuentro del lector puede modificar temporalmente el curso del día de quien se lo cruza.

Mencionaremos dos ejemplos de este tipo de intervenciones. Uno de los más conocidos en el ámbito hispanoamericano es, sin duda, el del colectivo mexicano Acción Poética, que hoy puede considerarse más un movimiento que un grupo definido de personas. Su propósito es el de «redefine la poesía urbana», como se puede leer en su página web (<http://www.accionpoetica.com/>). Su movimiento se define por la búsqueda de la poesía en las pintadas callejeras, algunas de ellas ya existentes previamente y otras llevadas a cabo por el propio colectivo. Sus mensajes suelen ser de temática amorosa, pero en los últimos tiempos se está diversificando.

El otro proyecto artístico-poético destacable es el del colectivo Ocupación Poética. Sus actividades están más diversificadas, y van desde las intervenciones callejeras (en estatuas, edificios...) siguiendo la estela de Acción Poética, hasta las instalaciones artísticas en espacios museísticos que parten siempre de la poesía. La seña de identidad de este grupo de difusores del mensaje poético es la adopción de la tecnología como medio de difusión principal. Pueden verse las acciones más significativas en su página web.

### II.3. ESTE POEMA ME SUENA: LA MÚSICA

Vamos a detenernos ahora en la relación más íntima de todas las que mantiene la poesía con las demás artes: la de la música. Para un griego de los tiempos de Platón, de hecho, la poesía era indisociable de la música. Baste recordar que lo que hoy llamamos lírica se debe a que en la Grecia Antigua todo poema se recitaba al compás que marcaba una lira. Otro argumento léxico apuntala esta

estrecha relación. Pensemos en la palabra latina «canto», que designa un tipo de poema de estilo sublime. A menudo, además, se le relaciona con temas sagrados, o de inspiración divina. Debemos recordar que esta palabra es con la que se designa determinados pasajes de *La Eneida* de Virgilio. Posteriormente, Dante, siguiendo a aquel gran poeta latino, dividió su *Divina Comedia* también en cantos. Desde entonces ha pasado a formar parte de la poesía como un género para tratar temas de altura. Pensemos, por ejemplo, en los cantos de Ezra Pound o Rubén Darío (al que hemos tenido oportunidad de ver en la primera unidad). Son poemas que se engendran pensando en su musicalidad, y en una interpretación virtuosa. Es un tipo de poesía reservada a la zona noble de la vida.

En la actualidad, solo en casos puntuales se asocian las dos partes en un mismo individuo, como en el caso de los cantautores. El reconocimiento a Bob Dylan con el Premio Nobel de Literatura de 2016 es un hecho insólito, porque reconoce el valor literario de los textos del cantautor por encima de su música. Por lo general, se suele aceptar que los cantautores son poetas. Y si esta denominación no plantea demasiados problemas para el público en general es porque, principalmente, la calidad de sus textos se mide por el trabajo sobre el lenguaje efectuado en la composición.

Hagamos un breve recorrido por el panorama de cantautores internacional. Ya hemos mencionado a Bob Dylan, que quizá haya obtenido el reconocimiento más alto que puede obtener un escritor. Esa circunstancia disipa cualquier duda sobre la identificación de su obra como esencialmente poética. Ha habido voces discordantes, no obstante, que clamaron contra la decisión del jurado del Premio Nobel de otorgar el más alto galardón literario del mundo a un cantante. Pero lo cierto es que, si se lee la obra de Bob Dylan, es innegable que sus canciones funcionan como textos poéticos. ¿Quién puede dudar de que una canción como *Blowin' in the wind* no participa del mismo trabajo sobre el lenguaje, sobre la red de referencias, sobre el uso de la tradición, de las metáforas



asociadas tradicionalmente con la alta poesía? Un fragmento de la canción/poema puede aclararnos:

How many roads must a man walk down  
 Before you call him a man  
 How many seas must a white dove sail  
 Before she sleeps in the sand  
 Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly  
 Before they're forever banned  
 The answer, my friend, is blowin' in the wind  
 The answer is blowin' in the wind  
 Yes, 'n' how many years can a mountain exist  
 Before it's washed to the sea  
 Yes, 'n' how many years can some people exist  
 Before they're allowed to be free  
 Yes, 'n' how many times can a man turn his head  
 And pretend that he just doesn't see  
 The answer, my friend, is blowin' in the wind  
 The answer is blowin' in the wind

[Cuántos caminos debe transitar un hombre  
 para que le llames «hombre».  
 Cuántos mares debe surcar una paloma blanca,  
 para que duerma en la arena.  
 Cuántas veces deben volar las balas de cañón,  
 para que se prohíban para siempre.  
 La respuesta, amigo mío, está soplando en el viento,  
 la respuesta está soplando en el viento.  
 Cuántos años puede existir una montaña,  
 antes de que sea arrastrada hacia el mar.  
 Cuántos años pueden vivir algunos,  
 para que se les permita ser libres.  
 Cuántas veces puede un hombre girar la cabeza  
 y fingir, como si nada, que no lo ha visto.  
 La respuesta, amigo mío, está soplando en el viento.  
 La respuesta está soplando en el viento.]

Cuando se habla de poetas entre los que se han dedicado a la canción no debe faltar, sin duda, Leonard Cohen. Podríamos aplicarle incluso más justamente la etiqueta de poeta que a ningún otro, ya que su tarea como cantante puede decirse que fue accidental. Comenzó siendo poeta y la música le llegó de la mano de un guitarrista español que vivía en Canadá en los años de la juventud del cantautor, como cuenta en el emocionante discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras (antes de que a Bob Dylan le otorgarán el Nobel correspondiente). En ese discurso acepta sus limitaciones como cantante, y reconoce que toda la música que ha puesto a sus poemas se basa en unos pocos acordes recibidos de aquel improvisado profesor particular. En toda su producción, no obstante, la impronta de la alta literatura, y específicamente de la alta poesía, es innegable. Mundialmente celebradas son sus adaptaciones de poemas de Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*. ¿Quién no ha escuchado alguna vez su versión de «Pequeño vals vienés»?

Una de las obras más interesantes del panorama musical internacional es la del italiano Franco Battiato. Su obra es un compendio de estilos musicales e investigación sonora, capaz de incorporar para el gran público sonidos en principio ajenos a las radiofórmulas. Pero también está signada por un gran trabajo literario, lleno de referencias literarias y culturales que se han teñido en los últimos trabajos de líneas filosóficas diversas, desde conceptos heideggerianos hasta pinceladas orientalistas. El resultado es una obra original, de gran altura, capaz de hacer bailar a partir decuestiones capitales del ser humano. Uno de sus textos más celebrados recoge el sentir del hombre contemporáneo, inmerso y confuso en el caudal de la postmodernidad. Se trata de «Centro di gravità», cuya versión en español decía así:

Una vieja de Madrid con un sombrero,  
un paraguas de papel de arroz y caña de bambú.  
Capitanes valerosos,

listos contrabandistas noctámbulos.  
 Jesuitas en acción  
 vestidos como unos bonzos  
 en antiguas cortes con emperadores  
 de la dinastía Ming.

Busco un centro de gravedad permanente  
 que no varíe lo que ahora pienso  
 de las cosas, de la gente,  
 yo necesito un  
*centro di gravità permanente*  
*che non mi faccia mai cambiare idea*  
*sulle cose, sulla gente.*  
*Over and over again.*

En los últimos años, un cantautor asturiano se ha convertido en referente del movimiento independiente musical español. Se trata de Nacho Vegas, de cuya obra, que está permeada de literatura (no en vano estudió Filología Hispánica), se dice que ha renovado las letras de las canciones en España. Los referentes literarios de Nacho Vegas inmediatos se encuentran en la literatura *beat* estadounidense, sobre todo en Allen Ginsberg y William Burroughs, pero también en el movimiento literario llamado realismo sucio. Sus canciones, que en muchas ocasiones huyen del patrón habitual de la rima, retratan por lo general los aspectos menos amables de la realidad, de la existencia, desde un punto de vista distante, doloroso y a veces impregnado de amargo cinismo. Un fragmento de la canción «Ocho y medio» servirá de ilustración:

Miro al techo que hoy ha vuelto a gotear,  
 hacía tiempo que no llovía así.  
 Y cada gota golpeando contra los cacharros de metal  
 me hace pensar unas veces en sangre y otras veces en ti.  
 Lo que en realidad viene a ser lo mismo.  
 Lo que, por crueldad, ahora viene a dar igual.  
 O puede ser un ángel que

una vez perdió la fe y fue expulsado,  
y que ha venido a agonizar  
justo encima de mi hogar  
y estas gotas sean sus lágrimas.  
O puede que sea por hacer entrar ya en razón  
y llegar a comprender que dentro de este horror  
no hay literatura, no,  
y eso tú lo sabes bien a fuerza de caer  
una y otra vez  
en una trampa mortal  
que en el tiempo dura ya  
ocho años y medio.  
Seré muy breve: te quiero, y esto duele.  
Y vino un pájaro a posarse en mi ventana.  
Tenía una ala rota y su plumaje era gris y azul.  
Y al acercar mi mano y comprobar  
que no, no echaba a volar  
supe de inmediato que lo enviabas tú.  
Lo tomé entre mis garras y lo dejé morir,  
y cuando lo hizo aún llovía aquí.  
Y la sangre al gotear  
entre zarpas de animal  
presagió mi suerte,  
como una ave que voló de Madrid hacia Gijón  
aún herida de muerte,  
rescribiendo la espiral  
de prometer hacerlo bien,  
de cometer un nuevo error,  
de no saber pedir perdón  
o pedirlo demasiadas veces.  
Y aunque ahora escupo una oración  
helado de terror  
ningún dios responde aún.  
¿Soy yo el que no ve o es que todavía no se hizo la luz?  
Seré muy breve: te extraño, y esto duele.

Muchos son los que piensan en la actualidad que en el *hip-hop* o el *rap* se pueden encontrar los herederos directos de los trovadores medievales. Son aquellos que son testigos directos de la dureza de la vida en las calles y en los núcleos urbanos. El mismo modo de cantar, tan característico de este género musical, está más cercano al recitado en muchas ocasiones que al canto, circunstancia que se ve propiciada por la densidad de los propios textos, que no parten de la melodía sino del lenguaje hablado. Los temas de sus letras tienen por lo general un alto contenido de denuncia social, por lo que son una radiografía muy cercana del pulso de la humanidad. Y cuando hablan del propio protagonista, se les presupone, como a los poetas, una característica ineludible: la sinceridad.

En este apartado hemos podido ver algunos nombres de la música considerados altamente poéticos. ¿Pero qué ocurre en el sentido contrario? ¿Cuál es la relación en el sentido inverso, de la música a la poesía? No faltaríamos a la verdad si dijéramos que los poetas se encuentran entre los seres más sensibles a la música. Esta afirmación es comprobable en un poema de hace casi cinco siglos. Se trata del poema oda a Francisco Salinas de Fray Luis de León, se hace patente el poder de la música en el alma humana. Simplemente al escuchar los acordes de alguien que sepa tocar un instrumento la mente se dirige a un lugar más alto. Traducido a lenguaje contemporáneo, pensemos en que esto nos sucede a cualquiera de nosotros cuando oímos una canción que nos gusta. Momentáneamente, se suspende nuestra realidad. Este sentimiento es el que encontramos en las liras que conforman este poema:

A FRANCISCO DE SALINAS

El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música extremada

por vuestra sabia mano gobernada.  
A cuyo son divino  
el alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.  
Y como se conoce,  
en suerte y pensamiento se mejora;  
el oro desconoce  
que el vulgo vil adora,  
la belleza caduca engañadora.  
Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es la fuente y la primera.  
Ve cómo el gran Maestro,  
a aquesta inmensa cítara aplicado,  
con movimiento diestro  
produce el son sagrado,  
con que este eterno templo es sustentado.  
Y como está compuesta  
de números concordés, luego envía  
consonante respuesta;  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.  
Aquí el alma navega  
por un mar de dulzura, y finalmente,  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
extraño y peregrino oye o siente.  
¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
¡Durase en tu reposo,  
sin ser restituido  
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo,  
gloria del apolíneo sacro coro,  
amigos, a quien amo  
sobre todo tesoro,  
que todo lo visible es triste lloro.  
¡Oh, suene de continuo,  
Salinas, vuestro son en mis oídos,  
por quien al bien divino  
despiertan los sentidos,  
quedando a lo demás adormecidos!

Si volvemos a nuestros días y nos ceñimos estrictamente a la poesía popular, al rock o al pop, las relaciones pueden calificarse de fecundas. Estas manifestaciones, ya sean multitudinarias o minoritarias, han proporcionado a la poesía algunos temas, y algunos de los personajes provenientes de ese mundo han alcanzado el estatuto de mito. Son motivos añadidos al poder evocador de la música que hemos visto ejemplificado en el poema de Fray Luis de León. De ahí que un nutrido grupo de poetas, sobre todo jóvenes, frecuenten la música y la constelación de músicos del rock como tema poético. Es conocida, por ejemplo, la idolatría del poeta español Benjamín Prado hacia Bob Dylan, a quien ha dedicado más de un poema.

Por otra parte, poetas de las últimas generaciones como Elena Medel miran hacia la música alternativa para nutrirse de referentes contraculturales. En el caso de la poeta cordobesa, encontramos en su obra un poema que parte de una de las canciones más famosas del grupo Joy Division, «Love will tear us apart». El poema homónimo se encuentra en el cuadernillo *Vacaciones* (2004):

El estómago de Vladimir Spider Sabich  
arde como una estrella de azufre.  
Esta madrugada es el beso de la madre,  
fugaz en su veneno.

El sueño me condena a cadena perpetua,  
 entreteje la dulzura de Claudine  
 con el cordón de mis zapatos rotos.

La llaga en su vientre de nieve  
 duele a escombros, sabe a corazón:  
 el rencor tiene nombre de formas vegetales.

El cantante de Joy Division, Ian Curtis, ha sido elevado desde la poesía a la categoría de mito, no solo por la calidad de sus composiciones, sino también por su suicidio. Es el símbolo de la era post punk, atractiva como motivo poético por el desencanto que recogía ese sentir a contracorriente. Aquella sufrida figura de Ian Curtis también ha servido de inspiración a Agustín Fernández Mallo o a Manuel Vilas.

Un poema de Alberto Santamaría, perteneciente a su libro *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005), parte de la muerte del cantante del grupo punk Ramones. El referente musical, no obstante, actúa en el poema bajo la forma de un melancólico eco que resonara desde la lejanía, al incorporarlo en una escena cotidiana de fiesta. El poema se transmuta en un *memento mori* lejano, imperceptible pero latente, silenciado ante el estruendo de la celebración, pero presente al fin y al cabo.

EL DÍA QUE MURIÓ JOEY RAMONE  
 (Ellas-Barbacoa: 21 hombres miran)

*La hermosura es paciencia*

Luis Cernuda

*Believe in miracles / 'cause I'm one*

Ramones

Cada tarde  
 el rumor de una radio envenena el río.  
 Veinte hombres descienden  
 en busca de rubios tesoros  
 entre malezas, astillan su carne afeitada,



esperan su momento, aman su voz  
entre las ramas; ellas, solas, conocen  
el delito de saberse amadas. ¿Qué justicia no habrá  
en un sueño de blancas mujeres calladas?  
En la radio la quiniela  
es sudor de azar,  
carne,  
aritmética. Voces  
que se enredan en lo alto  
y llegan lejos y dicen nombres,  
palabras, hojas.  
Alguien, una de ellas,  
regresa pisando suavemente  
huellas y troncos. Es domingo.  
Trae pan y pescado, lo eleva  
y el olor prende en círculo  
su misterio. Hacen del coche  
un altar improvisado.  
Veinte hombres observan:  
sus ojos abiertos,  
su respiración entrecortada.  
Pan y pescado frito;  
sus labios brillan, húmedos  
y grasientos, y al hablar  
mueven sus hombros,  
danzan sus manos  
anilladas en aroma de vainilla.  
Las escamas arden, y alguien,  
en un gracioso gesto, lanza  
el pescado crudo contra el fuego.  
Ellas conocen el secreto.  
“¡Qué asco!”, dice una  
ante la brillante cola de un pez.  
Su aliento traza un delicioso enigma,  
y su piel se enreda alrededor del ombligo.  
Otra, delicadamente,

reparte un terrible zumo de limón.  
Y a veces (detenida su mirada en la copa de algún árbol)  
sus cuerpos golpean la tierra,  
y sus pies –ya sin sandalias–  
dibujan mapas entre las hojas.  
El viento trae aquí  
armonía de ruido de cubiertos;  
más allá, sus vestidos  
arderán colgados en hilera.  
Veinte hombres miran, escondidos.  
El olor a pescado les abre el apetito  
mientras la radio nombra el eco lejano  
de otro país, donde tal vez –piensan–,  
alguien, sin más, coma pan y pescado junto al río.  
Tienen hambre. Es normal después de cuatro horas.  
Su vientre lame con fuerza su deseo. ¿Quién puede más? El pico de  
un pájaro,  
el chapoteo de una trucha son señales para su corazón incierto.  
Ellas, entre finas risas,  
hablan de hombres que miran,  
mojan sus pies,  
hunden sus tobillos tatuados,  
salpican su alma en camiseta.  
Así danza el tiempo alrededor  
de sus palabras. Alguien  
sube el volumen de la radio. Bailan.  
*I believe in miracles.*  
Ellos, en sus ramas, fascinados  
saborean su destino, susurran  
levemente su deseo, se apartan  
el sudor con la palma de la mano,  
inquietos  
esperan a que llegue la noche.  
Ellos creen en milagros.  
Ellos creen en milagros.  
¿Qué justicia no habrá

en el temblor de sus cuerpos callados?  
La tarde dibuja así eterna  
en su frente  
olor a vainilla y pescado.  
Es domingo, de nuevo,  
y entre las hojas  
un sonámbulo brillo en sus dedos  
nos deslumbra.  
Son ellas,  
muchachas / bailando o fumando,  
muchachas / fumando o bailando.  
Es domingo y la mesa tiembla ahora  
como mis labios  
ya morados  
al tercer vaso de vino.  
Yo también, Joey, creo en los milagros.

#### II.4. SILENCIO, SE RUEDA: EL CINE

El arte cinematográfico ha encontrado acomodo en la poesía, y la poesía en el cine. Sin ir más lejos, existe la categoría de poética para designar determinadas obras cinematográficas que, por su opción estética encuentran parangón en la poesía. En el ámbito hispánico, se ha señalado a Víctor Erice como el principal cineasta de esta tendencia. Obras como *El Sur* se han visto bajo la óptica de la poesía para describir la inusual atmósfera creada por el director.

En el sentido contrario, podemos hablar también de poesía cinematográfica, que se definiría como aquella que, o bien trata sobre temas cinematográficos, o intenta traducir intersemióticamente las técnicas propias del lenguaje fílmico al de la poesía.

Este último caso se da en uno de los poemas más celebrados del poeta cordobés Pablo García Baena, «Viernes Santo». La composición parte de uno de los principios fundamentales del

montaje, la esencia del lenguaje cinematográfico. Se trata del recurso del montaje paralelo, es decir, aquel mediante el que se narran dos historias sincrónicas mediante la alternancia secuencial de planos. En el poema, que reproducimos a continuación, podrán distinguirse alternativamente en los versos dos situaciones espaciales distintas que acontecen al mismo tiempo, una en casa del poeta y otra en el exterior.

