



LA MANZANA POÉTICA

REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA

EDITORIAL

Manuel Álvarez Ortega
por JUAN PASTOR

LA MIRADA

Lumière sans espoir (note d'un traducteur)
por JACQUES ANCET

Tierra y destierro en la poesía de Manuel Álvarez Ortega
por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Cuerpos, sombras y ausencias en la poesía de Manuel Álvarez Ortega
por DIANA CULLELL

El gobierno de las cosas del tiempo
por GERMÁN LABRADOR

Hablan los muertos: poética e idolopeya en la lírica de Manuel Álvarez Ortega
por JOSÉ ANTONIO LLERA

Manuel Álvarez Ortega, el poeta extemporáneo
por FANNY RUBIO

Reivindicaciones de Manuel Álvarez Ortega
por FRANCISCO RUIZ SORIANO

32

Noviembre 2012

VIDA Y OBRA

Tiempo de Manuel Álvarez Ortega
por ANTONIO COLINAS

Con y para Manuel Álvarez Ortega
por ANTONIO GAMONEDA

La tensión de lo absoluto se hizo carne
por JAVIER LOSTALÉ

Edita

LA MANZANA
POÉTICA

La Manzana Poética
Apartado de Correos, 3199
14080 Córdoba
Depósito Legal: 1663-2002
ISSN: 1887-7184

lamanzanapoetica@yahoo.es
www.lamanzanapoetica.info

Dirigen:

Bernd Dietz
Francisco Gálvez

Comité asesor:

Rafael Álvarez Merlo
Juan José Lanz
María Rosal
Luis García Jambrina
Esther Sánchez-Pardo
José Antonio Gurpegui
Juan M. Molina Damiani
Balbina Prior
José Antonio Ponferrada

Colaboradores:

Fernando Guzmán Simón
Jordi Doce
Mertxe Manso
Juan Carlos Abril
Ana Moreno Soriano
Rosa Navarro León
Leonor María Martínez Serrano

Diseño y maquetación:

xaviPaisal.com

Imprime:

Copisterías de Córdoba, S.L.

*La Asoc. Ctral. La Manzana Poética y el Comité
Asesor de esta revista no se hacen responsables de las
opiniones y pensamiento expresados por sus
colaboradores.*



LA MANZANA
POÉTICA

— REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA —

32 - Noviembre 2012



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA
Delegación de Cultura

Esta publicación está subvencionada
por el Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura






Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



**Plan de Fomento
de la Lectura**

SUMARIO

| | | |
|---|---|-----|
|  | EDITORIAL..... | 5 |
| - | Manuel Álvarez Ortega por JUAN PASTOR | |
|  | LA MIRADA..... | 9 |
| - | Lumière sans espoir (note d'un traducteur) por Jaques ANCET..... | 11 |
| - | Tierra y destierro en la poesía de Manuel Álvarez Ortega por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ..... | 17 |
| - | Cuerpos, sombras y ausencias en la poesía de Manuel Álvarez Ortega por DIANA CULLELL..... | 31 |
| - | El gobierno de las cosas del tiempo por GERMÁN LABRADOR..... | 40 |
| - | Hablan los muertos: poética e idolopeya en la lírica de Manuel Álvarez Ortega por JOSÉ ANTONIO LLERA..... | 103 |
| - | Manuel Álvarez Ortega, el poeta extemporáneo por FANNY RUBIO..... | 118 |
| - | Reivindicaciones de Manuel Álvarez Ortega por FRANCISCO RUIZ SORIANO..... | 122 |
|  | VIDA Y OBRA..... | 135 |
| - | Tiempo de Manuel Álvarez Ortega por ANTONIO COLINAS..... | 137 |
| - | Con y para Manuel Álvarez Ortega por ANTONIO GAMONEDA..... | 141 |
| - | La tensión de lo absoluto se hizo carne por JAVIER LOSTALÉ..... | 146 |

LA MIRADA

Lumière sans espoir (note d'un traducteur)

Por *Jacques ANCET*

Tierra y destierro en la poesía de
Manuel Álvarez Ortega

Por *Luis BAGUÉ QUÍLEZ*

Cuerpos, sombras y ausencias en la poesía
de Manuel Álvarez Ortega

Por *Diana CULLELL*

El gobierno de las cosas del tiempo

Por *Germán LABRADOR*

Hablan los muertos: poética e idolopeya en
la lírica de Manuel Álvarez Ortega

Por *José Antonio LLERA*

Manuel Álvarez Ortega, el poeta
extemporáneo

Por *Fanny RUBIO*

Reivindicaciones de Manuel Álvarez Ortega

Por *Francisco RUIZ SORIANO*

EL GOBIERNO DE LAS COSAS DEL TIEMPO.