#### VIERNES SANTO

Hace frío en los atrios esta noche,  
ascuas de cobre sobre los braseros aviva la criada  
y la helada ginebra enfría el labio.  
Roberto Carlos baja tu voz desde el Brasil, oh cuerpo tuyo,  
oh alma mía asómate al gallo, no,  
no le conozco, a la mirada, no, no quiero ver,  
sólo tu pecho entreabriendo rosa oscura  
a la táctil araña de las manos.  
Y está el Pretorio frío con el alba,  
jaspes yertos, columna,  
y desnudo, desnudo hasta la sangre,  
nos desnudamos, rito, sobre el lecho, cordeles lacerantes  
de los besos, caricias aprietan,  
tiran, tinta la res del sacrificio,  
soldados, carcajadas, extinguidas antorchas humeantes,  
oh qué hambrienta vesania, brasas, bocas  
ardiendo, crepitantes leños rojos,  
la túnica de loco arrodillado busca,  
ya no blanca, ni grana, ni violeta,  
sí rígida por las costras,  
por el rayo fulmíneo que derriba  
y no apagues la luz quiero verte los ojos,  
averigua quién te dio el golpe,  
el mazo martillea los clavos en la fragua,  
tafetanes ungiendo sacerdotal desdén,  
y tú me quieres, vino nuevo embriagando mis venas,

arterias al ocaso como dalias,  
no apartes este cáliz, esta hiel, está el campo  
del alfarero ya comprado con las treinta monedas,  
húmeda arcilla donde clavar alarias plateadas,  
plateados placeres, marea embravecida y plateada  
luna, tinieblas, rueda el dado ciego  
y un vaho de hedor sube de los sepulcros,  
pliega tus alas sobre mi carroña,  
sobre mi carne viva,  
suave buitres ígneo, rapaz tormenta deseada,  
lluvia sangrienta empapa el monte oscuro,  
la adarga, los arneses, fluye cárdena  
sobre las blancas sábanas, los lienzos taponados de rubíes,  
no caiga sobre mí la sangre de este justo,  
pues sólo quise amarte.

El texto, sublime en todos los sentidos, desde el lenguaje utilizado hasta la técnica empleada, se recoge en el libro de 1978 *Antes que el tiempo acabe*. Al utilizar este recurso cinematográfico, los planos significativos del poema se duplican, dando lugar a una estructura continua paralela en lo visual y en el contenido, que resulta describir el conflicto moral entre deseo y fe en el que se debate el poeta. Se trata de uno de los ejemplos más brillantes de traducción de técnicas cinematográficas a la poesía.

## II.5. VERSOS Y BITS: LA TECNOLOGÍA

Del mismo modo, en los últimos tiempos la poesía está tratando otra forma de relacionarse con la imagen mediante la videopoesía. Se trata de uno de los casos más claros de entre los que se denominan como géneros híbridos de la poesía, como los caligramas mencionadas anteriormente y todo tipo de poesía visual impresa. Las posibilidades son inmensas, y no es difícil encontrar en la red obras poéticas a medio camino entre el arte, el

cine y la literatura ensanchando los límites del concepto de lector al introducir en el acto de la lectura la interacción digital.

Hagamos un último apunte para completar el mapa geopoético digital. Se trata de las formas inmediatas de la poesía que brindan las redes sociales, no como instrumento de propaganda personal sino como método de difusión de la creación. El *microblogging* o los *fotologs* están ensanchando los límites de la poesía y reduciendo al mínimo el tiempo de escritura y el tiempo de la lectura por parte del destinatario. Tenerlos en cuenta nos ofrecerá un panorama mucho más rico de posibilidades.

En este sentido, podemos volver a mencionar iniciativas como la del colectivo Ocupación Poética, que lleva algunos años aunando tecnología y poesía a través de los dispositivos móviles en proyectos como «Capitalizar» o «Descubre la poesía europea en tu móvil», consistentes en difundir poemas en los espacios urbanos mediante códigos *bidi* que el viandante deberá descifrar con su teléfono

## Unidad III.

# Utilidad de la poesía: la felicidad como objetivo

**R**ECORRAMOS NUESTRA LIBRERÍA FAVORITA. Junto a las estanterías tradicionales, dedicadas a los *Clásicos*, la *Filosofía* o la *Mística*, encontraremos, seguramente, una estantería dedicada a lo que se ha dado en llamar como *Realización Personal* o *Autoayuda*. A pocos hoy les extraña la inclusión de este heterogéneo subgénero en el corpus librero habitual. Libros que nos guiarán hasta superar la ausencia de algún ser querido, a retomar el control de nuestra vida quizás alterada en exceso por el estrés, a cómo afrontar las crisis más profundas en una relación de pareja... Para cada problema vital de un ser humano parece haber un libro de autoayuda.

Pero, para ser justos, la poesía ya tenía un poema para cada una de las vicisitudes de una vida. De hecho, la poesía ha cumplido milenariamente una función social de primer orden: la de proporcionar a un individuo las estrategias suficientes (y de manera infinitamente variada) para asegurarle en la medida de lo posible una vida plena. Cada poema es una unidad de vida, parafraseando al ilustre retórico germano Lausberg, que aseguraba que «la unidad superior al poema es la vida». En nuestros días, sin embargo,

la utilidad social de la poesía no parece estar tan clara como en otras épocas de nuestra historia cultural.

Para intentar paliar esta carencia, en esta unidad afrontaremos, entre otros, uno de los temas fundamentales del ser humano a través de la poesía, con el objetivo de que la palabra contribuya a lo que tradicionalmente ha ayudado: conseguir la felicidad. Creemos que debe ser la principal utilidad de la poesía.

La felicidad está despertando en los últimos años un creciente interés entre todo tipo de estudiosos. Se busca su fórmula entre los países «más felices» del mundo. Por ejemplo, Dinamarca parece liderar el ránking World Happiness Report, con su concepto de *hygge*:

Ni la estabilidad política, ni los elevados salarios o la equidad entre mujeres y hombres. Varios autores han reflexionado sobre el tema y sus obras dan respuesta al enigma detrás de este buen rollo bajo el término danés *hygge*. Esta palabra mágica sin equivalente en castellano, que podría traducirse como «acogedor, cálido, amistoso y cómodo», es una filosofía de «buena vida» que trata de disfrutar de los placeres simples en una atmósfera cálida y buena compañía.

Muchas universidades en todo el mundo están abriendo interesantes campos de estudio relacionados con el concepto de felicidad. Algunas tienen grupos de investigación dedicados exclusivamente al tema. Un estudio de la Universidad de Harvard dado a conocer a principios de 2016 aseguraba que la felicidad era un bien personal que podía aprenderse como cualquier otra destreza:

Durante varios años, algunos de los estudiantes de Psicología de esta universidad americana han sido un poco más felices, no solo por estudiar en una de las mejores facultades del mundo, sino porque, de hecho, han aprendido a través de una asignatura. Su profesor, el doctor israelí Tal Ben-Shahar, es experto en Psicología Positiva, una de las corrientes más extendidas y aceptadas en todo el mundo y que él mismo



define como «la ciencia de la felicidad». De hecho, sostiene que la alegría se puede aprender, del mismo modo que uno se instruye para esquiar o a jugar al golf: con técnica y práctica.

En ese mismo estudio, el profesor Tal Ben-Shahar aseguraba, entre otras cosas, que «el secreto parece estar en aceptar la vida tal y como es», porque «te liberará del miedo al fracaso y de unas expectativas perfeccionistas» (*El País*, 2016). Esa parece ser la idea principal sobre la que se sustenta el concepto de felicidad que intenta difundir el profesor de filosofía Massimo Pigliucci, de la City University of New York. Pero Pigliucci se remonta a un ideal de la antigüedad que ha servido de modelo para muchas generaciones sucesivas, como deja ver en su libro, de 2017, *How to Be a Stoic: Using Ancient Philosophy to Live a Modern Life [Cómo ser un estoico: aprovechar la Filosofía antigua para vivir una vida moderna]*. Ante todo, se basa en la idea vertebral de que no todas las cosas pueden ser como queremos. Muchos aspectos de la vida, del trabajo, de la convivencia, del amor... no pueden ser sometidos a nuestro control.

Pero, ¿tienen en cuenta los encuestadores de World Happiness Report, y los profesores Tal Ben-Shahar y Pigliucci que sus intentos por definir y poner en práctica la felicidad encaja con la receta poética que escribió hace casi dos mil años el poeta romano Marcial (40-104 d. C)? Veamos lo que dijo:

EPIGRAMA 10,47

*Vitam quae faciant beatiorem,  
 lucundissime Martialis, haec sunt:  
 Res non parva labore, sed relicta;  
 Non ingratus ager, focus perennis;  
 Lis numquam, toga rara, mens quieta;  
 Vires ingenuae, salubre corpus;  
 Prudens simplicitas, pares amici;  
 Convictus facilis, sine arte mensa;*

*Nox non ebria, sed soluta curis;  
 Non tristis torus, et tamen pudicus;  
 Somnus, qui faciat breves tenebras:  
 Quod sis, esse velis nihilque malis;  
 Summum nec metuas diem nec optes.*

[¿Cosas que hacen la vida más feliz?  
 Mi encantador amigo, aquí las tienes:  
 patrimonio que venga por herencia,  
 no con mucho trabajo. Un terrenito  
 agradecido. Siempre fuego en casa.  
 Nunca ir a juicio, pocas veces ropa  
 de etiqueta. Tener buena genética  
 y un cuerpo sano. Una equilibrada  
 sencillez. Los amigos, entre iguales.  
 Comida sobria, no sofisticada.  
 Noche sin embriaguez y sin agobios.  
 Alegría en la cama, aunque sin vicios.  
 Un sueño que haga breves las tinieblas.  
 Querer ser lo que eres, nada más.  
 La muerte, no temerla y no pedirla.]

Volviendo a la fórmula que proponía la línea estoica del profesor Pigliucci y la orientalista del profesor Ben-Shahar, la de «aceptar la vida tal y como es», reproducimos un poema de Juan Ramón Jiménez que está en sintonía con ellos. Su formulación, sin embargo, podría parecer un poco más críptica, pero la idea que expone el Nobel onubense es la misma que la del profesor, con la salvedad de que se centra en el momento en que ya está conseguida esa aceptación. El poema de Juan Ramón Jiménez habla de ese momento en que el ser humano asume la vida con todas sus variantes. Esa incorporación perfecta al mundo propicia la felicidad.

#### CRIATURA AFORTUNADA

Cantando vas, riendo por el agua,  
 por el aire silbando vas, riendo,

en ronda azul y oro, plata y verde,  
dichoso de pasar y repasar  
entre el rojo primer brotar de abril,  
¡forma distinta, de instantáneas  
igualdades de luz, vida, color,  
con nosotros, orillas inflamadas!  
¡Qué alegre eres tú, ser,  
con qué alegría universal eterna!  
¡Rompes feliz el ondear del aire,  
bogas contrario el ondular del agua!  
¿No tienes que comer ni que dormir?  
¿Toda la primavera es tu lugar?  
¿Lo verde todo, lo azul todo,  
lo floreciente todo es tuyo?  
¡No hay temor en tu gloria;  
tu destino es volver, volver, volver,  
en ronda plata y verde, azul y oro,  
por una eternidad de eternidades!  
Nos das la mano, en un momento  
de afinidad posible, de amor súbito,  
de concesión radiante;  
y, a tu contacto cálido,  
en loca vibración de carne y alma,  
nos encendemos de armonía,  
nos olvidamos, nuevos, de lo mismo,  
lucimos, un instante, alegres de oro.  
¡Parece que también vamos a ser  
perenes como tú,  
que vamos a volar del mar al monte,  
que vamos a saltar del cielo al mar,  
que vamos a volver, volver, volver  
por una eternidad de eternidades!  
¡Y cantamos, reímos por el aire,  
por el agua reímos y silbamos!  
¡Pero tú no te tienes que olvidar,  
tú eres presencia casual perpetua,

eres la criatura afortunada,  
 el mágico ser solo, el ser insombre,  
 el adorado por el calor y gracia,  
 el libre, el embriagante robador,  
 que, en ronda azul y oro, plata y verde,  
 riendo vas, silbando por el aire,  
 por el agua cantando vas, riendo!

En el desarrollo del poema (recogido en el libro *La estación total*, de 1946), el lector puede llegar a la conclusión de que esa segunda persona a la que se dirige el poeta puede no estar tan definida. ¿Acaso se dirige a él mismo, el poeta incorporado al mundo en toda su plenitud? ¿O se dirige quizás a algún ser humano como él que ha experimentado la misma sensación? ¿O quizás se dirige a un animal etéreo como un pájaro capaz de recorrer el mundo alegremente y sin preocupaciones? ¿Y si se dirigiera a un dios, a lo sagrado absoluto que gobierna el mundo desde la óptica del poeta de Moguer? Dejamos en sus manos, lector de este libro, discernir el significado último de la multiplicidad ambivalente que puede adquirir esa segunda persona del singular.

Un tono muy parecido encontramos en el poema «Felicidad en Herat» de Octavio Paz (1914-1998). Es una reflexión sobre ese momento en la vida en que percibimos la perfección del mundo a través de lo más simple que se contiene en él, y la asociamos con la felicidad.

#### FELICIDAD EN HERAT

*A Carlos Pellicer*

Vine aquí  
 como escribo estas líneas,  
 sin idea fija:  
 una mezquita azul y verde,  
 seis minaretes trancos,  
 dos o tres tumbas,





*DE VITA BEATA*

En un viejo país ineficiente,  
algo así como España entre dos guerras  
civiles, en un pueblo junto al mar,  
poseer una casa y poca hacienda  
y memoria ninguna. No leer,  
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,  
y vivir como un noble arruinado  
entre las ruinas de mi inteligencia.

Es destacable que un poeta, como lo era él, percibiera en la ausencia de lectura y escritura un signo de armonía. Posiblemente no estemos de acuerdo con él...

Y para rebatir a Jaime Gil de Biedma cerramos este tema con uno de los grandes textos de Jorge Luis Borges (1899-1986), quizá en las antípodas del texto del poeta barcelonés. El argentino se recrea en la variedad de los elementos del mundo y de las manifestaciones culturales, de los mitos a las piedras preciosas, de los poetas a los animales, de los filósofos a los alimentos simples como el pan. Se trata de un poema de gran altura, vibrante y pleno de emoción: es un ejemplo de felicidad como pocos, el de alguien que se siente absolutamente a gusto en el curso de los días.

## OTRO POEMA DE LOS DONES

Gracias quiero dar al divino  
Laberinto de los efectos y de las causas  
por la diversidad de las criaturas  
que forman este singular universo,  
por la razón, que no cesará de soñar  
con un plano del laberinto,  
por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,  
por el amor, que nos deja ver a los otros  
como los ve la divinidad,  
por el firme diamante y el agua suelta,

por el álgebra, palacio de precisos cristales,  
por las místicas monedas de Ángel Silesio,  
por Schopenhauer,  
que acaso descifró el universo,  
por el fulgor del fuego  
que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo,  
por la caoba, el cedro y el sándalo,  
por el pan y la sal,  
por el misterio de la rosa  
que prodiga color y que no lo ve,  
por ciertas vísperas y días de 1955,  
por los duros troperos que en la llanura  
arrear los animales y el alba,  
por la mañana en Montevideo,  
por el arte de la amistad,  
por el último día de Sócrates,  
por las palabras que en un crepúsculo se dijeron  
de una cruz a otra cruz,  
por aquel sueño del islam que abarcó  
mil noches y una noche,  
por aquel otro sueño del infierno,  
de la torre del fuego que purifica  
y de las esferas gloriosas,  
por Swedenborg,  
que conversaba con los ángeles en las calles de Londres,  
por los ríos secretos e inmemoriales  
que convergen en mí,  
por el idioma que, hace siglos, hablé en Nortumbria,  
por la espada y el arpa de los sajones,  
por el mar, que es un desierto resplandeciente  
y una cifra de cosas que no sabemos,  
y un epitafio de los vikings  
por la música verbal de Inglaterra,  
por la música verbal de Alemania,  
por el oro, que relumbra en los versos,  
por el épico invierno,



por el nombre de un libro que no he leído:  
Gesta Dei per Francos,  
por Verlaine, inocente como los pájaros,  
por el prisma de cristal y la pesa de bronce,  
por las rayas del tigre,  
por las altas torres de San Francisco y de la isla de Manhattan,  
por la mañana en Texas,  
por aquel sevillano que redactó la Epístola Moral  
y cuyo nombre, como él hubiera preferido, ignoramos,  
por Séneca y Lucano, de Córdoba,  
que antes del español escribieron  
toda la literatura española,  
por el geométrico y bizarro ajedrez,  
por la tortuga de Zenón y el mapa de Royce,  
por el olor medicinal de los eucaliptos,  
por el lenguaje, que puede simular la sabiduría,  
por el olvido, que anula o modifica el pasado,  
por la costumbre,  
que nos repite y nos confirma como un espejo,  
por la mañana, que nos depara la ilusión de un principio,  
por la noche, su tiniebla y su astronomía,  
por el valor y la felicidad de los otros,  
por la patria, sentida en los jazmines  
o en una vieja espada,  
por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema,  
por el hecho de que el poema es inagotable  
y se confunde con la suma de las criaturas  
y no llegará jamás al último verso  
y varía según los hombres,  
por Frances Haslam, que pidió perdón a sus hijos  
por morir tan despacio,  
por los minutos que preceden al sueño,  
por el sueño y la muerte,  
esos dos tesoros ocultos,  
por los íntimos dones que no enumero,  
por la música, misteriosa forma del tiempo.

De poemas como este, que forma parte del libro *El otro, el mismo* (1964), se pueden extraer grandes enseñanzas. El poema se basa en la enumeración, que adquiere el carácter de infinita, de las cosas bellas que ha otorgado la existencia al poeta. Algunas de ellas se basan en el encuentro con obras de arte, en el cruce gozoso con la cultura. Otras se basan en los elementos simples al alcance de todos. Otras describen momentos de gran precisión y que pasan desapercibidos en la vida cotidiana como «los minutos que preceden al sueño». Todos ellos confluyen en una misma finalidad: la de proclamar que la felicidad está, simplemente, en la vida misma.

### III.1. OTROS GRANDES TEMAS EN GRANDES POEMAS

En este apartado proponemos un sucinto recorrido por algunos grandes poemas que han tratado las cuestiones esenciales de la vida humana. Sin caer en lo que Harold Bloom detalló como la ansiedad de la influencia, todo buen lector de poesía, por no mencionar a los poetas, debe tener en cuenta que casi todo está dicho ya en la poesía. Un manejo de los tópicos y temas capitales de la poesía proporciona una experiencia estética en la poesía mucho más rica y profunda. En el *Eclesiastés* se dice: «Nihil novum sub sole», no hay nada nuevo bajo el sol (1:9). Si lo aplicamos a la poesía y a la creación en general, la conclusión es tajante: hay pocas posibilidades de innovación. Pero no por ello la creación poética debe considerarse un objeto del pasado. Es más, debemos reforzar su presencia. Simplemente cambian las condiciones de escritura, cambian los lectores, y siempre habrá que volver sobre los mismos temas, una y otra vez, porque la condición humana permanece inalterable.

### III.2. *CARPE DIEM*

Va siendo hora de conocer el origen de uno de los tópicos más universales. Posiblemente, todos sepamos el significado de estas dos palabras latinas, que se han convertido en un lema universal. *CARPE DIEM*: *aprovecha el día* (literalmente, *atrapa, agarra el día*), que, de manera extensiva, es una sinécdoque: no pierdas el tiempo. Pero quizá sea menos conocido que proviene de un poema. Concretamente de la *Oda* 1,11 del poeta latino Horacio (2012).

No preguntes, Leucónoe (no podemos saberlo)  
 qué fin tienen previsto para mí, para ti,  
 los dioses, y no pruebes las cifras babilonias.  
 Cuánto mejor será soportar lo que venga.  
 Sean varios inviernos los que te asigne Júpiter  
 o sea el último éste, que agota al mar Tirreno  
 contra escollos adversos, demuestra tu prudencia,  
 decanta bien tus vinos y en este tiempo breve  
 guarda esperanza larga. Mientras vamos hablando  
 nuestro enemigo el tiempo ya habrá huido.  
 Goza el día, y no creas nunca que va a haber otro.

Aquí reproducimos el original en latín, con objeto de reconocer el lugar común del célebre poema:

*Oda, 1, 11*

*Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi  
 finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
 temptaris numeros. Vt melius quicquid erit pati!  
 Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
 quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
 Tyrrhenum, sapias, uina liques et spatio breui  
 spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida  
 aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

Podemos afirmar que el *carpe diem* es el tópico literario, y específicamente poético, que más fortuna ha tenido en toda la historia de la cultura occidental. Posteriormente, fue incorporado al acervo poético de las lenguas romances, como veremos a continuación. Alguno de los poemas más celebrados de la lengua castellana parten de él, añadiendo matices o modificando ligeramente su alcance a juicio personal del genio del poeta. Es el caso del *Soneto XXIII* de Garcilaso, que todos, seguramente, hemos estudiado: *En tanto que de rosa y azucena...* Como seguramente lo tendréis en mente, reproducimos un poema del francés Pierre de Ronsard, cuya versión del tópico horaciano ha tenido una afortunada recepción en Europa desde que lo escribió. Proviene del libro *Sonnets pour Hélène*, 1587. Su novedad se dirige a la futura ancianidad de la destinataria. La traducción es de Carlos Pujol:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,  
Assise auprès du feu, dévidant et filant,  
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:  
«Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle !»

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,  
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,  
Qui au bruit de Ronsard ne s'aïlle réveillant,  
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serais sous la terre, et, fantôme sans os,  
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;  
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.  
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:  
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

#### SONETO A HELENA

Cuando seas muy vieja, a la luz de una vela  
y al amor de la lumbre, devanando e hilando,  
cantarás estos versos y dirás deslumbrada:

“Me los hizo Ronsard cuando yo era más bella”.

No habrá entonces sirvienta que al oír tus palabras,  
aunque ya doblegada por el peso del sueño,  
cuando suene mi nombre la cabeza no yerga  
y bendiga mi nombre, inmortal por la gloria.

Yo seré bajo tierra descarnado fantasma  
y a la sombra de mirtos tendré ya mi reposo;  
para entonces serás una vieja encorvada,  
añorando mi amor, tus desdenes llorando.  
Vive ahora; no aguardes a que llegue el mañana:  
coge hoy mismo las rosas que te ofrece la vida.

Pero la singladura de este tópico no se detiene en los autores clásicos, sean españoles o latinos. Su vigencia en la actualidad está más que atestiguada, y mantiene intacto su vigor en infinidad de poemas contemporáneos... y en los miles de cuerpos tatuados con sus nueve letras.

Aquí traemos, por ejemplo, una versión interestelar del *carpe diem*, que podemos encontrar en uno de los más conocidos poemas de Gonzalo Rojas, perteneciente a su libro de optimista título *Contra la muerte* (1964). Nos sitúa en un plano cósmico de la existencia y nos conmina a *aprovechar el tiempo* poniendo en práctica uno de los mejores dones que ostenta el ser humano. La respuesta, en el último verso.

MORTAL

Del aire soy, del aire, como todo mortal,  
del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas,  
pero vuelvo a decirte que los hombres estamos ya tan cerca los  
unos de los otros,  
que sería un error, si el estallido mismo es un error,  
que sería un error el que no nos amáramos.

Les propongo ahora otra versión actualizada del *carpe diem* orientada esencialmente al goce erótico, como en el caso de Gonzalo Rojas. Se trata de un texto de la poeta afincada en Málaga Aurora Luque, una de las poetas españolas contemporáneas que mejor aprovecha la poesía clásica grecolatina para adecuarla a nuestros días. Su poema *Carpe Noctem* es un buen ejemplo de que la tradición sigue alentando la creación poética.

CARPE NOCTEM

*Carpe noctem*, amor. Coge el brusco deseo  
 ciego como adivino,  
 los racimos del pubis y las constelaciones,  
 el romper y romper  
 de besos con dibujos de olas y espirales.  
 Miles de arterias fluyen  
 medidas como algas. *Carpe mare*.  
 Seducción de la luz,  
 de los sexos abiertos como tersas actinias,  
 de la espuma en las ingles y las olas  
 y el vello en las orillas, salpicado de sed.  
 Desear es llevar  
 el destino del mar dentro del cuerpo.

El título de la antología en la que se publicó, *Poemas para la siesta de Epicuro* (2008), es suficientemente significativo del ideal de felicidad sobre el que se asienta la obra de Aurora Luque.

III.3. LA PREVENCIÓN CONTRA EL MUNDO: *BEATUS ILLE*

Todos necesitamos aislarnos para descansar. Obviamente, si exageramos este deseo caeríamos en la misantropía, pero no es el tópico que queremos ilustrar en esta sección con un par de poemas. Se trata de un ideal clásico incorporado a la literatura mediante el cual se pretende prevenir al hombre de que debe

encontrar su propio lugar al margen de la mayoría, porque lo contrario podría conducirle a un estado de infelicidad. Este tópico, que también ha gozado de gran aceptación en la fórmula con la que seguramente la conocemos, *Beatus ille*, también proviene de Horacio. Puede que nos suene más cercana la gran traducción que hizo Fray Luis de León: *Dichoso el que de pleitos alejado...*

Proponemos un par de actualizaciones del tópico. La primera de ellas proviene del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, un hombre que aunaba una fuerte convicción religiosa (fue sacerdote católico) con la lucha contra la desigualdad social desde un punto marxista, en una combinación propia de la llamada teología de la liberación. Sin embargo, su compromiso chocó con el totalitarismo latente en algunos de los grupos políticos a los que se acercó. Fruto de ese desengaño es el «Salmo 1», que es una apología de la vida alejada de las intrigas políticas:

*BIENAVENTURADO EL HOMBRE (SALMO 1)*

Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas del Partido ni  
 asiste a sus mítines  
 ni se sienta a la mesa con los gánsters  
 ni con los Generales en el Consejo de Guerra  
 Bienaventurado el hombre que no espía a su hermano  
 ni delata a su compañero de colegio  
 Bienaventurado el hombre que no lee los anuncios comerciales  
 ni escucha sus radios  
 ni cree en sus slogans.  
 Será como un árbol plantado junto a una fuente.

Perteneciente al libro, *Salmos* (1964), este poema se ha convertido en todo un referente.

El segundo poema que reproducimos para ilustrar la vigencia del *Beatus ille* en nuestros días pertenece a *Homenajes e In Promptus*, 1976, de Juan Gil-Albert, una de las grandes voces de la poesía española del siglo xx. El poeta alicantino parte de la

idea esbozada por Epicuro, a quien admiraba, de que retirarse del tumulto a un lugar tranquilo propicia el encuentro de uno mismo con la felicidad, especialmente si es en la naturaleza.

EL JARDÍN

*Homenaje a Epicuro*

Un alto muro a veces me separa  
del mundo entero. Yedras y cipreses  
intensifican luces y silencios  
y en el hueco plausible de la tierra,  
tal una mano, vivo dulcemente  
una especie de absorto sueño antiguo  
que nada extingue. Cerca se oye el agua  
deslizándose lejos, un murmullo  
que no sabe de mí, lo sabe todo,  
un reflejar del cielo estremecido,  
una canción dispersa. El tiempo corto  
suele durar bastante en la memoria  
sin que sepamos qué es lo que en el alma  
se nos quedó tan preso que los años  
no han podido borrar, aquel asomo  
de una felicidad sin conjeturas,  
libre, dichosa, suave, deslizante,  
que hace que para mí la vida sea,  
no importa sus quebrantos, un recuerdo  
de sosiego y de paz.

Cerramos el *Beatus ille* con un poema de Luis Antonio de Villena, que funciona, además, como arte de vida. Propone el poeta madrileño una vida alejada también, en compañía quizás de algún amigo, pero, desde luego, al margen de las obligaciones impuestas. Es, sin duda, un canto bohemio a la vida.



## UN TEMA DE HORACIO

Bajo el aura del duro sol primero  
 y el trino inaugurado de los pájaros,  
 abandonar el hogar tras el almuerzo,  
 en el breve calor que adelanta el verano.  
 No ir, si tenías que ir a lugar convenido,  
 ni entrar a clase, aunque el estudio importe,  
 ni salir hoy a comprar cosas determinadas...  
 Ponerse a caminar, con el amigo cómplice,  
 que huye también la tarde, por la cuesta abajo,  
 hacia la hierba y los pinos, solitarios...  
 Tenderse allí y hablar del duro otoño,  
 ya pasado, mientras invita el sol a retirarse  
 ropa, y molestan los insectos renovados.  
 Y allí dejar pasar las horas insensiblemente,  
 entre calor y vaho de flores, dormitando.  
 Se charlará despacio, y surgirá el silencio.  
 Y si el sexo incomoda alegremente, no habrá  
 sorpresa. Es huésped esperado y cotidiano...  
 Por lo demás, amodorrarse allí, vivir al sol,  
 dejar pasar el tiempo y olvidarse de todo.  
 Que ya sabes el verso: Dichoso el que de pleitos alejado.

III.3.1. *Después del carpe diem*

En nuestros días, un movimiento sociológico que cobra cada vez más adeptos es el de *lo slow*. Se puede observar, por ejemplo, en el surgimiento de restaurantes llamados de *Slow Food*, que, obviamente, se definen por oposición a los de comida rápida. Se aboga ahora por una ralentización de la vorágine contemporánea para disfrutar el tiempo, no solo para aprovecharlo. Pero hay quien, como Alfonso Canales, se adelantó a los tiempos. El poeta malagueño reclamaba en un poema de 1973, desde las páginas del libro *El Puerto*, la idea de que nos tomemos nuestro tiempo para

lo que hagamos en la vida. También para la poesía. El resultado fue este poema de gran altura que reproduzco a continuación:

LOS AÑOS

Hermoso es morir joven  
y dejar el recuerdo de la piel no tocada  
por agravios del tiempo:  
pero lo es más haber vivido mucho  
y haber hecho que el cuerpo se fatigue  
de amor y de labor. Es muy hermoso  
incorporarse al coro con voz nueva,  
destemplan el unísono con un grito de júbilo,  
para sellar los labios  
después: pero es más bello  
que los años trabajen la palabra y el canto,  
fundidos, de manera que una nueva armonía  
se logre en el conjunto, desconocida antes.  
Feliz el que puede las causas de las cosas  
adivinar temprano,  
mas el que se retarda  
adrede, no queriendo que nada se le esconda  
llega más lejos: día  
tras día desenvuelve  
un camino que otros ya encontrarán pisado  
y transitable.

Hermoso  
es aprender, rozar lo no sabido,  
descerrajar las puertas, rasgar túnicas, velos,  
impedir que se queden los damascos  
colgados de doradas galerías  
llenas de polvo, pero el mayor premio  
para el hombre que vive y dice y ama  
es lograr el lenguaje  
con el que los balcones, definitivamente  
abiertos, comunican  
su saber soleado a las estancias;

sacar del negro engaño a la tiniebla,  
 y a la misma penumbra de sus grises cenizas;  
 en la piel de las cosas  
 acomodar la luz, como quien créese  
 divino y con la fuerza  
 de la garganta hace que se levante un mundo  
 resistente a los años.

### III.3.2. *Aceptar las cosas como vienen*

El poeta mexicano José Emilio Pacheco eligió el título de *Contraelegía* para la antología conmemorativa del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana que le concedieron en 2009. No era la primera vez que empleaba el término. De hecho, proviene de uno de sus poemas más célebres, y cuya lectura nos ayudará a comprender su ideal de felicidad:

#### CONTRAELEGÍA

Mi único tema es lo que ya no está.  
 Sólo parezco hablar de lo perdido.  
 Mi punzante estribillo es *nunca más*.  
 y sin embargo amo este cambio perpetuo,  
 este variar segundo tras segundo,  
 porque sin él lo que llamamos vida  
 sería de piedra.

El poema «Contraelegía» trata el tema más antiguo de la historia humana: el paso del tiempo. Y se percibe en él uno de los principios fundamentales que todo ser humano debe aceptar para alcanzar la felicidad: que la vida está sometida a los límites, y que se rige por el continuo cambio. Lo importante de este poema es que le da la vuelta al lamento milenario: «y sin embargo amo este cambio perpetuo». Y lo hace desde el propio título, insertándose en esa bella serie de palabras del español que designan una defensa ante el ataque de un enemigo o el embate de un elemento:

contracorriente, contracandela, contraofensiva. La Contraelegía ataca a la elegía. Añadiríamos, siguiendo esta serie de palabras, un componente *contracultural*, por continuar con la serie. Hay algo subversivo hoy en huir del lamento, que era para lo que el género de la elegía estaba destinado. Cabe mencionar algunas líneas poéticas que se asientan sobre el mismo procedimiento de negación, como la antipoesía de Nicanor Parra. Son expresiones de la poesía que apuntan a la dirección contraria a la cultura dominante.

José Emilio Pacheco no era un epicúreo, sino un estoico. Por muy cercanas que se encuentren estas dos posiciones filosóficas, existe una diferencia fundamental entre ambas, y es el grado de libertad que le está permitido al individuo. Ya sabemos que para los epicúreos, esta libertad era el principio fundamental, y era dado además de manera natural. Para los estoicos la libertad está sometida a la Providencia, que es la que dispone. Ese camino estoico es el que emprende José Emilio Pacheco, tomando el término de Providencia en un sentido laico original. Su principio de felicidad se basa fundamentalmente en la aceptación de los límites humanos y de los acontecimientos tal como vienen dispuestos. Lo grande de la obra de José Emilio Pacheco es que aplica este principio incluso a la propia poesía. Un ejemplo fundamental de esta idea lo encontramos en el poema «Conversación romana (1967)».

#### CONVERSACIÓN ROMANA (1967)

Oremos por las nuevas generaciones  
 abrumadas de tedios y decepciones;  
 con ellas en la noche nos hundiremos...  
 Amado Nervo, «Oremus» (1898)

En Roma aquel poeta me decía:  
 –No sabes cuánto me entristece verte  
 escribir prosa efímera en periódicos.

Hay matorrales en el foro.  
 El viento unge de polvo el polen.

Ante el gran sol de mármol Roma pasa  
del ocre al amarillo, el sepia, el bronce.

Algo se está quebrando en todas partes.  
Se agrieta nuestra edad. Es el verano y no se puede  
caminar por Roma.

Tanta grandeza avasallada. Cargan  
los autos contra gentes y ciudades.  
Centurias y falanges y legiones,  
proyectiles o féretros, chatarra,  
ruinas que serán ruinas.

Aire mortal carcome las estatuas.  
Barbarie son ahora los desechos:  
plásticos y botellas y hojalata.  
Círculo del consumo: la abundancia  
se mide en el raudal de sus escombros.  
Pero hay hierbas, semillas en los mármoles.

Hace calor. Seguimos caminando.  
No quiero responder ni preguntarme  
si algo escrito hoy dejará huellas  
más profundas que un casco desechable  
o una envoltura plástica arrojada  
a las aguas del Tíber.

Acaso nuestros versos duren tanto  
como un modelo Ford 69  
—y muchísimo menos que el Volkswagen.

José Emilio Pacheco abraza la moral del desprendimiento, de la despreocupación. De aceptar las cosas como vienen y de no afligirnos por las cosas que no están a nuestro alcance. A pesar de que algunas de ellas tienen nombres tremendos, como, por ejemplo, la eternidad. Ahí reside la gran utilidad para nosotros no solo de su obra, sino de toda la poesía.



## Unidad IV.

# Las estrategias del discurso poético

**E**L USO EFICIENTE DEL LENGUAJE es lo que mejor define la buena poesía. Decir lo máximo posible, con la cantidad de materia estrictamente necesaria y con el mayor impacto estético deseable. Ahí reside el secreto de los grandes poetas. Para ello, se han servido secularmente de los recursos expresivos disponibles en el repertorio retórico. En este tema haremos un breve repaso por algunos recursos elementales que usa la poesía. Suelen llamarse figuras retóricas, porque se usaban muy a menudo en los discursos elaborados por la retórica, ya desde la Antigüedad. Sin embargo es mejor que las llamemos figuras de lenguaje, figuras poéticas o figuras literarias, porque son factores esenciales de la literatura. Un buen poeta, cualquier creador que se precie, debe saber reconocerlas cuando las encuentra y debe dominarlas para insertarlas, si quiere, en su obra. No haremos un tratado concienzudo: solo nos detendremos en las estrategias principales de la poesía como punto de partida.

### IV.1. ESTRATEGIAS SEMÁNTICAS

Vamos a detenernos en cinco recursos semánticos. El primero de ellos es el símil. Se trata de un tipo de figura de significado

mediante la que se ponen en comparación dos elementos parecidos mediante la fórmula «A (es/está) como B». Uno de los elementos siempre debe ser el real. Un ejemplo de la Égloga III de Garcilaso ilustrará esta figura:

Estaba figurada la hermosa  
Eurídice, en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa,  
entre la hierba y flores escondida;  
descolorida estaba como rosa  
que ha sido fuera de sazón cogida,  
y el ánima los ojos ya volviendo,  
de su hermosa carne despidiendo.

El ejemplo se puede ver la comparación entre «Eurídice» (A) que estaba como «una rosa/ que ha sido fuera de sazón cogida» (B). Conviene recordar que «como» es solo una de las variantes que se pueden escoger como elemento conector. Aquí citamos un ejemplo de Pablo García Baena, del poema «Bobby» con otra palabra: «Portador de alegría, / tal un dios de tobillos alados que bajara/ a los orcos humanos ahuyentando la lágrima». Y aún estaremos cultivando el símil si utilizamos conectores como «así » «cual», «del mismo modo / de igual manera»...

El segundo de los recursos semánticos es la metáfora, que nos resultará provechosa en nuestras composiciones si queremos dotarlas de expresividad y de un componente extra de sorpresa. A veces se le asocia con lo intrínsecamente poético, y algunos lectores y críticos miden la temperatura de una poesía determinada a través de la calidad de sus metáforas. Es solo uno de tantos parámetros, por supuesto. La metáfora se parece al símil, pero en ella se suprime la comparación. No se dice que A es como B, sino que A es B. O simplemente se dice A y el lector debe adivinar qué es B, y dónde está, cosas que no siempre son evidentes. En realidad el esquema lógico y estético que está en el fondo es A = B. Dos versos



de Lorca contienen una metáfora que nos ayudará a entender el procedimiento: «Como un río de leones / su maravillosa fuerza». El destello del verso de Lorca se halla en la duplicidad de significados que se pueden extraer de él. Centrémonos en «Un río de leones». En la fórmula resultante, el término «leones» (A) es comparado con ¿«aguas del río»? (B). O quizá sea otra la interpretación, y el «río» sea igual a la «manada».