La lectura poética del siglo xx español de Manuel Álvarez Ortega y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica en España después de 1939.

Germán LABRADOR MÉNDEZ

Princeton University

Este trabajo analiza en su conjunto la obra de Manuel Álvarez Ortega (1923), un poeta que, con setenta años de producción a sus espaldas, pone en melancólica conexión temporal la España de los años cuarenta con la del siglo XXI. A partir de sus contundentes juicios sobre la escasa calidad de la poesía española, en particular desde después de la Guerra Civil hasta el presente, trataré de construir un itinerario de lectura que permita explicar por qué Álvarez Ortega, como otros poetas de su generación, en sus juicios sobre la poesía española del último siglo, discrepa radicalmente de las narrativas poético-nacionales que emplea la mayor parte de la crítica del periodo, según las cuales la historia poética del siglo interioriza el relato historiográfico de la democratización nacional y su dialéctica entre reconciliación, normalización y desarrollo. Explicando el modo en que ciertos poetas de posguerra construyeron un imaginario de la temporalidad que parte de la fractura estética y política de la guerra civil, y de *sus muertos*, y estudiando cómo la crítica mayoritariamente no se hace cargo de esa lectura, planteo que la ausencia en la España postfranquista de un metarrelato poético que observe una continuidad estética y moral en la historia nacional del siglo XX se explica, en parte, por la discontinuidad producida respecto de tradiciones basadas en una concepción trágica de la función del poeta moderno, donde éste, justo en el borde discursivo que separa los muertos y el estado, se da como tarea esencial el mantenimiento de una memoria insobornable de la violencia del siglo.

Palabras clave: historiografía, poesía española de posguerra, historia literaria como historia nacional alternativa, imaginación política, imaginación poética, memoria histórica, memoria de la Guerra Civil, poesía española contemporánea, narrativa nacional, la función del poeta, Manuel Álvarez Ortega, la tradición poética española, criptorrepblicanismo, tragedia y temporalidad, metarrelato poético nacional.

1. Qué malos son nuestros poetas.

Este fue el título de una conocida canción de *Astrud*, un grupo *indipop* cuya creciente popularidad y prestigio *underground* se disparaba en 2004 con la

aparición del *single* que adelantaba su tercer disco (*Performance*), *Todo nos parece una mierda*, que constituía un nutrido inventario de las formas lingüísticas del cinismo contemporáneo con el que una sociedad (y, dentro de ella, un sector muy particular de la misma, su juventud *moderna*, de clase media y gafas de pasta) hacía *surf* sobre las grandes olas de los capitales globales que, por aquel entonces, rompían sobre el territorio nacional, en esa inundación de divisas extranjeras conocida como “el boom del ladrillo” o “la España del milagro económico” (Observatorio Metropolitano de Madrid 181-218). Entre las numerosas formas de nadar y guardar la ropa sobre aquellas aguas de extraña consistencia, rara temperatura y profundidad insondable, Astrud identificaba unas cuantas: excusas, tópicos, fragmentos de voces banales y lexicalizadas con las que las vidas líquidas de comienzos de milenio chocaban las unas con las otras¹. Los enunciadores de *Todo nos parece una mierda* no eran identificables ni con los miembros del grupo musical, ni con un nosotros colectivo autoconsciente, porque allí no había personajes poéticos, yo líricos, sino fragmentos de un discurso compartido e identitario (una nueva versión de *lo moderno*), el del “sentido común” contemporáneo, que expresaba la ideología del cinismo posmosmoderno, cristalizada convenientemente en frases hechas². Entre las exitosas canciones del *single*, obtuvo cierta fama en el mundo cultural juvenil, y, específicamente, en el de los jóvenes poetas, la canción cuyo título recojo en el epígrafe: *Qué malos son nuestros poetas*, canción que para alguien como Agustín Fernández Mallo constituyó “una refinada e inteligentísima bofetada al sacrosanto canon poético establecido” (Fernández Mallo y Mora 2006), porque poetas como Ferrater, Gil de Biedma, los Panero, Gimferrer, Cernuda, Lorca, Aleixandre, Guillén y Salinas eran explícitamente listados entre estribillos que repetían una y otra vez “qué malos son... nuestros poetas”.