Un maestro indiscutible de la metáfora es, sin duda, Luis de Góngora. Basta recorrer cualquiera de sus poemas, especialmente los llamados poemas mayores, para encontrarse con una ingente cantidad de metáforas, algunas complicadas de discernir pero siempre brillantes. La octava real xxiv de la *Fábula de Polifemo y Galatea* contiene algunas memorables:

Salamandria del Sol, vestido estrellas,  
latiendo el Can del cielo estaba, cuando  
–polvo el cabello, húmidas centellas,  
si no ardientes aljófares, sudando–  
llegó Acis; y, de ambas luces bellas  
dulce Occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo.

Muchas páginas necesitaríamos para desenmarañar la cantidad de metáforas existente en estos ocho versos: «húmidas centellas/si no ardientes aljófares» (= las gotas de sudor); «ambas luces bellas» (= los ojos de la ninfa); «sonoro cristal» (= agua); «cristal mudo» (= cuerpo dormido de la ninfa)...

Centrémonos ahora en un tipo de metáfora, la imagen, basada en la asociación libre de ideas o términos y que os puede ayudar en vuestra creación. Podría decirse que la poesía actual, en términos muy generales, apunta a un mayor uso de la imagen que de la metáfora convencional. Es, sin duda, herencia de las Vanguardias de las primeras décadas del siglo xx, y, de entre la gran variedad

de movimientos que se sucedieron, el Surrealismo fue, sin duda, el que mejor supo aprovechar todas las posibilidades expresivas que brindaba la imagen. Ofrece una mayor libertad al poeta para introducir en el recurso semántico capas de significado adicionales y relaciones insólitas. En la imagen tienen cabida, por ejemplo, las sensaciones particulares del poeta. Por ello, a veces ofrecen mayor complejidad al lector, ya que está sometido a los códigos psicológicos internos del autor. Pablo Neruda, ha sido, sin duda, uno de los maestros en el arte de la imagen.

#### ARTE POÉTICA

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas  
dotado de corazón singular y sueños funestos,  
precipitadamente pálido, marchito en la frente  
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,  
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente  
y de todo sonido que acojo temblando,  
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,  
un oído que nace, una angustia indirecta,  
como si llegaran ladrones o fantasmas,  
y en una cáscara de extensión fija y profunda,  
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,  
como un espejo viejo, como un olor de casa sola  
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,  
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,  
–posiblemente de otro modo aún menos melancólico–,  
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día que arde con sacrificio  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

El Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* puede considerarse otro gran exponente del uso de la imagen con fines

altamente expresivos. Sus versos están plagados de asociaciones insólitas que también recuerdan al surrealismo, aunque sin caer en la escritura automática. Aquí reproducimos un fragmento de uno de los poemas más conocidos del libro, que ha sido musicado en numerosas ocasiones (ya hemos citado la versión de Leonard Cohen, de donde provienen las más conocidas en español).

## PEQUEÑO VALS VIENÉS

En Viena hay diez muchachas,  
un hombro donde solloza la muerte  
y un bosque de palomas disecadas.  
Hay un fragmento de la mañana  
en el museo de la escarcha.  
Hay un salón con mil ventanas.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals,  
de sí, de muerte y de coñac  
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,  
con la butaca y el libro muerto,  
por el melancólico pasillo,  
en el oscuro desván del lirio,  
en nuestra cama de la luna  
y en la danza que sueña la tortuga.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Toma este vals de quebrada cintura.

En Viena hay cuatro espejos  
donde juegan tu boca y los ecos.  
Hay una muerte para piano  
que pinta de azul a los muchachos.  
Hay mendigos por los tejados.  
Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals que se muere en mis brazos.

Porque te quiero, te quiero, amor mío,  
 en el desván donde juegan los niños,  
 soñando viejas luces de Hungría  
 por los rumores de la tarde tibia,  
 viendo ovejas y lirios de nieve  
 por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del «Te quiero siempre».

Otro recurso de gran expresividad es la enálage, a veces llamada hipálage. Bajo estos nombres griegos un poco difíciles se esconde una de las figuras más bellas. Consiste en el cambio de cualidades de un sustantivo a otro que está en la misma oración. Así en el verso de Leopoldo Lugones «El hombre numeroso de penas y de días», lo numeroso no es el hombre, sino sus penas y sus días. Basta trasladar el adjetivo para que el resultado sea muy poético.

A veces se intercambian las cualidades entre dos sustantivos, dando lugar a versos de gran efectividad y un alto grado de plasticidad, en ocasiones rondando el surrealismo. Pero se trata de una figura de muy largo recorrido desde la antigüedad. Baste recordar que a Borges le encantaba la que Virgilio introdujo en la *Eneida*: «Iban oscuros bajo la noche sola», cuando en realidad «iban solos bajo la noche oscura». El cruce, por cierto, produce a su vez otra figura, el quiasmo. Se trata de un recurso sintáctico que altera el orden de dos elementos: AB BA, en vez de AA BB. En el verso concreto de la *Eneida* citado, el efecto de confusión que produce es sugerente y de gran altura, ya que se da a entender, por un lado, que la oscuridad era tan cerrada que engullía a los protagonistas, y, por otro, que el camino estaba tan desierto de almas humanas que alcanzaba a la noche misma.

Cerremos nuestro breve repaso por las figuras semánticas con la hendíadis, mediante la que, mágicamente, una cosa se convierte en dos. Como ejemplo, la frase «Bebió de la copa de oro» se convierte en «bebió de la copa y bebió del oro». Es decir, se separa una realidad única y se dice en realidad dos veces. Es famoso el principio de la *Eneida*: «Canto las armas y el héroe» («arma virumque cano», para decir «canto las armas del héroe»). Volvemos a Garcilaso para cerrar este apartado, citando un terceto de su «Égloga II». ¿Dónde se encuentra la hendíadis?:

Al fin, las cuerdas de la red tirando,  
llevábamola juntos casi llena,  
la caza a cuestras y la red cargando.

#### IV.2. ALGUNOS RECURSOS SINTÁCTICOS

Entre los recursos sintácticos más eficientes para dotar de dinamismo y ritmo a un poema se encuentra el del paralelismo, que no es ni más ni menos que repetir una fórmula a lo largo de un número determinado de versos. Esa fórmula puede constituirse de una o varias palabras o estructuras sintácticas. A continuación reproducimos un fragmento de uno de los grandes poemas de Octavio Paz, *Piedra de sol* (1957), donde se podrá encontrar este recurso:

vestida del color de mis deseos  
como mi pensamiento vas desnuda,  
voy por tus ojos como por el agua,  
los tigres beben sueño de esos ojos,  
el colibrí se quema en esas llamas,  
voy por tu frente como por la luna,  
como la nube por tu pensamiento,  
voy por tu vientre como por tus sueños,  
tu falda de maíz ondula y canta,  
tu falda de cristal, tu falda de agua,

tus labios, tus cabellos, tus miradas,  
 toda la noche llueves, todo el día  
 abres mi pecho con tus dedos de agua,  
 cierras mis ojos con tu boca de agua,  
 sobre mis huesos llueves, en mi pecho  
 hunde raíces de agua un árbol líquido,  
 voy por tu talle como por un río,  
 voy por tu cuerpo como por un bosque,  
 como por un sendero en la montaña  
 que en un abismo brusco se termina  
 voy por tus pensamientos afilados  
 y a la salida de tu blanca frente  
 mi sombra despeñada se destroza,  
 recojo mis fragmentos uno a uno  
 y prosigo sin cuerpo, busco a tientas, [...]

También puede constituir paralelismo el uso de una idea, siempre y cuando se base en cierta proporción entre los elementos (por ejemplo, entre el número de sílabas entre versos). A continuación citamos un ejemplo de paralelismo mediante idea, proveniente de una canción popular:

A los árboles altos  
 los lleva el viento.  
 A los enamorados  
 el pensamiento.

Los recursos sintácticos más usados se basan en el principio de repetición del que parte el paralelismo. Mediante ella se genera otra forma de ritmo más general, no ceñida estrictamente al ritmo interno del verso. De manera general, la anáfora puede considerarse como la reina de las figuras de la repetición, y es un tipo de paralelismo. Consiste en la repetición de una o más palabras al principio de versos distintos. Seguro que les suena. Los versos del poema «Una despedida» de Jorge Luis Borges son un buen

ejemplo de uso de este recurso, ya que lo articula dándole coherencia a todo el texto:

Tarde que socavó nuestro adiós.  
 Tarde acerada y deleitosa y monstruosa como un ángel oscuro.  
 Tarde cuando vivieron nuestros labios en la desnuda intimidad de los besos.  
 El tiempo inevitable se desbordaba sobre el abrazo inútil.  
 Prodigábamos pasión juntamente, no para nosotros sino para la soledad ya inmediata  
 Nos rechazó la luz; la noche había llegado con urgencia. Fuimos hasta la verja en esa gravedad de la sombra que ya el lucero alivia.  
 Como quien vuelve de un perdido prado yo volví de tu abrazo.  
 Como quien vuelve de un país de espadas yo volví de tus lágrimas.  
 Tarde que dura vivida como un sueño entre las otras tardes.  
 Después yo fui alcanzando y rebasando noches y singladuras.

Otro tipo de recurso de repetición es menos frecuente, y, quizás por ello, puede ser muy adecuado para dotar de originalidad a nuestras composiciones. Aquí se reproducen dos ejemplos de repetición al final de verso o frase, que en retórica clásica se denomina epífora. El primero de los ejemplos es de Gonzalo Rojas, y se encuentra en el libro *Materia de testamento* de 1988:

EL SEÑOR QUE APARECE DE ESPALDAS

El señor que aparece de espaldas no es feliz, ha ido varias veces a Roma pero no es feliz, ha meado en Roma y no tiene por qué ocultarlo pero no es feliz, ha desaguado  
 a lo largo de Asia desde los Urales a Vladivostock pero no es feliz, en excusados de lujo en África pero no es feliz, encima de los aviones vía Atenas pero no es feliz, en espacios

más bien reducidos lluviosamente en Londres al lado  
 de su mujer hermosa pero no es feliz, en las grandes playas de  
 América precolombina pero no es feliz, con un diccionario etrusco  
 y otro en alemán desde las tumbas Ming a las pirámides  
 de Egipto pero no es feliz, pensando en  
 cómo lo hubiera hecho Cristo pero no es feliz, mirando  
 arder una casa en Valparaíso pero no es feliz, riendo en New York de  
 un rascacielo a otro pero no es feliz, girando a  
 todo lo espléndido y lo mísero del planeta oyendo música en  
     barcos  
 de Buenos Aires a Veracruz pero no es feliz, discutiendo  
 por dentro de su costado el origen pero no es feliz,  
     acomodándose  
 no importa el frío contra la  
 pared aguantando todas las miradas  
 de las estrellas pero no es feliz  
 el señor que aparece de espaldas.

El segundo ejemplo proviene del poeta Nicanor Parra, en cuyo libro *Hojas de parra* de 1985, incluyó este texto que se fundamenta enteramente en la epífora:

El hombre imaginario  
 vive en una mansión imaginaria  
 rodeada de árboles imaginarios  
 a la orilla de un río imaginario

De los muros que son imaginarios  
 penden antiguos cuadros imaginarios  
 irreparables grietas imaginarias  
 que representan hechos imaginarios  
 ocurridos en mundos imaginarios  
 en lugares y tiempos imaginarios  
 Todas las tardes tardes imaginarias  
 sube las escaleras imaginarias  
 y se asoma al balcón imaginario  
 a mirar el paisaje imaginario



que consiste en un valle imaginario  
circundado de cerros imaginarios

Sombras imaginarias  
vienen por el camino imaginario  
entonando canciones imaginarias  
a la muerte del sol imaginario

Y en las noches de luna imaginaria  
sueña con la mujer imaginaria  
que le brindó su amor imaginario  
vuelve a sentir ese mismo dolor  
ese mismo placer imaginario  
y vuelve a palpar  
el corazón del hombre imaginario.

Rescatemos otro recurso interesante. La epanadiplosis consiste en empezar y terminar un verso con la misma palabra. Quizás el ejemplo más famoso provenga de nuevo de Federico García Lorca, del poema «Romance sonámbulo», cuyo comienzo es «Verde que te quiero verde». Aunque haya sido finalmente el verso más celebrado de este poema, no está de más recordar que en los primeros versos de este romance encontramos también otras formas paralelísticas con la misma palabra:

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.

Cerramos este apartado sintáctico con el quiasmo, que es una figura de composición (o sintáctica) que organiza en forma de

cruz los elementos con que juega. El esquema sería así: AB BA, y es fácilmente reconocible en la obra de Góngora, tanto en poemas menores («cuando pitos, flautas / cuando flautas, pitos»), como en su obra mayor («o púrpura nevada o nieve roja»). El resultado suele ser muy efectivo poéticamente, incluso cuando quien lo usa no es un poeta o no sabe que lo usa, y aún más espontáneo, cuando nace por error. Es célebre el lapsus de Mariano Rajoy, presidente del Gobierno español, que dijo: «somos sentimientos y tenemos seres humanos» (AB BA), cuando quiso decir «somos seres humanos y tenemos sentimientos» (AB BA).

#### IV.3. EL PODER DE LOS SONIDOS: ESTRATEGIAS FONÉTICAS

Empezaremos por la más conocida de ellas, la más utilizada durante siglos en la lengua castellana: la rima. Seguramente conocemos los dos tipos de rimas que existen: la asonante se da cuando se repiten solo las vocales, como sucede en los romances. «Romance de la luna, luna» de Lorca, es un buen ejemplo de rima asonante en los versos pares:

La luna vino a la fragua  
con su polizón de nardos.  
El niño la mira, mira.  
El niño la está mirando.

El otro tipo de rima es la consonante, que consiste en la repetición completa de vocales y consonantes desde la última sílaba tónica. Es el que se encuentra, por ejemplo, en los sonetos tradicionales o en los tercetos encadenados como los de la «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada:

Triste de aquel que vive destinado  
a esa antigua colonia de los vicios,  
augur de los semblantes del privado.

Cese el ansia y la sed de los oficios;  
que acepta el don y burla del intento  
el ídolo a quien haces sacrificios.

Iguala con la vida el pensamiento,  
y no le pasarás de hoy a mañana,  
ni aun quizá de uno a otro momento.

Casi no tienes ni una sombra vana  
de nuestra grande Itálica, y, ¿esperas?  
¡Oh terror perpetuo de la vida humana!

A pesar de que las rimas, como decimos, han sido uno de los principios fundamentales que ha gobernado la poesía en castellano durante siglos, en la actualidad es recurso apenas usado, e incluso se considera obsoleto. Obviamente, es solo una opinión. A nadie le choca que en las canciones pop el principal recurso fonético de sus letras sea precisamente el de la rima. Y ya hemos visto que en la música hay mucha poesía.

La aliteración sigue gozando de vialidad entre la poesía contemporánea. Consiste en la repetición de uno o varios fonemas, ya sea en un verso o en varios, e incluso en todo el poema. Ciertamente, su uso da como resultado un verso de gran expresividad, y algunos de los más famosos de la literatura han pasado a la gloria por hacer uso de este recurso. Existe en él una especie de feliz unión entre el sonido del verso y el del mundo que describe, en ocasiones mediante la onomatopeya. Es el caso de versos como el de San Juan de la Cruz «un no sé qué que queda balbuciendo» (en el que mediante la repetición del fonema /k/ imita el propio balbucir del gerundio); o los de Garcilaso «En el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba », que, con la abrumadora presencia del fonema /s/ se recuerda el zumbido mismo de las abejas. Aún más complicada es la aliteración que se encuentra en el famoso verso de Góngora «infame turba de nocturnas aves », donde la repetición de /tur/ oscurece y hace más siniestros aún a

los murciélagos a los que se refiere mediante la vocal, y los hace más ruidosos cuando suenan las consonantes.

Concluimos destacando entre las figuras fonológicas la similitud, que consiste en la repetición de los últimos sonidos en varias palabras. Puede darse, por ejemplo, repitiendo la misma forma verbal, como por ejemplo el gerundio. Así ocurre en esos versos de la «Canción IV» de Garcilaso de la Vega: «estoy *cantando* yo, y está *sonando* / de mis atados pies el grave hierro».

#### IV.4. LAS FORMAS DEL VERSO

La mayoría de los teóricos y de los creadores suele coincidir en que la poesía se define frente a la prosa por el uso del ritmo. La poesía ha sido secularmente palabra ordenada musicalmente. Nos encontramos, quizá, con una de las cuestiones más complejas que se plantea en este libro, dada la variedad de formas de plasmarlo en el poema que existen. Hemos visto ya alguna de ellas en el tema anterior, como la anáfora, mediante la cual se construye un ritmo basado en la repetición.

El teórico de la literatura Antonio García Berrio aduce que «el ritmo versal, especialmente el clásico, incorpora un conjunto de propiedades fisiológicas y psicológicas que justifican su implantación en el inventario de recursos de la poesía, con independencia de su significación lingüística» (Berrio, 1989: 77). Se podría decir, siguiendo su idea, que el ritmo de la poesía está en consonancia con el biorritmo, aspecto que llamó la atención de los humanistas del Renacimiento, porque, como el propio García Berrio recuerda, «responde a la consonancia de latidos, flujo sanguíneo y periodos de la respiración» (77).

Centrémonos ahora en los versos que construyen esas formas a las que estamos acostumbrados en la poesía. Por ejemplo, con el endecasílabo. Desde su introducción a través de la poesía italiana del Renacimiento, este verso puede considerarse como el más

usado por los poetas que escriben en español. De hecho, en este curso lo hemos estado leyendo continuamente. En este mismo tema, al hablar de la epífora el poema de Nicanor Parra está escrito en endecasílabos en su mayor parte. No forma parte pues del pasado. La razón es que responde bien al ritmo de la lengua. Pero, ¿sabían que no todo verso de once sílabas es endecasílabo? En efecto, el truco está en el ritmo que le dé el poeta, que se consigue mediante los golpes de acento internos, correspondientes con las palabras de mayor entidad del verso. A continuación mostramos los tres ritmos más comunes que se usan para poder ser considerados endecasílabos. Nótese en el siguiente poema de Federico García Lorca los distintos esquemas acentuales clásicos del endecasílabo (hemos tildado las sílabas sobre las que recae la fuerza sonora):

SONETO DE LA DULCE QUEJA

Tengo miédo a perdér la maravílla (3-6-10)  
de tus ojos de estátua y el acénto (3-6-10)  
que de nóche me póne en la mejílla (3-6-10)  
la solitária rósa de tu aliénto (4-6-10)

Tengo péna de sér en esta orílla (3-6-10)  
trónco sin rámas; y lo que más siénto (1-4-10)  
es no tenér la flór, púlpa o arcílla, (1-4-6-8-10)  
para el gusáno de mi sufrimiénto. (4-10)

Si tú eres el tesóro ocúlto mío, (2-6-8-10)  
si eres mi crúz y mi dolór mojádo, (4-8-10)  
si soy el pérro de tu señorío, (2-4-10)

no me déjes perdér lo que he ganádo (3-6-10)  
y decóra las águas de tu río (3-6-10)  
con hójás de mi otóño enajenádo. (2-6-10)

Como sucede con el endecasílabo, el verso libre también tiene su ritmo, pero muy distinto de los metros tradicionales. En este caso, no se basa en el número de sílabas y en el ritmo acentual dentro de

ellas, sino simplemente encuentra su orden, a grandes rasgos, en el ritmo del pensamiento, al que se le puede unir cierta cadencia identificable con la prosodia. Está sujeto a otras características más allá de las que rigen para el endecasílabo, y pueden parecer incluso más complejas. José Domínguez Caparrós señala que:

La característica rítmica del verso libre reside en una segmentación del discurso basada fundamentalmente en la entonación. Esta segmentación aísla unidades de imágenes, de figuras, de pensamiento. En definitiva, se segmenta de acuerdo con una ordenación de las intuiciones que dan salida y forma a los sentimientos. El ritmo del verso libre se basa en repeticiones no solo fónicas, sino también sintácticas y semánticas (2004).

Sin duda, el cultivo del verso libre en la actualidad está a la par que el del endecasílabo y metros de gran tradición como el alejandrino y el heptasílabo, versos que suelen acompañar en la poesía contemporánea al endecasílabo. Utrera Torremocha sugiere que el éxito del verso libre se debe a que recoge de manera más profunda el sentir estético del mundo contemporáneo, al ser:

la forma de expresión más cercana a las inquietudes de la poesía moderna, la forma que supuestamente cumpliría en el último siglo con las expectativas estéticas de un nuevo arte caracterizado, desde sus raíces románticas y pre-románticas, por la ruptura con la tradición anterior y, en concreto, con las que se sentían entonces como rígidas normas de la versificación, especialmente en la poesía francesa. Los críticos han destacado en repetidas ocasiones que la característica esencial de la poesía versolibrista es el hecho de ir contra la tradición métrica de las literaturas occidentales, asentada sobre todo en los sistemas silábico y silabotónico. (Utrera Torremocha, 2010: 12)

¿Cuáles son las claves que podemos dar para poner en práctica el versolibrismo? Debemos tener en cuenta, en primer lugar, que este tipo de versos no guarda simetría silábica con el resto

de versos del poema. Cada uno puede ser de una extensión variable. Incluso, cuando son versos extensos se les suele denominar versículos, especialmente si recuerdan a los de la Biblia. En muchos casos, cuando el poema en verso libre pretende tener ritmo sonoro, se consigue, por lo general, mediante estructuras repetitivas, por ejemplo el paralelismo (o la variante de la anáfora, como hemos tenido oportunidad de ver en el poema de Borges en este mismo capítulo). El verso libre, por lo tanto, se encuentra a medio camino entre la prosa y el verso tradicional. Puede aceptar el ritmo y adecuarlo a nuevos parámetros. El verso libre encierra más libertad de la que su nombre puede indicar. Debemos pensar que incluso la música no desdeña los patrones musicales de versos como el endecasílabo o el heptasílabo, y puede incluirlos en él. Pero se diferenciará de aquellos en que no terminan el verso en la sílaba que se espera y lo difumina en un flujo más amplio. Así lo demuestran críticos como Miguel Á. Márquez, que ve este rasgo en la poesía de Vicente Aleixandre o Luis Cernuda, de cuyo poema «Góngora» reproducimos un extracto. Obsérvese el primer verso, siguiendo el ritmo de dos versos endecasílabos, el segundo, del verso heptasílabo y, a partir de ahí, combinaciones diversas:

Pero en la poesía encontró siempre, no tan solo hermosura, sino  
    ánimo,  
La fuerza del vivir más libre y más soberbio,  
Como un neblí que deja el puño duro para buscar las nubes  
Traslúcidas de oro allá en el cielo alto.  
Ahora al reducto último de su casa y su huerto le alcanzan todavía  
Las piedras de los otros, salpicaduras tristes  
Del aguachirle caro para las gentes  
Que forman el común y como público son árbitro de gloria.  
Ni aun esto Dios le perdonó en la hora de su muerte.

Una de las características que más se cita a la hora de hablar de poema en verso libre es la de su adecuación, sobre todo, al ritmo del pensamiento. Se ha visto en el encabalgamiento uno de los

recursos más directa y estrechamente relacionados con ese fluir de la conciencia. El encabalgamiento juega precisamente con ese hilo natural, y lo rompe a su antojo. Supone que una unidad de pensamiento quede en suspenso al final de un verso para continuar en el siguiente, por lo que la efectividad es muy alta a la hora de transmitir esos valores al lector.

Puede decirse lo que hemos apuntado hasta el momento sobre el verso libre de la prosa poética, que se rige también por un ritmo particular. Uno de los más famosos es el de Juan Ramón Jiménez, «Espacio». Con un extracto de su «Fragmento primero», como una de las obras cumbres de la literatura hispánica del siglo XX, cerramos esta unidad. Por cierto, ¿adivina qué ritmos de versos tradicionales se pueden escuchar?:

«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo». Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvenir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbro?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejado sólo ahora.



# Unidad V.

## Los modos del lenguaje poético

### V.1. LA TEORÍA DE LOS ESTILOS: ANTES Y AHORA

**D**EJAMOS PARA EL FINAL UN ASPECTO POÉTICO que puede considerarse como la más personal de todas las elecciones que hay que hacer en la poesía. ¿Con qué palabras decimos lo que queremos decir? ¿Qué forma adoptaré? Esa es una cuestión que ha ocupado buena parte del interés de lo que se ha denominado en teoría literaria como Poética. Aunque el término alude en un sentido amplio a toda la literatura con un fin creativo, es decir a las letras artísticas, su significado se ha ido restringiendo hasta aplicarlo solo a la materia de la que se ocupa este libro. Debemos tener en cuenta, no obstante, que mucha de esta literatura escrita en la antigüedad se hacía siempre en verso, por lo que la distinción entre poesía lírica y otros géneros no era tan clara como en la actualidad.

En la primera unidad de este libro hemos adelantado parcialmente los intereses de esta disciplina, con el *Arte poética* de Horacio como obra central de gran alcance en este sentido. Dejamos aparcada entonces una de las cuestiones más importantes que toca. Se trata de la teoría de los estilos. Siguiendo la teoría clásica de la Poética, los estilos se dividen fundamentalmente en tres.

El primero de ellos es el humilde o bajo. Según la teoría clásica, este estilo se caracteriza porque aborda temas grotescos, o personajes de baja extracción social. La lengua apropiada para desarrollar esos temas debía ser también humilde, adecuándose a los motivos de los que se hacía eco en razón de una mayor verosimilitud y conexión con el lector o público. Será pues una lengua llana, que puede ser coloquial e incluso contener vulgarismos propios del habla más humilde. Es un estilo apropiado, por ejemplo, para la comedia (persiguiendo el efecto cómico producido por el habla de ciertos personajes), y para la poesía satírica o burlesca, fundamentalmente epigramática.

El segundo de los estilos es el medio, que se caracteriza por su equilibrio entre el estilo humilde y el estilo sublime. Da lugar a una lengua sencilla pero elegante. Quedan relegadas ciertas licencias como el uso de vulgarismos del estilo humilde, así como un lenguaje excesivamente cuidado.

El último de los estilos que distingue la Poética clásica es el sublime o alto. Se trata del estilo adecuado para los temas serios. Es el que se emplea, por ejemplo, en la tragedia griega, y el reservado, en general, para los grandes poemas o, más apropiadamente dicho, para los llamados poemas mayores.

Detrás de esta teoría subyace una idea fundamental, que es la que ha vertebrado toda la literatura occidental durante siglos. Se trata de la adecuación entre el tema y la forma. Hay un lenguaje apropiado para cada motivo, y el poeta, el literato en general, debe conocerlos y debe saber aplicarlos. Solo así, según los tratadistas de la Poética antigua, se alcanza un equilibrio fundamental en la cultura antigua, que es el de unir al ideal de utilidad que ya conocemos en este libro el de belleza. Se trata del viejo adagio *delectare et prodesse*. Era un principio que funcionaba en la antigüedad: distinguir lo que era literatura en nuestro sentido actual de lo que no.

¿Por qué estamos exponiendo la teoría de los estilos? Por una cuestión capital. Debemos decidir qué tipo de poesía queremos

escribir, qué poeta queremos ser. Cuando nos enfrentemos a la escritura de un nuevo poema, debemos tener presente la cuestión del estilo: saber si nos proponemos escribir un poema mayor o menor, si queremos ser un poeta mayor o menor.

Se ha calificado tradicionalmente de poetas mayores a autores como Homero, Virgilio, Dante, o Garcilaso. Sus textos se acogen al estilo sublime y la forma de sus poemas suele adoptar la de los géneros asociados a ellos, como la oda, la égloga, el canto... Entre los poetas menores de la antigüedad encontramos a Marcial, a quien ya conocimos cuando hemos hablado sobre la felicidad. En principio el poeta menor escribe poemas más breves, ingeniosos y sencillos. Más cercana a nuestros días, quizás Gloria Fuertes sea el modelo de poeta menor.

Debemos leer los adjetivos mayor y menor sin connotaciones positivas o negativas, sin prejuicios. Se asocian simplemente con los estilos, no con la calidad de los poemas que los siguen. Y el estilo es una cuestión fundamentalmente de elección. Y en poesía no hay elecciones erróneas. Elegir ser menor no quiere decir menor calidad. Es más, podría decirse que nuestra época de manera general prefiere el tono menor, porque es más cercano al lector. La distancia entre el mundo del poeta y el mundo del lector se acorta en la poesía menor.

Incluso se dan casos en que el poeta se acoge a ambos estilos. Catulo es el mejor ejemplo. Muchos de los grandes poetas de la contemporaneidad en el mundo hispánico se amoldan a ambas elecciones como acto creativo consciente, dependiendo del tema que quieran tocar. José Emilio Pacheco es otro ejemplo de adecuación del tema del poema a la teoría de los estilos. En su obra encontramos una rica variedad de tonos, expresados mediante las estrofas y géneros adecuados en cada contexto: del epigrama a la oda, por poner dos extremos estilísticos.

El manejo de los estilos, cada uno con su lengua particular, sus usos y su tradición, ha sido un excelente parámetro para medir el

equilibrio entre el talento y el arte. Este último solo se consigue mediante la formación. Conviene añadir que en la teoría clásica de los estilos es importante ese carácter formativo, esa utilidad social de la poesía. De ahí que rechazara algunos aspectos que hoy nos parecen de uso común en la poesía y en la literatura en general, como el absurdo, lo truculento o lo sangriento.

¿Qué ocurre hoy con la teoría de los estilos, con la adecuación de los contenidos a la forma? La poesía, el arte contemporáneo en general, puede definirse por contraposición a aquellos preceptos. A grandes rasgos, y simplificando mucho el panorama mundial, la creación en nuestros días se construye mediante lo contrario de lo clásico. Se presume hoy, por ejemplo, del gusto por lo nuevo. Existe, por otra parte, una inclinación muy fuerte a borrar las fronteras genéricas. Por ejemplo, se hace más difícil distinguir lo que es poesía de lo que no lo es, y lo mismo sucede con el arte en general. Es decir, que la teoría de los estilos ha perdido su vigencia, y podría decirse que se ha alcanzado un estadio de la poesía en la que no hay ni géneros ni estilos. Nuestra época se recrea precisamente en la inadecuación, cuando en la antigüedad era el pilar fundamental del arte.

Hoy prevalece también en la suma talento más arte el primero de los términos. En virtud de una mayor libertad del espíritu creativo, la poesía (el arte) adquiere frecuentemente en la actualidad un tono destructivo, y la labor creativa se entiende como desahogo del yo del poeta y del lector. En última instancia, se defiende la inutilidad de la belleza. De ahí que se perciba un gusto creciente por lo absurdo, y que entre como elemento cotidiano lo sangriento.

## V.2. EL MODO CLÁSICO

Así pues, simplificando lo dicho en el apartado anterior, podemos dividir nuestra materia en lo que hemos dado en llamar

*modos de la poesía*, que podrían dividirse en dos fundamentalmente: el clásico y el romántico. A primera vista, cada una de esas palabras puede estar connotada con toda la carga cultural que arrastran tras de sí. Pero siguen siendo igualmente provechosas en la actualidad: proponemos despojarlas de toda negatividad.

Nos referimos por modo clásico a aquella poesía que mantiene una relación equilibrada con el lenguaje y la materia que cuenta. Es una poesía que no busca el sobresalto del lector, y que recurre a los modos secularmente usados de la poesía (el ritmo, los versos medidos). Es una poesía que mantiene buenas relaciones con la tradición literaria y con el mundo mediante el concepto de *mímesis*, es decir, el intento de imitar la naturaleza y los elementos del mundo en la obra artística. Antonio Colinas aclaraba así la incorporación de los clásicos a su propia genética poética, y qué beneficios le supuso:

Lo clásico, que, en modo alguno, es lo caduco, lo viejo, lo esclerotizado, sino, sobre todo y ante todo, un canon en el tiempo; un canon fértil de verdad y de belleza en el que no dejamos de aprender; ese canon clásico es, otra vez, la «palabra en el tiempo» machadiana, la palabra que no pasa. Este protagonismo de las lecturas en la formación del lenguaje poético nuevo nos lleva también a pensar que, en igual proporción, el poeta nace y se hace, posee unas condiciones naturales previas, pero a la vez nada serían estas condiciones –ese primer verso que se nos regala–, sin la formación lectora. Así que el poeta encontrará su voz personal después de haber recorrido un largo camino de lecturas (Colinas, 2004: 27-28).

Para abarcar este vasto campo, ejemplificaremos la vigencia del concepto de lo clásico en la poesía reciente, acotándolo a dos grupos poéticos de la poesía española: Cántico y los Novísimos. Ambos han cultivado poesía de tipo culturalista, es decir una poesía compuesta con referencias poéticas, históricas y artísticas de la tradición, y expresada con un estilo sublime. El lenguaje de estos

dos grupos poéticos es un lenguaje fundamentalmente culto. Nos encontramos, por lo tanto, con una poesía que tiende al estilo sublime. Por supuesto, tienen cabida los elementos de la actualidad, pero expresados con una lengua en lo esencial literaria, y cuyos modelos pueden encontrarse en el Barroco español. Es una poesía conscientemente minoritaria.

El grupo cordobés Cántico suele considerarse el eslabón entre la Generación del 27 y la Generación del 50. Estaba compuesto por Pablo García Baena (y conocido por todos nosotros ya a estas alturas), Juan Bernier, Julio Aumente, Mario López y Ricardo Molina. Se suele incluir en él también, por afinidad y amistad, a Vicente Núñez.

Pablo García Baena (1923-2018) es considerado como el heredero más fiel a la estética gongorina en las letras españolas recientes. Su poesía está signada por una altura del lenguaje pocas veces alcanzada. Hay quien considera a Pablo García Baena incluso superior en lo lingüístico a su maestro del Barroco, ya que su manejo de la lengua española es más rico. Mientras Góngora se encontraba en una posición fundacional que le permitía renovar el lenguaje acudiendo a la raíz latina del idioma, en Pablo García Baena la riqueza léxica proviene de un conocimiento exquisito y profundo. Veamos un ejemplo acudiendo al poema Venecia.

#### VENECIA

«Allí Venecia en el otoño adriático...»

P. G. B., Antiguo muchacho.

*A Nadia Consolani*

Allí Venecia en el otoño adriático  
su veronés veneno verdeante,  
su carnaval mojado desparrama,  
reparte entre las manos del viajero  
camisetas rayadas, bucentauros,

palomas ciprias hacia San Giorgio.  
Llegan todos ansiosos: kodak, planos,  
¡oh Venecia!,  
tarjetas del albergo Paganelli.  
Oros líquidos caen de los bulbos hinchados,  
de las cúpulas tensas,  
la corrupción nos acerca entre tus brazos náyades.  
Chorreantes caballos patalean agónicos  
los desteñidos bronces. Suena el tiempo  
y te hundes, Venecia,  
erizada de escamas como un reptil heráldico,  
nos hundimos contigo en tu estancado páramo,  
en ligeros pecados como música o lluvia,  
frutales azafates donde bichean los vermes.  
Se abrazan los tetrarcas en el pórfido,  
presta la espada a la erosión del beso,  
a la campana virgen del diácono.  
Y te vuelves al mar, tu padre incestuoso  
que te posee abierta, a la costumbre,  
pintada actriz que sabe que el amor es moneda fugitiva,  
vieja opulenta que fuiste Serenísima,  
madre de usuras y mercaderías,  
en tu diván de légamo y recuerdo.  
Vuelves al mar. Por la Laguna Muerta  
el cementerio flota como un ahogado oscuro,  
barcazas de difuntos al olvido,  
riada de sollozos alejándose:  
Lord Byron, corazón de cornalina,  
indumentos gofrados de Fortuny,  
laureles dannunzianos,  
rojas gemas al cuello de Desdémona,  
Ana Karenina y su pamelita paja  
—niebla al fragor de la locomotora—:  
«Usted puede arrastrar mi nombre por el lodo».  
Arrástranos contigo, cortesana del agua,  
suelos los ceñidores, los secretos,

cloacas engullendo últimas resistencias,  
 carmíneas lumbrerías del deseo.  
 Rige la podredumbre carnal con tu tridente,  
 caduceo florido, muslo, armiño encharcado,  
 mientras tus muros caen al liquen de los labios,  
 góticas cresterías hacia el fondo,  
 hacia el silencio, lecho, adormidera,  
 a tu fango de hastío y de sabiduría,  
 a tu esplendente fin inexorable,  
 Venecia.

Todo el poema es un canto decadentista a la suntuosidad de una ciudad única: nos encontramos casi ante una elegía no solo de un espacio, sino de un estilo, de la cultura que simboliza. Y está hecha con un uso sublime del lenguaje, a la par que la belleza exacerbada y brillante de la ciudad de los canales. Recogido en el libro *Antes que el tiempo acabe* (1978), se trata de uno de los poemas más celebrados del poeta cordobés.

Amigo de Pablo García Baena, Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926-Aguilar de la Frontera, Córdoba, 2002) partió de los mismos principios estéticos para construir una obra si bien no muy extensa, sí muy refinada. El poema «Ocaso en Poley», donde Poley es el nombre antiguo de Aguilar de la Frontera, su pueblo natal, tiene también un tono decadente (como corresponde al momento del día que describe) que contrasta con el brillante uso del lenguaje y del ritmo de sus alejandrinos.

#### OCASO EN POLEY

Si la tarde no altera la divina hermosura  
 de tus oscuros ojos fijos en el declive  
 de la luz que sucumbe. Si no empaña mi alma  
 la secreta delicia de tus rocas hundidas.  
 Si nadie nos advierte. Si en nosotros se apaga  
 toda estéril memoria que amengüe o que diluya  
 este amor que nos salva más allá de los astros,



no hablemos ya, bien mío. Y arrástrame hacia el hondo corazón de tus brazos latiendo bajo el cielo.

El libro homónimo al que pertenece, *Ocaso en Poley* (1982), culmina el proceso de renovación de su voz que había comenzado dos años antes con *Poemas ancestrales*, después de un largo tiempo de silencio.

El grupo de los Novísimos suele citarse como uno de los más influyentes en la poesía española actual. Se les denominó así porque formaron parte de una famosa antología preparada por José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, de 1970. Se suele considerar como los herederos directos de la opción estética del grupo Cántico. El grupo de los novísimos está integrado por Leopoldo María Panero, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Moix y Pere Gimferrer. Nos detendremos en este último, cuya poesía es un exponente del culturalismo y el uso exquisito del lenguaje aplicado a imágenes cercanas al surrealismo.

Pere Gimferrer (22 de junio de 1945, Barcelona, España) reconoce en Pablo García Baena a uno de sus maestros. Resulta interesante leer el siguiente poema, «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», en un diálogo intertextual con el texto del poeta cordobés reproducido arriba.

ODA A VENECIA ANTE EL MAR DE LOS TEATROS

*Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros.*

García Lorca

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.

Con qué trajín se alza una cortina roja

o en esta embocadura de escenario vacío

suenan un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,

palomas que descienden y suavemente pónanse.

Componer con chalinas un ajedrez verdoso.