1. Así, por ejemplo Astrud, cuestionaba la naturaleza de las relaciones interpersonales en la sociedad contemporánea mediante frases hechas y palabras comodín que, aparentando significar algo, se mostraban en realidad vacías. Tanto en *Todo nos parece una mierda*, como en el resto de sus discos, Astrud hablaba de la sociabilidad (juvenil) contemporánea, se preguntaba la superficialidad de la amistad en temas como “Quedamos en eso”, la falta de sinceridad y la mutabilidad de las opiniones en “Me desdigo”, la falta de compromiso y la incoherencia en “Todo da lo mismo”, en general, el conjunto de rasgos que de finirían la antropología del *moderno* de comienzos del siglo XXI, individuo que encarnaría privilegiadamente la plasticidad ontológica del capitalismo de ficción. Su modo de emplear el lenguaje, vaciándolo de contenido, le permitiría la adaptación simultánea a las exigencias e intereses de cada momento: “Me ha vuelto a pasar. Siempre se me olvida que todo, todo da lo mismo [...] voy a cambiar el reloj de mano para no olvidarme más [...] que todo da, todo da lo mismo, nada depende de ninguna decisión” (“Todo da lo mismo” 2004). Agradezco a Agustina Monasterio Baldor sus ideas sobre el significado de *Astrud* en este contexto, que abrieron hace años las preocupaciones compartidas que hoy construyen este texto.
2. Algo parecido a lo que, en aquel momento, en las páginas de *Público*, ponía de relieve por entonces un personaje gráfico, Don Topi Cobobo (“el señor que usa las frases más gastadas en los momentos menos adecuados”), creación del dibujante Mario Entrialgo. Algunos dibujantes, cronistas y periodistas han jugado a irflexionar esa lengua en busca de la producción exacta de *absurdo* que permita visibilizar el modo en el que, bajo su apariencia flexible, ese lenguaje apunta una y otra vez al espacio de los intereses. Entre ellos, cabe destacar a Miguel Brieva, las *falsas noticias* de Santiago Alba Rico o, en un trabajo lingüístico semejante pero con una articulación política más problemática, periódicos de ficción como el digital *El Mundo Today*.

Ese inventario provisional parecía entonces condenar conjuntamente toda la tradición poética española contemporánea como *poesía mala*³.

Con ello, Astrud sólo estaría actualizando un insistente y nunca contradicho *mantra*, el de la mala calidad general de la poesía española, de su tradición moderna, de una poesía que se forme sobre un diálogo fuerte con la misma, dictado que ha sobrevolado con insistencia el campo literario español de la democracia, contribuyendo a fundarlo sobre precepto doble: la idea de que la tradición moderna española (poética y en general literaria) es de un valor estético deplorable y la idea de que, por lo tanto, no puede ser la fuente de una producción literaria contemporánea digna, cuyas bases forzosamente habrían de ser extranjeras, porque, en España, la poesía y la literatura modernas estarían todavía por hacer. Esta tensión, fundacional a las letras españolas (Chirbes 2010), que he podido estudiar en profundidad (Labrador 2008), a la altura de 2005 se conectaba con otro asalto al parnasio literario, fraguado en esta ocasión desde el planeta Nocilla⁴, confirmando que los juicios consensuados sobre la mala calidad de la poesía española moderna eran, al menos desde los tiempos de la generación novísima, la escalera de mano utilizada una y otra vez por diferentes grupos para tratar de encaramarse a la misteriosa estantería donde se guardaría la poesía moderna que está por escribir. Lo interesante, en el debate español contemporáneo, es cómo esta idea coexiste con naturalidad con el sentimiento de aceptación celebrativa de lo todo lo visible: que el pasado sea un erial parecería facilitar a los poetas de hoy su residencia feliz en el presente⁵. Si *nuestros* poetas son tan malos, hay