El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido  
y una gota de plomo hierve en mi corazón.  
Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora  
la razón de las nubes y su velamen yerto.  
Asciende una marea, rosas equilibristas  
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia  
aquel año de mi adolescencia perdida,  
mármol en la Dogana como observaba Pound  
y la masa de un féretro en los densos canales.  
Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,  
sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,  
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.  
Qué pureza un desnudo o adolescente muerto  
en las inmensas salas del recuerdo en penumbra.  
¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido  
y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?  
Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,  
copos que os diferís en el parque nevado,  
el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro  
o aquel que allá en Venecia de belleza murió?  
Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.  
Como la vena insiste sus conductos de sangre,  
va, viene y se remonta nuevamente al planeta  
y así la vida expande en batán silencioso,  
el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.  
Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé  
si valía la pena o la vale. Tú, por quien  
es más cierta mi vida, y vosotros que oís  
en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte.  
Dilo, pues, o decidlo, y dulcemente acaso  
mintáis a mi tristeza. Noche, noche en Venecia  
va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy  
el que fui entonces, sé tensarme y ser herido  
por la pura belleza como entonces, violín  
que parte en dos aires de una noche de estío  
cuando el mundo no puede soportar su ansiedad

de ser bello. Lloraba yo acodado al balcón  
 como en un mal poema romántico, y el aire  
 promovía disturbios de humo azul y alcañor.  
 Bogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo,  
 un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama  
 que las potencias últimas enviaban a mi sueño.

————— Lloré, lloré, lloré

¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?  
 Agua y frío rubí, transparencia diabólica  
 grababan en mi carne un tatuaje de luz.  
 Helada noche, ardiente noche, noche mía  
 como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce  
 haber dejado atrás a la Venecia en que todos  
 para nuestro castigo fuimos adolescentes  
 y perseguirnos hoy por las salas vacías  
 en ronda de jinetes que disuelve un espejo  
 negando, con su doble, la realidad de este poema.

Otro de los textos fundamentales de Pere Gimferrer es el que dio título a uno de sus libros, «Arde el mar». El poema nos sitúa en el deseo de volver a tener la edad adolescente para poder revivir las aventuras leídas en los cómics y en los libros.

#### ARDE EL MAR

Oh ser un capitán de quince años  
 viejo lobo marino las velas desplegadas  
 las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcas  
 las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo  
 las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante el cielo de  
 zinc  
 los tiroteos nocturnos en la dársena fogonazos un cuerpo en las  
 aguas con sordo estampido  
 el humo en los cafetines  
 Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara  
 los relatos de pulpos serpientes y ballenas  
 de oro enterrado y de filibusteros

Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno  
 Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de nácar bajo los  
 cocoteros.

Cerramos este apartado con Luis Antonio de Villena (3 de octubre de 1951, Madrid). Si bien no forma parte del núcleo original de la antología de Castellet, sí se le asocia a él (como a Vicente Núñez en el caso de Cántico) por la afinidad de su propuesta estética y por encajar por edad en la generación de los más jóvenes. Su poesía es un canto hedonista a la vida a través de un lenguaje sublime, a veces gongorino, consciente de que se dirige a una minoría. El primero de los textos, recogido en el libro *El viaje a Bizancio*, en los que nos detendremos es un poema en prosa poética, y es un excelente ejemplo de trabajo sobre la metáfora de un elemento tan común como el agua:

#### PISCINA

Con un ligero impulso la palanca palpita, y el desnudo se goza un instante en el aire, para astillar después en vibraciones verdes el oro y el azul y la espuma que canta. Desciendes un momento. Y ríela en los visos del cristal transparente el fuego que galopa entre las ramas verdes, y es túnica de seda que amorosa recoge la selva de tu cuerpo. Te detienes y nada. El fondo es tu capricho. Como un solaz de algas que amase tu cabello te complaces en verte por grutas submarinas. Y al regresar al sol, nos miras en la orilla, mientras, toda codicias sexuales, el agua deseosa, se goza solitaria en tu cintura.

Completamos el retrato poético de Luis Antonio de Villena con uno de sus grandes poemas. Se trata de un «Arte de vida», que sigue el modelo de las artes poéticas. Es, quizás, la concreción más feliz en su obra de esa unión entre arte, poesía, y vida que son inseparables en la figura del escritor madrileño. Recomendamos la lectura de este poema enfrentándolo al de Marcial que hemos visto en la unidad III. Son dos modelos de felicidad, pero

contrapuestos en los medios para alcanzarla. En el caso de la que propone Luis Antonio de Villena, se basa en la consecución de los placeres que brindan el arte, el cuerpo, el lujo y el ocio. Sobra decirlo, pero ambos modelos son igualmente válidos. La elección es nuestra.

#### UN ARTE DE VIDA

Vivir sin hacer nada. Cuidar lo que no importa,  
tu corbata de tarde, la carta que le escribes  
a un amigo, la opinión sobre un lienzo, que dirás  
en la charla, pero que no tendrás el torpe gusto  
de pretender escrita. Beber, que es un placer efímero.  
Amar el sol y desear veranos, y el invierno  
lentísimo que invita a la nostalgia (¿de dónde  
esa nostalgia?). Salir todas las noches, arreglarte  
el foulard con cariño esmerado ante el espejo,  
embriagarte en belleza cuanto puedas, perseguir  
y anhelar jóvenes cuerpos, llanuras prodigiosas,  
todo el mundo que cabe en tanta euritmia.  
Dejar de amanecida tan fantásticos lechos,  
y olerte las manos mientras buscas taxi, gozando  
en la memoria, porque hablan de vellos y delicias  
y escondidos lugares, y perfumes sin nombre,  
dulces como los cuerpos. ¡Qué frío amanecer entonces,  
qué triste es, qué bello! Las sábanas te acogerán  
después un tanto yermas, y esperarás el sueño.  
Del día que vendrá no sabes nada. (No consultas  
oráculos). Te quemarán hastíos y emociones,  
tertulias y bellezas, las rosas de un banquete  
suntuario, y las viejas callejas, donde se siente  
todo, en el verano, como un aroma intenso.  
Vivir sin hacer nada. Cuidar lo que no importa.  
Y si todo va mal, si al final todo es duro,  
como Verlaine, saber ser el rey de un palacio de invierno.

### V.3. EL MODO ROMÁNTICO

Por modo romántico entenderemos aquel que decide prescindir de los elementos tradicionales o bien usarlos a su antojo. Hay teóricos de la cultura que consideran que la Postmodernidad no es más que una continuación de los valores desarrollados por el Romanticismo del siglo XIX: individualismo, afán de perturbar al receptor de la obra de arte, total autonomía del creador con respecto al mundo, exaltación del subjetivismo, desprecio por las formas tradicionales... Las vanguardias del siglo XX, por ejemplo, son consideradas como una época de exacerbación de los modos románticos. A lo largo de este libro, hemos visto varios ejemplos de poesía de uno y otro signo. Lo mejor es que entre uno y otro polo, hay infinitas gradaciones.

Para ilustrar la vertiente romántica en la poesía actual, nos centraremos en una línea muy cultivada en la poesía en español, en especial por la poesía joven: la de la poesía subversiva. Si bien se destaca por su pluralidad (desde el realismo sucio hasta la poesía maldita...), todas se pueden encuadrar en una visión rebelde de la realidad, expresada de manera, por lo general, directa y antirretórica. Nos encontramos, pues, en las antípodas de la poesía culturalista que hemos visto antes. Es una creación más cercana a las propuestas de la llamada contracultura (una línea que existe desde el comienzo de la civilización occidental, y tiene en filósofos como Diógenes de Sinope algunos de los más conocidos defensores). Exhibe, por lo general, un carácter negativo ante las estructuras culturales que nos gobiernan. Y el mismo lenguaje también se somete a juicio. Como norma general, se decanta por el coloquialismo, sin que implique una simplificación en el contenido.

Ya conocemos a Nicanor Parra (1914-2018), que es, quizá, uno de los principales poetas subversivos de la poesía en español en la actualidad. Su carácter nihilista y su reclamo de la animalidad del ser humano lo convierten en el mayor exponente del cinismo (nos referimos a la corriente filosófica) en Hispanoamérica.

## TEST

Qué es un antipoeta:

Un comerciante en urnas y ataúdes?

Un sacerdote que no cree en nada?

Un general que duda de sí mismo?

Un vagabundo que se ríe de todo

Hasta de la vejez y de la muerte?

Un interlocutor de mal carácter?

Un bailarín al borde del abismo?

Un narciso que ama a todo el mundo?

Un bromista sangriento

Deliberadamente miserable?

Un poeta que duerme en una silla?

Un alquimista de los tiempos modernos?

Un revolucionario de bolsillo?

Un pequeño burgués?

Un charlatán?

Un dios?

Un inocente?

Un aldeano de Santiago de Chile?

Subraye la frase que considere correcta.

Qué es la antipoesía:

Un temporal en una taza de té?

Una mancha de nieve en una roca?

Un azafate lleno de excrementos humanos

Como lo cree el padre Salvatierra?

Un espejo que dice la verdad?

Un bofetón al rostro

Del Presidente de la Sociedad de Escritores?

(Dios lo tenga en su santo reino)

Una advertencia a los poetas jóvenes?

Un ataúd a chorro?

Un ataúd a fuerza centrífuga?

Un ataúd a gas de parafina?

Una capilla ardiente sin difunto?

Marque con una cruz  
La definición que considere correcta (Parra, 2001a: 217).

A Roger Wolfe (Westerham, Kent, 17 de octubre de 1962, afincado en España) se le conoce por inscribirse en una corriente poética denominada realismo sucio. La etiqueta es elocuente. Su gusto por los aspectos sórdidos de la sociedad tienen como objetivo mover la conciencia del lector, desplazándolo hacia posturas no convencionales que no tienen cabida en la literatura de consumo. El poema «Oportunidades», que extraemos del libro *El arte en la era del consumo*, 2001, es un reflejo perfecto de ese movimiento con el que se la etiqueta. Es de notar su coloquialismo y su antirretoricismo. Resulta casi imposible encontrar siquiera una metáfora que adorne su discurso:

#### OPORTUNIDADES

Camino por el tejado  
del centro comercial.

Lo tienen montado como un jardín.

Plantas por aquí y por allá.  
Flores, enredaderas, incluso  
árboles pequeños, entre los que se abren  
veredas bordeadas de muros bajos  
en los que se demoran quinceañeros  
riéndose y fumando, bebiendo,  
contando chistes malos,  
soltando risotadas.

Al fondo hay una carpa  
con un gran cartel a la entrada:

OPORTUNIDADES.

Entro y me doy una vuelta.

Abrigos de la pasada temporada,  
demasiado grandes o pequeños,



o con rotos, o con manchas.

Y el precio sigue siendo prohibitivo.

Zapatos huérfanos y viudos,  
del 45 y del 46. De una cutrez  
indescriptible. Polos. Jerséis.

Bolsos, sujetadores.

Unas chicas andan revolviendo  
entre las camisetas.

Me pruebo una gabardina.

No es mi estilo.

Cuesta diez napos y no tiene pinta  
de valer ni para un baile de disfraces.

La vuelvo a colocar en el perchero.

Salgo de la carpa  
y cruzo de nuevo el tejado.

Un grupo de adolescentes  
posiblemente emporrados  
que ya antes habían emitido comentarios  
vuelven a soltar la gracia cuando paso:

«Ahí viene el ruso otra vez».

Ah, Dios.

Un día de éstos

alguien va a acertar con nosotros  
y nos vamos a llevar una sorpresa.

Mucho de lo expuesto para la poesía de Roger Wolfe puede aplicarse a la de Manuel Vilas, (1962, Barbastro, España), que añade a lo anterior la indagación en la propia personalidad, convirtiendo su voz poética en un personaje, a veces tierno, y otras veces arisco para el lector. De *Resurrección* (2005) reproducimos el siguiente poema como ejemplo:

## LAVABOS

Imagínate que estás en una comida importante,  
que has bebido mucho y te has hecho el gracioso  
porque con los tristes nadie queda a comer,  
te levantas, buscas el lavabo, te miras al espejo, te tiembla el  
alma.

Imagínate en un bar, bebiendo muchas cervezas con amigos.  
Entras en el lavabo,  
después de haber interpretado el icono de la puerta,  
donde sale un hombre con chistera, ¿qué hago en este mundo?  
Lavabos de gasolineras, de cines, de hospitales, pequeños

lavabos  
de establecimientos ínfimos.

Lavabos de los bingos, de las autopistas,  
de los MacDonald's, de los colegios,  
de los bares de alterne, lavabos sin usar de El Corte Inglés,  
lavabos muy usados del Tanatorio de Torrero, lavabos a la  
intemperie

del Coso de la Misericordia. Lavabos muy limpios últimamente  
en todas partes.

Baldosas relucientes y fragancias que descienden de las rendijas  
del techo.

Quemaduras encima de los secadores de aire caliente con tubo  
plateado.

Jabones de fresa industrial que no hacen espuma  
y no lavan la carne de tus manos.

Espejos grandes. Mucha luz. Muchos vatios.

Y lavabos de lujo con toallas de verdad y grifos gigantescos  
imitando a los grifos antiguos.

Y cuando estás allí, ¿en qué piensas?

En qué piensas en esos tres minutos en que te vence ese silencio  
y queda suspendida la vida social, la alegría y los chistes,  
la máscara y la risa de los bares y de los restaurantes  
y te metes allí, y coincides allí con un desconocido  
que te dice

«bienvenido a la oscuridad».

La obra de Isla Correyero (1957) es un recorrido fascinante por el lenguaje, y a veces duro por el lado de la vida que transita. Su poesía es un recorrido por el dolor, por el sexo, por lo femenino y otras zonas incómodas de la existencia sin ninguna restricción. Su absoluta e individual libertad y el manejo de todos los registros de la lengua, la hacen una de las voces femeninas más interesantes de la actualidad en España.

PONTE DE RODILLAS, TÍO

Ponte de rodillas y dime que no me has olvidado.  
Ponte de rodillas tío y pídemelo perdón.  
Como cenizas como metal como ciruelas negras  
me he transformado sobrellevando el paso de tu sombra.  
Te he visto al alba con una cadena de palidez  
en torno de tu inmovilidad  
y he permanecido en una silla de leche y de madera  
mientras te miraba la enfermedad del corazón  
y el temblor respiratorio que tienes tío.  
Violentamente preparada y desmedida  
me he levantado de mi muerte y mi deseo  
para desplomarme ante tu indiferencia.  
La cantidad de destrucción que me has causado tío  
es como un saco de piedras atado  
a mi brazo derecho.  
He acumulado venganzas y pasiones que no son de este  
mundo. Solitarias y desobedecidas.  
Mitigar mi dolor es tan imposible  
como una conspiración en contra tuya.  
Mis enemigos  
son tus más patológicos amigos.  
Si trabajo es por ti tío  
y tú jamás has resucitado mi trabajo.  
Sin resurrección y sin aliento sigo  
a pesar de la calcinación en que me has devorado  
y hecho humo.

Pon distancia entre tu gris vestidura  
y mi ascético espacio  
y déjame respirar cruzando el mundo  
definitivamente tío pidiéndome perdón  
soltándome  
como a una perra  
alada.

El título del libro al que pertenece este poema, *Amor Tirano* (2002), refiere claramente el tono general del mismo.

#### V.4. LOS ESTILOS, LOS GÉNEROS Y LAS COMPOSICIONES

Hemos mencionado algunos géneros de los llamados semánticos, es decir, basados en su contenido. Por ejemplo, hemos hablado de la oda como un género pertinente para temas sublimes. Igual puede decirse del canto o canción, dedicada sobre todo a ensalzar las cualidades de una persona, una ciudad, o cualquier elemento susceptible de ser sublimados mediante el lenguaje.

Añadamos alguno más. Por ejemplo, el de la elegía, el género tradicionalmente empleado para lamentar una pérdida. Una elegía es un género que puede dirigirse también tanto a personas como cosas especialmente valiosas para el poeta. Evidentemente, se debería tener especial cuidado en usar la elegía con las cosas materiales, a riesgo de parecer un materialista. Situémonos en el polo contrario, en el del himno. Se define por oposición a la elegía, y está dirigido a celebrar cualquier aspecto alegre de la vida. Como la elegía, también se puede emplear para hablar de personas o de objetos o entidades no materiales.

Un género relacionado también con la alegría es el del *makarismós*, que se emplea sobre todo para bendecir. La forma del *makarismós* es fácilmente reconocible, puesto que incluye siempre alguna de las fórmulas relacionadas con la bienaventuranza: «felicés», «bienaventurados», «*beatus ille*» ... es un género, por

otra parte, que ya conocemos por el poema de Ernesto Cardenal, «Salmo I». Junto al género de las bienaventuranzas, podemos encontrar también géneros tan específicos como el que se dirige a desear buen viaje, o para enviar un regalo. Y uno al que ya hemos aludido, el del epigrama, tenía como finalidad primigenia el de inscribirse en piedra para todo el público.

Casi todos los géneros semánticos que hemos mencionado en este apartado se desarrollaban en la antigüedad optando por el estilo sublime de la lengua. Solo el epigrama permitía, en principio, la variación de estilos. Pero la poesía contemporánea, como ya hemos adelantado previamente, ha borrado los límites precisos de la adecuación y ha jugado con estos géneros. Es célebre el caso de Pablo Neruda, que, siendo consciente de que la oda es un género reservado a temas sublimes, lo utilizó para temas humildes en sus *Odas elementales*. Adelgazó el verso de la oda tradicional hasta dejarlo en un simple esqueleto: humildes eran sus temas como humildes eran los versos con los que debían celebrarse. Citamos un fragmento de una de aquellas odas, para animarle a que juegue también con los géneros y la teoría de los estilos y lo aplique a su voluntad, como corresponde al sentir contemporáneo:

#### ODA AL PAN

Pan,  
con harina,  
agua  
y fuego  
te levantas.  
Espeso y leve,  
recostado y redondo,  
repites  
el vientre  
de la madre,  
equinoccial  
germinación

terrestre.  
Pan,  
qué fácil  
y qué profundo eres:  
en la bandeja blanca  
de la panadería  
se alargan tus hileras  
como utensilios, platos  
o papeles,  
y de pronto,  
la ola  
de la vida,  
la conjunción del germen  
y del fuego,  
creces, creces  
de pronto  
como  
cintura, boca, senos,  
colinas de la tierra,  
vidas,  
sube el calor, te inunda  
la plenitud, el viento  
de la fecundidad,  
y entonces  
se inmoviliza tu color de oro,  
y cuando se preñaron  
tus pequeños vientres,  
la cicatriz morena  
dejó su quemadura  
en todo tu dorado  
sistema de hemisferios.  
Ahora,  
intacto,  
eres  
acción de hombre,  
milagro repetido,  
voluntad de la vida.

En las siguientes páginas nos centraremos en tres formas, término más apropiado que géneros puesto que según la teoría de los estilos clásicos permite la variación de estilos, que constituyen excelentes ejercicios para practicar nuestra poesía. Nuestro camino irá de la forma más corta a la más larga: el *haikú*, la décima y el soneto. La primera y la segunda están muy arraigadas en la literatura americana en español, y provienen de Japón en el caso del haiku, y de España en el de la décima. El soneto es de origen italiano y ha sido una de las formas más cultivadas en la poesía en nuestra lengua.