3. En el ámbito de la lírica gallega, en fechas vecinas tuvo lugar un fenómeno comparable, el *Xerador Automático de Poesía Galega*, un *engine* de producción automática de textos que trabajaba sobre un *corpus* de la poesía gallega que seleccionaba algunos de sus rasgos retóricos más visibles del fin de siglo, y jugaba a componerlos y descomponerlos alegremente, produciendo poemas distintos y, a la vez, iguales, intercambiables. A partir de ese recurso, en la comunidad virtual de los *Aduaneiros Sem Fronteiras* se organizaba todo un debate sobre la calidad o falta de calidad de la poesía gallega contemporánea y la consecuencias *políticas* que tendría ese juicio (Labrador 2006). En ambos casos, se trata de dispositivos de objetivación social de una *deficiente* enunciación poética contemporánea.
4. No realizo esta mención con ninguna particular animadversión hacia esa corriente, y menos hacia el trabajo y actitud de muchos de sus miembros, por entonces súbitamente convertidos en el "payaso de las bofetadas" favorito de la literatura española contemporánea debido a una recién adquirida (y construida) visibilidad. Lo que me interesa señalar es exclusivamente un mecanismo discursivo que supera las pretensiones y la conciencia de los "agentes Nocilla", que consiste en el intento de legitimar intervenciones culturales en el espacio público bajo la afirmación, no tanto de su novedad, como de la ausencia de una tradición nacional sobre el particular, vacío que la intervención personal vendría a cubrir. Sobre este punto, remito a un trabajo en prensa ("Lo que en España no ha habido. La lógica normalizadora de la cultura nacional en el discurso liberal contemporáneo, 1975-2011"). En la última reactualización del debate posmoderno, del que el momento Nocilla ha hecho su bandera, se confirma la pauta característica a la lógica de la normalización cultural en democracia, que se ejecuta antes bajo el signo de la carencia ("En España no hay de esto que yo hago") que bajo el de la innovación ("eh, eh, esto que hago es nuevo"). Sobre estas cuestiones, del magma de declaraciones nocillescas podemos seleccionar una como representativa: "una mayoría abrumadora de la poesía publicada en todas las lenguas oficiales de este país parece no haberse enterado del cambio operado no sólo por el resto de las artes antes descrito, sino por el conjunto de lo que damos en llamar sociedades técnico-desarrolladas, y si se ha enterado le da la espalda de tal manera que sólo puede conducirla al suicidio por anoréxica autodestrucción" (Fernández Mallo 25). En todo caso, es necesario reconocer que la fortaleza de esos juicios no se acompaña de una necesaria animadversión a la tradición poética, ni siquiera un relato sofisticado de la misma. Con frecuencia, simplemente se ignora o desconoce.
5. Un ejemplo al azar de una opinión muy extendida sobre el estado actual de la poesía: "El saldo es magnífico, porque la

margen de mejora suficiente para que los poetas del presente no se estresen demasiado a la hora de defender públicamente sus propuestas⁶.

Claro que no es lo mismo que Astrud (1973) diga que la poesía española del siglo XX es horrible, así, en su conjunto, y que Agustín García Mallo (1967) piense algo parecido (2009: 25-26), o que lo compartan algunas decenas de jóvenes poetas, que quien lo dijese públicamente fuese José Ángel Valente (1929-2000), con frecuencia, en sus últimas intervenciones (“no quieren dar un paso en falso no sea que no les den el premio. Están comprados. Y eso deshace completamente el mundo de la cultura. Hay excepciones, pero son excepciones” 1995; o “La poesía española está muy segura de sí, pero en general es muy mala”, 2000)⁷, ni que sea Antonio Gamoneda (1931) quien lo insinuase (“en términos generales, no me parece una gran poesía la española que se estima consolidada”, Amiano 2010),⁸ en esos mismos años de tanto *silver surfer*, mientras acudía a las ceremonias del zapaterismo cultural con el traje de buzo de su pasada pobreza, un poco a la manera de Cuba M. Gooding en *Men of Honor*.

situación de la poesía escrita en nuestra lengua no puede ser más óptima, desde la perspectiva de las dos orillas. Vivimos un momento privilegiado en el que disfrutamos de poetas casi centenarios y jóvenes de talento”. Estas declaraciones de Manuel Borrás las acompañan con tonos más comedidos otros editores, en un reportaje de *El Cultural* (2009), aunque, en casi todos los casos, subrayasen un mismo escenario de normalización, armonía y estabilidad en el paradigma poético, una transposición de los valores que definen la cultura política liberal parlamentaria: representatividad, estabilidad, culminación de una larga trayectoria histórica, opciones legítimas e intercambiables, mejor de los mundos posibles.