#### V.4.1. *El haiku*

El *haiku* supone un ejercicio interesante si queremos comenzar a escribir poesía ciñéndonos a la forma. Se trata de una composición de origen japonés, introducida como opción más de escritura en Occidente por los poetas de las vanguardias, y cuya estructura es muy simple: tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Entre los clásicos japoneses del *haiku* se encuentran autores como Issa Kobayashi. Las traducciones de sus obras al español difícilmente pueden respetar el número de sílabas original. Como ejemplo, reproduzco un poema de otro de los grandes clásicos japoneses, Matsuo Basho:

Saezuri ya	Los pájaros pían
kaze sukoshi aru	brisa ligera
togemichi	camino de la montaña.

Pero los poetas occidentales han respetado el número original de sílabas de modo que sintetice una idea, una sensación o un sentimiento condensado al máximo. Juan Antonio González Fuentes (1964) es uno de los más prolíficos cultivadores del haiku en la poesía española actual. Aquí van dos ejemplos suyos de 2014:

Se duerme el sol  
en la paz de un tejado:

tiempo de gracia.

Se apoya el cielo  
en la extensión de un frío  
del que soy sueño.

#### V.4.2. *La décima*

Otro excelente ejercicio, un paso más avanzado que el del haiku, es el de la décima. Se compone básicamente de dos estrofas de cinco versos. Su verso es el octosílabo y la rima es consonante. En un principio no estaba reglada, y por tanto sus dos partes tenían estructura diversa. El mejor ejemplo de décima antigua (a veces llamada falsa décima, ya que su rima consonante tiene el esquema ABBA C D EDDE) es la que Fray Luis de León escribió al salir de la cárcel. Este poeta y profesor de la Universidad de Salamanca (en el siglo XVI, en la época de esplendor del Renacimiento castellano) estuvo preso por algunos conflictos universitarios que lo llevaron a ser denunciado ante la Inquisición. La tradición cuenta que inscribió el poema en las paredes de la celda donde estuvo encerrado:

Aquí la envidia y mentira  
me tuvieron encerrado.  
Dichoso el humilde estado  
del sabio que se retira  
de aqueste mundo malvado,  
y con pobre mesa y casa,  
en el campo deleitoso  
con sólo Dios se compasa,  
y a solas su vida pasa,  
ni envidiado ni envidioso.

Unas décadas más tarde vivió el español Vicente Espinel (entre el siglo XVI y el XVII, suele adscribirse al Barroco). Estudió en la Universidad de Salamanca y, curiosamente, presenció la persecución de Fray Luis por parte de la Inquisición. Fue también poeta y



músico. Añadió la quinta cuerda a la guitarra. Y fijó la estructura de la décima, que desde entonces se llama también espinela, con el esquema ABBA AC CDDC. Esta es una décima suya:

No hay bien que del mal me guarde,  
 temeroso y encogido,  
 de sinrazón ofendido  
 y de ofendido cobarde.  
 Y aunque mi queja, ya es tarde,  
 y razón me la defiende,  
 más en mi daño se enciende,  
 que voy contra quien me agravia,  
 como el perro que con rabia  
 a su mismo dueño ofende.

La décima prendió en tierras americanas con tal fuerza que puede considerarse una de las marcas de la literatura Latinoamericana, tanto por vía popular como por vía culta. Los más grandes poetas de distintas naciones la han cultivado. También la dominan personas sencillas, capaces de improvisar y de establecer verdaderos duelos poéticos orales, desde los campesinos decimistas de Cuba hasta los periódicos chilenos escritos en décimas.

Algunos buenos ejemplos los creó la poeta y cantante chilena Violeta Parra (1917-1967), que escribió su autobiografía en décimas. Tiene una que se cuenta entre sus canciones más bellas (puede escucharse sin problema, existen grabaciones de la canción interpretada por su autora en repositorios de vídeos en internet):

VOLVER A LOS DIECISIETE

Volver a los diecisiete  
 después de vivir un siglo  
 es como descifrar signos  
 sin ser sabio competente.  
 Volver a ser de repente  
 tan frágil como un segundo.

Volver a sentir profundo  
 como un niño frente a Dios.  
 Eso es lo que siento yo  
 en este instante fecundo.

El escritor mexicano Alfonso Reyes escribió una décima que trata de la décima (parecida al soneto de Lope de Vega que trata del soneto). Es una “metadécima” perfecta y de gran calidad literaria. Contiene una teoría y una historia de la décima bien arraigada ya en América. Se recomienda leerla en voz alta.

#### LA DÉCIMA

*Copla del campo americano  
 Para un homenaje a Espinel*  
 Toque-taque, toque-taca  
 por nuestras tierras de sol:  
 octosílabo español  
 en el trote de la jaca.  
 La guitarra el pecho saca,  
 la espuela es un cascabel;  
 brota del suelo un laurel,  
 dibuja el machete un tajo,  
 y América corta un gajo  
 para Vicente Espinel.

Sigue el mexicano la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz, la poeta del México colonial que cultivó con gran acierto esta estrofa:

Una viuda desdichada  
 por una casa pleitea;  
 y basta que viuda sea,  
 sin que sea descasada.  
 De vos espera, amparada,  
 hallar la razón propicia  
 para vencer la malicia  
 de la contraria eficacia,

esperando en vuestra gracia  
que le habéis de hacer justicia.

Una muy famosa de Calderón de la Barca (siglo XVII):

Cuentan de un sabio que un día  
tan pobre y mísero estaba  
que sólo se sustentaba  
de unas yerbas que cogía.  
«¿Habrá otro –entre sí decía–  
más pobre y triste que yo?»  
Y cuando el rostro volvió  
halló la respuesta, viendo  
que iba otro sabio cogiendo  
las hierbas que él arrojó.

Y esta a un vaso de agua de Jorge Guillén, en el siglo pasado.  
Advierta que tiene el tamaño, la forma y la transparencia de un  
vaso de agua, cosa que es propia de la poesía, donde la palabra  
es igual que la cosa.

VASO DE AGUA

No es mi sed, no son mis labios  
quienes se placen en esa  
frescura ni con resabios  
de museo se embelesa  
mi visión de tal aplomo:  
líquido volumen como  
cristal que fuese aún más terso.  
Vista y fe son a la vez  
quienes te ven, sencillez  
última del universo.

### V.4.3. *El soneto como cauce para la creatividad*

Terminamos esta escala de complicación formal para ejercitándonos con el soneto. Estamos acostumbrados a pensar que la creatividad aumenta cuantas menos reglas se aplican, porque nuestra sensibilidad está educada en el siglo xx, que es fundamentalmente el siglo de las vanguardias y las posvanguardias. Pero también se puede «darle la vuelta», como dijo Dante. Una persona que quiera ejercer la creatividad debe tener también la posibilidad de practicar con ejercicios que impliquen el conocimiento de las estrofas formales. Es una idea que venimos repitiendo en estas páginas. En un curso como el nuestro ese conocimiento no puede ser únicamente teórico sino que debe ser práctico y lo vamos a enfocar con una doble meta.

En primer lugar, como ejercicio que implica un entrenamiento. Esto ha sido así desde la Antigüedad, cuando se les llamaba *progymnasmata*, es decir, una especie de ejercicios gimnásticos que daban fuerza y elasticidad a la capacidad creativa. Así, podemos conocer las estrofas para luego escribir mejor sin estrofas, en verso libre.

En segundo lugar, como meta para escribir, llegado el caso, en esa estrofa. Puede ser un poema de ocasión o puede nacer de una inspiración profunda.

El soneto es la forma ideal para este entrenamiento. Contiene dos estrofas básicas como son el cuarteto y el terceto, tiene una extensión a la vez breve y lo suficientemente extensa como para decir una unidad de contenido. Cuenta, además, con una tradición gloriosa en las literaturas americanas y europeas, especialmente en la hispánica, que lo tomó de la italiana. El nombre mismo es muy interesante. Etimológicamente procede del italiano *sonetto* que es un diminutivo de *sono*, significa «un canto (o son) breve».

El soneto viene a equivaler al epigrama antiguo. Es lo suficientemente breve como para ser inscrito en una placa, lápida o grabado en azulejos. Tiene un desarrollo interno que permite

evolucionar desde las estrofas iniciales hasta el final que suele ser ingenioso, igual que el del epigrama. Ese final a menudo es sorprendente, inesperado, deslumbrante por razones varias. Se le llama *fulmen in clausula* (el rayo fulminante al final) o *in cauda venenum* (el veneno en la cola, como el escorpión, en italiano *stoccata finale*, la estocada final). Es importante tener en mente ese final al que nos dirigimos para organizar bien la escritura de este tipo de pieza.

Para que veamos la vigencia de esta composición después de cinco siglos, editado por Jesús Munárriz, vamos a tomar como manual y como antología de referencia el libro *Un siglo de sonetos en español* (Munárriz, 2000). Además de antólogo, su autor es también poeta y traductor. En la portada misma reconoceremos un soneto, si nos atenemos a la disposición gráfica, ya que puede verse el esquema estructural de un soneto visual libre: los dos cuartetos y dos tercetos, aunque en sus versos se han sustituido los caracteres latinos por símbolos. Como dice el propio Munárriz,

es, ante todo, un homenaje a la poesía escrita en nuestra lengua en el siglo xx, representada por la composición poética por excelencia: el soneto. Para ello se ha seleccionado, por orden cronológico de nacimiento de sus autores, un solo soneto de 451 poetas de España y de América en un amplio arco temporal de 127 años que abarca desde José Martí, el padre del Modernismo, hasta Carmen Jodra Davó, la más joven de las seleccionadas. Se ha procurado que no falte en la antología ninguno de los grandes que han publicado alguna vez sonetos, pero también se ha incluido a poetas poco conocidos u olvidados, o a otros muertos jóvenes, procurando resaltar en todo caso la valía de los propios textos y la universalidad del cultivo de esta composición. Se ha tenido especial preocupación por incluir sonetos de las últimas promociones de poetas con amplia representación de los españoles, para subrayar su vigencia entre los jóvenes creadores.

La fuerza de esta composición en las letras hispánicas actuales está fuera de toda duda para Jesús Munárriz. Según el editor, una de sus mayores características es «la capacidad de adaptación que ha demostrado en este siglo de innovaciones y rupturas». Y en esa capacidad de mutación reside también el encanto de esta composición:

Por eso hay aquí sonetos de diferentes medidas, tanto a lo ancho como a lo alto, ortodoxos y heterodoxos, rimados y sin rimar, con versos de iguales y diferentes medidas, antisone-  
tos y otros experimentos. Un rico panorama de sorprendente  
variedad en el que todos los estilos y poéticas están represen-  
tados (Munárriz, 2000: xx).

Repasemos algunas de las posibilidades que esta composición permite. La primera de las formas, como no podía ser de otra manera, es la tradicional. Los 14 versos se distribuyen mediante el siguiente esquema:

cuarteto A B B A  
cuarteto A B B A  
terceto C D C  
terceto D E D

Debemos decir que normalmente los versos son de arte mayor y, específicamente, en endecasílabos, como era en la métrica italiana. Veamos un ejemplo de soneto clásico. Empezamos con el gran sonetista del Renacimiento español, Garcilaso de la Vega, que perfeccionó la composición introducida en España originalmente por su amigo Juan Boscán.

XXIII

En tanto que de rosa y azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto,  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera,  
por no hacer mudanza en su costumbre.

Pasamos a una de las variaciones más espléndidas sobre este célebre soneto «Mientras por competir con tu cabello», realizada por Luis de Góngora. (Si a la hora de crear el soneto no se le pone título, se les nombra por el del primer verso). Este proceso de variación y emulación nos da otra clave: escribir un soneto inspirándonos en otro anterior, intentando variarlo e incluso superarlo.

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano;  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello:

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada

se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.

Obviamente, las posibilidades pueden ser muchas. Una de las más frecuentes es la del alejandrino, verso de catorce sílabas dividido en dos hemistiquios de siete. Como ejemplo de soneto en alejandrinos ofrecemos este de Antonio Carvajal (1943):

SIESTA EN EL MIRADOR

Sólo para tus labios mi sangre está madura,  
con obsesión de estío preparada a tus besos,  
siempre fiel a mis brazos y llena de hermosura,  
exangües cada noche, y cada aurora ilesos.  
Si crepitan los bosques de caza y aventura  
y los pájaros altos burlan de vernos presos,  
no dejes que tus ojos dibujen la amargura  
de los que no han llevado el amor en los huesos.  
Quédate entre mis brazos, que sólo a mí me tienes,  
que los demás te odian, que el corazón te acecha  
en los latidos cálidos del vientre y de las sienas.  
Mira que no hay jardines más allá de este muro,  
que es todo un largo olvido. y si mi amor te estrecha  
verás un cielo abierto detrás del llanto oscuro.

Habíamos aludido antes a la idoneidad del soneto para ser reproducido en piedra o en azulejo, es decir, para funcionar como inscripción. A continuación presentamos un ejemplo de soneto de Luis de Góngora a su ciudad natal reproducido en piedra:



## A CÓRDOBA

¡OH EXCELSO MVRO! ¡OH TORRES CORONADAS  
DE HONOR, DE MAJESTAD, DE GALLARDIA!  
¡OH GRAN RIO, GRAN REY DE ANDALYCIA,  
DE ARENAS NOBLES, YA QYE NO DORADAS!  
¡OH FERTIL LLANO! ¡OH SIERRAS LEVANTADAS  
QYE PRIVILEGIA EL CIELO Y DORA EL DIA!  
¡OH SIEMPRE GLORIOSA PATRIA MIA,  
TANTO POR PLVMAS CVANTO POR ESPADAS!  
SI, ENTRE AQVELLAS RVINAS Y DESPOJOS  
QYE ENRIQUECE GENIL Y DAVRO BAÑA,  
TV MEMORIA NO FVE ALIMENTO MIO,  
NVNCA MEREZCAN MIS AVSENTES OJOS  
VER TV MVRO, TYS TORRES Y TV RIO,  
TV LLANO Y SIERRA, ¡OH PATRIA! ¡OH FLOR DE ESPAÑA!

Nuestro recorrido por el soneto no estaría completo si no ofrecieramos algún ejemplo de otras literaturas. Uno de Petrarca, que inmortalizó a Laura su amada en una de las series de sonetos más afortunadas de la literatura universal. La traducción es de Ángel Crespo:

(CXXXIV)

Pace non trovo, et non o da far guerra;  
 e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;  
 et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;  
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'a in pregion, che non m'apre ne serra,  
 ne per suo mi riten ne scioglie il laccio;  
 et non m'ancide Amore, et non mi sferra,  
 ne mi vuol vivo, ne mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non o lingua et grido;  
 et bramo di perir, et cheggio aita;  
 et o in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;  
 egualmente mi spiace morte et vita:  
 in questo stato son, donna, per voi.

*Paz no encuentro, y no tengo armas de guerra;  
 temo y espero; ardiendo, estoy helado;  
 vuelo hasta el cielo, pero yazgo en tierra;  
 no estrecho nada, al mundo así abrazado.*

*Quien me aprisiona no me abre ni cierra,  
 por suyo no me da, ni me ha soltado;  
 y no me mata Amor ni me deshiera,  
 ni quiere verme vivo ni acabado.*

*Sin lengua ni ojos veo y voy gritando;  
 auxilio pido, y en morir me empeño;  
 me odio a mí mismo, y alguien me enamora.*

*Me nutro de dolor, río llorando;  
muerte y vida de igual modo desdeño:  
en este estado me tenéis, señora.*

Cerramos este pequeño recorrido internacional con un ejemplo sublime, un soneto de Shakespeare.

SONNET XVIII

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date:  
  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrimm'd;  
  
But thy eternal summer shall not fade  
Nor lose possession of that fair thou owest;  
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou growest:  
  
So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this and this gives life to thee.

La particularidad de las composiciones del genial autor inglés reside, como habrá visto el lector, en la forma particular que utiliza, denominada soneto isabelino, cuya composición es:

cuarteto ABBA  
cuarteto CDDC  
cuarteto EFFE  
pareado GG

Reproducimos la traducción del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, que lo tradujo en endecasílabos libres, por tanto, sin rima. Es otro modelo posible para nuestro soneto:

¿A un día de verano compararte?  
 Más hermosura y suavidad posees.  
 Tiembla el brote de mayo bajo el viento  
 y el estío no dura casi nada.

A veces demasiado brilla el ojo  
 solar y otras su tez de oro se apaga;  
 toda belleza alguna vez declina,  
 ajada por la suerte o por el tiempo.

Pero eterno será el verano tuyo.  
 No perderás la gracia, ni la Muerte  
 se jactará de ensombrecer tus pasos  
 cuando crezcas en versos inmortales.

Vivirás mientras alguien vea y sienta  
 y esto pueda vivir y te dé vida.

Continuemos por la senda de los sonetos libres. Las combinaciones son infinitas, y se prestan el juego de nuestra imaginación. Algunos de los sonetos libres más memorables fueron escritos por Pablo Neruda en su obra *Cien sonetos de amor*. En la introducción, que es un modelo espléndido de prólogo, dejaba clara sus intenciones al jugar con aquella forma de tradición culta:

A MATILDE URRUTIA

Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y hartó me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelo bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron de rimas que sonaron como platería cristal o cañonazo. Yo con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por bosques y arenas, por lagos perdidos, por cenicientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios

construí con hacha, cuchillo, cortaplumas, estas madererías de amor y edificué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste vida.

Octubre de 1959

Recomendamos la lectura de *Cien sonetos de amor* para hacerse con una idea más amplia de la construcción de esta composición. El soneto que seleccionamos es conocido por romper una de las reglas casi sagradas de un poema de amor: encuentra en los defectos de su amada el motivo más alto de amor. La califica amorosamente como nadie nunca antes se había atrevido en la poesía:

SONETO XX

Mi fea, eres una castaña despeinada,  
mi bella, eres hermosa como el viento,  
mi fea, de tu boca se pueden hacer dos,  
mi bella, son tus besos frescos como sandías.

Mi fea, ¿dónde están escondidos tus senos?  
Son mínimos como dos copas de trigo.  
Me gustaría verte dos lunas en el pecho:  
las gigantescas torres de tu soberanía.

Mi fea, el mar no tiene tus uñas en su tienda,  
mi bella, flor a flor, estrella por estrella,  
ola por ola, amor, he contado tu cuerpo:  
mi fea, te amo por tu cintura de oro,  
mi bella, te amo por una arruga en tu frente,  
amor, te amo por clara y por oscura.

Citemos ahora el caso de un poeta que ya conocemos, Luis Antonio de Villena, que sigue el mismo modelo de soneto libre abundando en el mismo tema de uno de los poemas en prosa visto en este mismo libro:

## PISCINA

Con un ligero impulso la palanca palpita,  
y el desnudo se goza un instante en el aire,  
para astillar después en vibraciones verdes  
el oro y el azul y la espuma que canta.

Desciendes un momento. Y ríela en los visos  
del cristal transparente el fuego que galopa  
entre las ramas verdes, y es túnica  
de seda que amorosa recoge la selva de tu cuerpo.

Te detienes y nadas. El fondo es tu capricho.  
Como un solaz de algas que amase tu cabello  
te complaces en verte por grutas submarinas.

Y al regresar al sol, nos miras en la orilla,  
mientras, toda codicias sexuales, el agua  
deseosa, se goza solitaria en tu cintura.

Pero también puede darse lo contrario, aunque puede costar imaginarlo. Un soneto con rima que se presente en prosa, como este de Juan Carlos Mestre. Es un «Ars patética» que ha sido visto como una nueva «Ars poética» de Mestre (recordemos lo visto en la unidad 1)

## ARS PATÉTICA

Me persigue un oficio solitario, vigilar toda la noche una gacela, hablar sin seducir, no poseerla y verla irse oscura al diccionario. En esta voluntad cifra el deseo su dulce llama de inocencia donde arde oculta la paciencia del esforzado hijo de Teseo. Al alba quedarán algunos versos de dudoso gusto y sin belleza para el lírico ángel de los muertos. Todo lo demás será olvidado, el ayer y la mística pereza de empezar otra vez lo acabado.

El género literario, afinando la idea que hemos esbozado en esta misma unidad, se define por la forma y por los contenidos; lo

que los teóricos llaman una determinación formal y una determinación semántica (Schaeffer, 2006). El soneto en principio no llega a ser un género, porque solo es una forma. Dentro de la misma forma, puede haber diversos temas (amor, naturaleza, política, etc.). Como tenemos que elegir uno, daremos preferencia a los sonetos de amor. Ya hemos mencionado los de Shakespeare, los de Petrarca y los de Neruda. Veamos ahora otro de Lorca:

EL POETA PIDE A SU AMOR QUE LE ESCRIBA

Amor de mis entrañas, viva muerte,  
en vano espero tu palabra escrita  
y pienso, con la flor que se marchita,  
que si vivo sin mí quiero perderte.

El aire es inmortal, la piedra inerte  
ni conoce la sombra ni la evita.  
Corazón interior no necesita  
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,  
tigre y paloma, sobre tu cintura  
en duelo de mordiscos y azucenas.

Llena, pues, de palabras mi locura  
o déjame vivir en mi serena noche  
del alma para siempre oscura.

En el extremo contrario a los sonetos de amor se sitúan sonetos que tratan de los asuntos cotidianos más inesperados. Algunos de ellos podrían parecer los más prosaicos del mundo, y, sin embargo, siguen siendo extremadamente poéticos, como el soneto al cubo de la basura de Rafael Morales:

Tu curva humilde, forma silenciosa,  
le pone un triste anillo a la basura.  
En ti se hizo redonda la ternura,  
se hizo redonda, suave y dolorosa.

Cada cosa que encierras, cada cosa  
tuvo esplendor, acaso hasta hermosura.  
Aquí de una naranja se aventura  
la herida piel que en el olvido posa.

Aquí de una manzana verde y fría  
un resto llora zumo delicado  
entre un polvo que nubla su agonía.

Oh, viejo cubo sucio y resignado,  
desde tu corazón la pena envía  
el llanto de lo humilde y lo olvidado.

Este soneto nos enseña dos cosas: que cualquier tema, no importa cuál sea su nivel, puede tener tratamiento poético; y, dentro de eso, cualquier tema puede ser tratado en un soneto. Como hemos visto en otro punto, hay tres estilos en una estética de tipo clásico: humilde (o bajo), medio y alto (o sublime). Cada uno, en principio, debe ser adecuado a su tema. Lo que hace Rafael Morales es subvertir asombrosamente ese orden y escribe un soneto sublime para un tema humildísimo, como son los desperdicios en el cubo de la basura. De hecho, se presta a meditar si no esconde en realidad un tema sublime, como es el de la melancolía por lo perdido, la fugacidad de las cosas y de los humanos, la salvación por la belleza. La misma belleza que veía en algo tan humilde como una sandía el poeta modernista Salvador Rueda:

Cual si de pronto se entreabiera el día  
despidiendo una intensa llamarada,  
por el acero fúlgido rasgada  
mostró su carne roja la sandía.

Carmín incandescente parecía  
la larga y deslumbrante cuchillada,  
como boca encendida y desatada  
en frescos borbotones de alegría.



Tajada tras tajada, señalando  
 las fue el hábil cuchillo separando,  
 vivas a la ilusión como ningunas.

Las separó la mano de repente,  
 y de improviso decoró la fuente  
 un círculo de rojas medias lunas.

Terminamos citando algunas formas curiosas de sonetos. Aunque no los hemos mencionado, los sonetos de arte menor han gozado de cierta aceptación. Pueden ser en rima asonante y, algunos incluso con versos brevísimos, de una sola sílaba (si se puede medir así, ya que sabemos que los versos monosílabos se cuentan siempre como bisílabos). Un ejemplo extremo es el de «A un lémur (Soneto sin ripios)» de José Juan Tablada (1920):

GO  
 ZA  
 BA  
 YO  
  
 A  
 BO  
 GO  
 TÁ  
  
 TE  
 MI  
 RÉ  
  
 Y  
 ME  
 FUI

Hay incluso metasonetos, que tratan del mismo tema del soneto y, en cierto modo, ejemplifican cómo se hace uno. El más famoso es el de Lope, que incluye además un fuerte componente de burla:

Un soneto me manda hacer Violante  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto;  
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,  
y estoy a la mitad de otro cuarteto;  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce, y está hecho.

Este de Benedetti (1991) puede ser curioso, porque él mismo explica que no es tan arbitrario: cumple con todas las reglas del soneto, pero se limita a ser una enumeración de ciudades y autores que frecuente. Es un mundo, el mundo del poeta:

SONETO (NO TAN) ARBITRARIO  
CON CIUDADES Y AUTORES FRECUENTADOS

Venecia / Guanajuato / Maupassant /  
Leningrado / Sousádrade / Berlín /  
Cortázar / Bioy Casares / Medellín /  
Lisboa / Sartre / Oslo / Valle Inclán /  
Kafka / Managua / Faulkner / Paul Celan /  
Italo Svevo / Quito / Bergamín /  
Buenos Aires / La Habana / Graham Greene /  
Copenhague / Quiroga / Thomas Mann /  
Onetti / Siena / Shakespeare / Anatole  
France / Saramago / Atenas / Heinrich Böll /  
Cádiz / Martí / Gonzalo de Berceo /

París / Vallejo / Alberti / Santa Cruz  
 de Tenerife / Roma / Marcel Proust /  
 Pessoa / Baudelaire / Montevideo

Cerramos este repaso por las formas del soneto recordando que también puede ser una obra de arte visual. Veamos al “anti-poeta” Nicanor Parra, así llamado no porque sea lo contrario a un poeta, sino porque siguió la antipoesía:

LOS 4 SONETOS DEL APOCALIPSIS (1)

```

+++++ +++++ ++++++ ++ ++ +++++++ +++
++ ++ +++++ ++++++ + ++++++ ++ +++++++ +++
++++++ ++ ++ +++++ +++++++ ++++++ +++ +++++++
++ ++ +++++++ ++++++ ++++++ ++++++ +++++++
++ ++ +++++ +++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++ +++++++
++++++ + +++++ +++++++ ++++++ ++++++ +++
+++++ +++++ ++++++ + +++++ ++++++ ++++++ ++++++ +++++++
+++ +++ +++++++ ++++++ ++ ++ ++++++ ++++++ ++++++
+++ +++ ++ +++++ +++++++ +++++++ ++++++ +++
+++++ ++ + +++++ +++++++ + ++++++ +++ ++++++
++++++ +++++ ++ ++ +++++ ++++++ ++++++ ++++++ +++++++
++ ++ +++++ ++++++ ++++++ +++ ++++++ +++++++
+++++ +++++ ++ +++++++ + ++++++ +++ +++
+++++ +++ ++++++ ++++++ +++++++ +++++++ ++ ++
    
```



# Bibliografía

- ACCIÓN POÉTICA, <http://www.accionpoetica.com/> [Recuperado el 18 de septiembre de 2021].
- ANSÓN, A, *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- BATTIATO, F., *La voz de su amo*. Madrid: EMI, 1982.
- BASHO, M., *Poesía completa*. Bilbao: El Gallo de Oro, 2020.
- BLOOM, H., *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.
- BÉCQUER, G. A., *Cartas literarias a una mujer*. Santa Fe: El Cid Editor, 2003.
- BÉCQUER, G. A., *Rimas*. Ed. de José Luis Cano. Madrid: Cátedra, 1981.
- BENEDETTI, M., *Las soledades de Babel*. Madrid: Visor, 1991.
- BORGES, J. L., *Poesía completa*. Barcelona: Destino, 2009.
- BORGES, J. L., *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- CANALES, A., *Poemas Mayores: 1956-1983*. Málaga: Ayuntamiento, 1994.
- CARDENAL, E., *Hidrógeno enamorado*. Ed. de M. Ángeles Pérez López. Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- CARNERO, G., *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.
- CASTELLET, J. M., *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- CERNUDA, R., *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 2007.
- CESERANI, R., *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica, 2004.
- COLINAS, A., *Poesía y poética*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.

- CORREYERO, I., *Amor tirano*. Barcelona: DVD, 2003.
- DARÍO, R., *Azul...: Cantos de vida y esperanza*. Ed. de Fernando Rodríguez Lafuente y José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., «Estructuras métricas y sentido artístico», *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 3 (2004).
- DYLAN, B., *Bob Dylan: letras: 1962-2001*. Trad. de Miquel Izquierdo y José Moreno. Barcelona: Global Rhythm, 2011.
- EAGLETON, T., *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.
- EL MUNDO, T., «Hygge', la receta de la felicidad de los daneses», <https://www.elmundo.es/vida-sana/bienestar/2016/10/30/57cd5f71268e3e467b8b463a.html> [Recuperado el 18 de septiembre de 2021].
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, A., *Epístola moral a Fabio y otros escritos*. Ed. de D. Alonso. Barcelona: Círculo de lectores, 2006.
- FERRADÁNS, C., «De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26, 2, 2001, pp. 499-517.
- GARCÍA BAENA, P., *Antes que el tiempo acabe*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978.
- GARCÍA BAENA, P., *Rama fiel*. Ed. de Juan Antonio González Iglesias. Bibliografía de Antonio Portela Lopa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- GARCÍA LORCA, F., *Diván del tamarit; Sonetos del amor oscuro*. Barcelona: Lumen, 2010.
- GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York; Llanto por Ignacio Sánchez Mejías; Diván del Tamarit*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- GARCÍA LORCA, F., *Poema del cante jondo; Romancero gitano*. Madrid: Cátedra, 1983.
- GARCÍA LORCA, F., *Canciones; Poemas sueltos; Varia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- GIL-ALBERT, J., *Homenajes e Impromptus*. León: Institución «Fray Bernardino de Sahagún» / Diputación Provincial, 1976.

- GIL DE BIEDMA, J., *Poemas póstumos: (1965-1967)*. Madrid: Poesía para todos, 1968.
- GIMFERRER, P., *Marea solar, marea lunar*. Ed. de L. García Jambrina. Salamanca / Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2000.
- GIRONDO, O., *Obra*. Buenos Aires: Losada, 1991.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. D., *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2013.
- GONZÁLEZ FUENTES, J. A., *Monedas sueltas: haikus 2009-2013*. Madrid: Huerga & Fierro, 2013.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A., «Introducción» en HORACIO, *Arte Poética*. Ed. y trad. de J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra, 2012.
- GUILLÉN, J., *Aire nuestro*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios «Jorge Guillén» / Diputación de Valladolid, 1987.
- HOLZER, J., *Jenny Holzer (Phaidon Contemporary Artist Series)*. Londres: Phaidon, 1998.
- HORACIO, *Arte Poética*. Ed. y trad. de J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra, 2012.
- HUIDOBRO, V., *Poesía y poética: (1911-1948)*. Ed. de R. D. Costa. Madrid: Alianza, 1996.
- ISSA, K., *Cincuenta haikus*. Madrid: Hiperión, 2005.
- JARQUE, F., «Antonio Machado y la definición de la poesía», *Reflexión*, 2, (2/4), (Enero-Diciembre 1973), pp. 57-63.
- JIMÉNEZ, J. R., *Espacio y Tiempo*. Orense: Linteo, 2012.
- JIMÉNEZ, J. R., *La estación total con las canciones de la nueva luz: (1923-1936)*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- KAVAFIS, K., *Poesía Completa*. Trad. de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza, 1982.
- LARA RUIZ-GRANADOS, P., «Poesía y publicidad en la sociedad contemporánea», en *Retórica y texto: III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones*, coord. por Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, pp. 326-328.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1995.
- LOTMAN, Y. M., *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- LUQUE, A., *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2006.

- LUQUE, A., *Carpe noctem*. Madrid: Visor, 1994.
- MAÑERO LOZANO, D., «Del concepto de decoro a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 111, 2, 2009, pp. 357-385.
- MÁRQUEZ, M. Á., «El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico», *BHS*, LXXVII, (2000), pp. 217-234.
- MEDEL, E., *Vacaciones*. Almería: El Gaviero, 2004.
- MESTRE, J. C., *Historia natural de la felicidad: antología esencial 1981-2014*. Madrid: FCE, 2014.
- MORALES, R., *Obra poética completa*. Madrid: Calambur, 1999.
- MUNÁRRIZ, J., *Un siglo de sonetos en español*. Madrid: Hiperión, 2000.
- NAVARRO DURÁN, R., *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1996.
- NERUDA, P., *100 sonetos de amor*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- NERUDA, P., *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1985.
- NERUDA, P., *Odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- NÚÑEZ, V., *Ocaso en Poley*. Sevilla: Cesar Viguera, 1982.
- OCUPACIÓN POÉTICA, <http://ocupacionpoetica.org/> [Recuperado el 18 de septiembre de 2021].
- PACHECO, J. E., *Contraelegía*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.
- PANERO, J. L., *Poesía completa: (1968-1996)*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- PARRA, N., *Artefactos visuales*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001b.
- PARRA, N., *Páginas en blanco*. Ed. de N. Binns. Introd. de M.<sup>a</sup> Ángeles Pérez López. Salamanca / Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2001a.
- PARRA, N., *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: Ganymedes, 1985.
- PAZ, O., *Ladera este (1962-1968); Ladera este, Hacia el comienzo, Blanco*. Ciudad de México: J. Mortiz, 1969.
- PAZ, O., *Piedra de sol*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- PEIRÓ JIMÉNEZ, P., «Seis claves para ser feliz, según la Universidad de Harvard», *El País*, 9/VI/2021. [https://elpais.com/elpais/2015/06/16/buenavida/1434480172\\_001091.html](https://elpais.com/elpais/2015/06/16/buenavida/1434480172_001091.html) [Recuperado el 18 de septiembre de 2021].
- PIGLIUCCI, M., *How to Be a Stoic: Using Ancient Philosophy to Live a Modern Life*, Nueva York: Basic Books, 2017.



- PONCE CÁRDENAS, J., «Poesía y Publicidad en España: notas de asedio», en *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, v, 2016, pp. 227-284.
- REYES, A., *Antología: prosa, teatro, poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ROJAS, G., *Cinco visiones: selección de poemas*. Ed. de Carmen Ruiz Barriónuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1992.
- ROJAS, G., *Materia de testamento*. Madrid: Hiperión, 1988.
- ROSSETTI, A., *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*. Madrid: Hiperión, 1985.
- RONCARD, P. de, *Sonetos para Helena*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1987.
- RUEDA, S., *Piedras preciosas: (cien sonetos)*. Madrid: Imprenta de Ambrosio Pérez y Compañía, 1901.
- RUPÉREZ, G., «Missed Call», Instalación: hojas de periódico intervenidas, teléfono, vídeo-registro. Medidas variables. Santander: ARTESANDER. Stand 21 Galería A del Arte. 15/07/17 - 19/07/2017.
- SANTAMARÍA, A., *Notas de verano sobre ficciones del invierno*. Madrid: Visor, 2005.
- SCHAEFFER, J. M., *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006.
- SHAKESPEARE, W., *Sonetos*. Trad. de M. Mujica Láinez. Madrid: Visor, 1991.
- TABLADA, J. J., *Li-Po y otros poemas*. Ciudad de México: Conaculta, 2011.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V., *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- VALÉRY, P., *De Poe a Mallarmé: ensayos de poética y estética*. Trad. de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.
- VEGAS, N., *Desaparezca aquí*. Madrid: Limbo Starr, 2005.
- VILAS, M., *Resurrección*. Madrid: Visor, 2005.
- VILLENAL, L. A. de, *Hymnica*. Madrid: Peralta, 1979.
- VILLENAL, L. A. de, *El viaje a Bizancio*. León: Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1978.
- WOLFE, R., *El arte en la era del consumo*. Madrid: Sial 2001.



# Tabla de contenidos

LAS PUERTAS ABIERTAS DEL LENGUAJE.....	9
UNIDAD I. PENSAR LA POESÍA COMO CREATIVIDAD CON EL LENGUAJE.....	11
I.1. ¿Es posible definir la poesía? .....	11
I.2. Una aproximación más teórica.....	13
I.3. Algunas definiciones cortas .....	15
I.4. El género de la poética.....	18
I.4.1. <i>Poéticas en prosa actuales</i> .....	21
I.4.2. <i>Poéticas en verso</i> .....	23
I.4.2.1. Rubén Darío (1867-1916).....	23
I.4.2.2. Vicente Huidobro (1893-1948) .....	28
I.4.2.3. Juan Carlos Mestre (1957).....	29
I.4.2.4. Juan Luis Panero (1942-2013).....	30
I.4.2.5. Luis Antonio de Villena (1951).....	31
UNIDAD II. DÓNDE ESTÁ LA POESÍA .....	33
II.1. Un reclamo de masas: la publicidad.....	33
II.2. Poesía para ver: el arte .....	39
II.3. Este poema me suena: la música .....	47
II.4. Silencio, se rueda: el cine .....	59
II.5. Versos y bits: la tecnología .....	61
UNIDAD III. UTILIDAD DE LA POESÍA: LA FELICIDAD COMO OBJETIVO.....	63
III.1. Otros grandes temas en grandes poemas.....	74
III.2. <i>Carpe diem</i> .....	74
III.3. La prevención contra el mundo. <i>Beatus ille</i> .....	78
III.3.1. <i>Después del carpe diem</i> .....	81

III.3.2. <i>Aceptar las cosas como vienen</i> .....	83
UNIDAD IV. LAS ESTRATEGIAS DEL DISCURSO POÉTICO .....	87
IV.1. Estrategias semánticas .....	87
IV.2. Algunos recursos sintácticos.....	93
IV.3. El poder de los sonidos: estrategias fonéticas.....	98
IV.4. Las formas del verso .....	100
UNIDAD V. LOS MODOS DEL LENGUAJE POÉTICO .....	105
V.1. La teoría de los estilos: antes y ahora .....	105
V.2. El modo clásico.....	108
V.3. El modo romántico.....	118
V.4. Los estilos, los géneros y las composiciones.....	124
V.4.1. <i>El haiku</i> .....	127
V.4.2. <i>La décima</i> .....	128
V.4.3. <i>El soneto como cauce para la creatividad</i> .....	132
BIBLIOGRAFÍA.....	149

Esta 1.<sup>a</sup> edición de  
*Las puertas abiertas del lenguaje*  
vio la luz el 22 del 9 de 2021,  
cuando el equinoccio de otoño  
y la festividad de San Mauricio  
Tebano, patrón de la Guardia Suiza.  
*Honor a quienes en su vida se han marcado*  
*el defender unas Termópilas,*  
escribió un poeta  
mencionado  
en él.

# 28 LIBROS PRÁCTICOS

Este libro trata de la creatividad aplicada al lenguaje y de su estudio a través de ejemplos prácticos. La creación poética es la primera y la más intensa de las formas que adopta el lenguaje en su dimensión estética, pero aquí se muestra cómo sus estrategias creativas tienen también validez para cualquiera de las artes o para las nuevas formas de comunicación digital. La poesía está de modos diversos en todas esas artes o discursos comunicativos abriéndonos sus puertas, y entre esas puertas del lenguaje que nos abre la poesía están las de todas las formas de creatividad, bien porque son análogas a la literatura, bien porque se sirven también de palabras, pues es lo que hacen la publicidad, el cine, las canciones o la comunicación electrónica.



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

ISBN: 978-84-1311-414-9



9 788413 114149