6. Esto contrasta radicalmente con la actitud con la que ciertos poetas de la transición vivenciaran esta tensión, que percibieron en unos mismos términos conflictivos (*en España no ha habido poesía moderna, nosotros tenemos que hacerla*), pero que trataron de resolver de modo trágico, donde su identidad social de poetas de ruptura, y el requerimiento autoimpuesto de ofrecer una obras capaces de romper estéticamente con el franquismo, comprometía sus vidas hasta su misma viabilidad (Labrador 2008). El nivel de intensidad de semejante experiencia histórica contrasta notablemente con el discurso de pluralidad estética, posmodernidad, plasticidad y ¡ruptura! con el que se vienen (auto)representando las diferentes “nuevas hornadas” poéticas (Ruiz Mantilla 2003, 2010).
7. Para Valente, además, la mala calidad de la poética estaba directamente relacionada con la mala calidad de la política contemporánea, descrita en unos términos conceptuales quizá convencionales en 2012, pero desde luego no tan frecuentes en 1995: “Creo que estamos en una época muy mala. Creo que este milenio se acaba con un signo absolutamente negativo. [...] Los políticos no representan el estrato superior del mundo en el que nos movemos. Por encima de su cabeza hay dos grandes elementos que tienen un funcionamiento autónomo, en el que lo propiamente humano no tiene importancia: [...] la información, es decir, las empresas mediáticas, y el capital. [...] La clase política es ahora mismo una marioneta de poderes mal controlados que están por encima de su cabeza. Y eso lo ves en la poca calidad que tienen los dirigentes políticos” (Valente 1995).
8. Junto con el reconocimiento de un compartido desinterés por lo que está sucediendo, la posición de Antonio Gamoneda es un poco más matizada en su conjunto. Si bien afirma la ausencia de grandes empresas poéticas activas en el momento actual, Gamoneda insiste en salvaguardar tal posibilidad, en una defensa cerrada de la juventud, visible en este y otros muchos pasajes: “Confío en los jóvenes, en el futuro poético, quizá próximo, de los jóvenes. La de América Latina, en conjunto, me parece más sólida (puede haber una razón demográfica) que la de España.” (Amiano).
9. Me refiero al contenido de su discurso en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes en 2007, donde Gamoneda realizó una defensa encendida de la literatura escrita desde la experiencia de la pobreza, como literatura con una capacidad diferente de mirar y de simbolizar. Ese recordatorio de que la tradición literaria y poética en lengua española, en la obra de sus clásicos, se ha producido desde centralidad de la experiencia de la escasez resultaba completamente *marciano* en el contexto eufórico de 2007, como De la Flor y Gamoneda oportunamente supieron teorizar. Y, sin embargo, esta revisión de la historia cultural nacional como una historia de la pobreza, defendida en aquel contexto por escritores como Rafael Chirbes (2002, 2003), es en la *temporalidad de crisis actual* más pertinente que nunca, y será uno de mis ejes de lectura de la obra de Álvarez Ortega, en la perspectiva de una *historia (poética) de la pobreza y el hambre*, de una poesía que *nunca perdió su memoria*. Esa desconexión socioepocal entre *estética* y *memoria* explica, en cierto modo, la desconexión entre una literatura de la abundancia y su tradición *anormal* del desarraigo y la carencia (Chirbes 2003, 2010). En la coyuntura actual cabe afirmar que esa conexión comienza a reestablecerse (Labrador 2012).

Tendremos que explicar por qué. Y por qué tampoco será lo mismo que lo diga (y repita) Manuel Álvarez Ortega (1923), quien, en numerosas ocasiones, en diferentes entrevistas, se ha manifestado militantemente escéptico sobre el valor y vigencia de la poesía española:

La verdad es que de los poetas de hoy tengo mediano conocimiento. Los libros que me llegan no son nada del otro mundo. Pienso, viendo sus textos, que no quieren salir -quizás tampoco puedan, dada su preparación, que adivino muy corta- de los ecos de los Claudios, de los Brines o, lo que es peor, los Biedma, ejemplo integral éste de vaciedad lírica (Soriano 2005, Álvarez Ortega 2012: 106)

La crítica malhumorada a la proliferación de tonos realistas, a la continuidad estética de acordes confesio-conversacionales, las acusaciones de escasa originalidad y formación, la denuncia del excesivo número de pretendientes frente a los pocos en verdad cualificados, son algunos de los rasgos que caracterizarían negativamente la situación de la poesía actual, en un análisis compartido, aunque con importantes matices en el tono, por poetas como Valente, Gamoneda o Álvarez Ortega, que, en muchos casos aducen la falta de interés personal por la poesía actual¹⁰. En el caso de Álvarez Ortega, cabe destacar además que su opinión sobre la poesía española contemporánea no ha cambiado sustancialmente en los últimos sesenta años, aunque efectivamente haya cambiado la poesía que era contemporánea de sus diferentes opiniones. Veamos cinco declaraciones, correspondientes a cinco decenios distintos, que lo demuestran:

Al contrario de lo que se suele decir por ahí, que nos hallamos en una nueva edad de oro, a mi juicio el panorama poético de este país es muy pobre. No existe ni siquiera un discreto nivel medio. Hay [...] excesivos poetas. Todos iguales, cortados por el mismo patrón, de escaso interés. Si acaso, algunos jóvenes, sin mucha obra todavía, por lo que apuntan, pueden significar algo. Pero eso el tiempo lo dirá. (Castro Villacañas 1954, Álvarez Ortega 2012: 13)

El momento poético actual de España es muy confuso. Hay excesivos poetas. [...] Y lo que es peor, de los ya en circulación, un lamentable aluvión de copleros y mediocres versificadores que no están haciendo más que confundir, enredar, oscurecer, fomentar con sus deleznable versos la impopularidad de la poesía. Existen, qué duda

10. Si bien una gran parte de la (joven) poesía contemporánea ha renunciado (por acción u omisión) a un diálogo complejo con la tradición de la poesía española del siglo XX en aras de una búsqueda de prestigio cosmopolita o posmoderno, no es menos cierto que el panorama de las últimas décadas ha estado muy determinado por las dos o tres generaciones de "poetas de la experiencia", en el sentido más amplio y socioarticulado (Cullel). No es mi interés debatir sobre los límites de su lectura del siglo XX poético español, pero sí constatar que tienen un imaginario histórico-literario y una noción de tradición poética (Cernuda, Gil de Biedma, Alberti...), que frecuentemente une lengua y nación y algún tipo de evocación social. Es justamente contra esta corriente realista-conversacional contemporánea contra la que, por ejemplo, un Gamoneda no ha ahorrado críticas, y contra esa corriente frecuentemente se invoca el descrédito actual de la lírica nacional. Por último, en algunos medios todavía se mantiene un imaginario de la poesía española academicista de preceptiva clásica, aspiraciones morales-religiosas y temática limitada, que ha sabido mantener su lectura peculiar de los poetas del siglo, al menos desde Gerardo Diego.

cabe, media docena de poetas, quizás exagere, que tiene algo que decir y lo dicen por encima de esa jungla [...] de voces inútiles. Son los que nos salvan. Los demás, afortunadamente, sufrirán la natural decantación del tiempo, y serán olvidados, ya lo son, para siempre. (García Nieto 1960, Álvarez Ortega 2012: 19)

No creo que quede casi nada, por no decir nada, de lo que han hecho o están haciendo, tantos versificadores o copleros del 39 a esta parte, la verdad. Si acaso un par de nombres que permanecieron al margen de toda la vaciedad imperante, desoyeron las modas y no se pusieron a tocar el solo de tambor que han sido estos treinta años de poesía española. (De Celis 1973, Álvarez Ortega 2012: 40)

En nuestros días, con rarísimas excepciones, circula una poesía, no ya arcaica, sino autofágica de su propia esclerosis, en consecuencia, claro, con la mediocridad ambiental. La poesía, no se olvide, tiene también la edad de nuestra arterias. (Baigts 1986, Álvarez Ortega 2012: 55)

Creo que estamos en un momento muy bajo. Hay algún nombre, entre los jóvenes, que apunta algo. Pero la mayoría no hay por donde cogerlos. Luego, están esos grupos, que se atacan y defienden, no sé por qué ni de qué, quizás por hacerse un hueco entre lo que mangonean los suplementos de los diarios. De pena. (Paredes 1999, Álvarez Ortega 2012: 61)

No siempre lo normal es encontrar una unidad fundamental de pensamiento a lo largo de la trayectoria de un intelectual o un escritor, pero asusta comprobar la contundencia con la que Manuel Álvarez Ortega se ha expresado a lo largo de toda su vida pública contra el panorama estético que le rodea, atribuyéndose por ello un aura misantrópica, que tampoco le ha impedido una considerable apreciación crítica¹¹. A lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, Álvarez Ortega ha imputado idénticos delitos al panorama poético: destensión epocal, confusión, repetición, excesiva producción, ausencia de referentes fuertes y de voces carismáticas, guerras de *egos...* presentando como atenuantes la existencia de media docena de nombres sólidos, *los de siempre...* y, quizás, un puñado de jóvenes apuntando sus maneras. Su visión de conjunto apenas reproduce la imagen tópica y previsible de la vida cotidiana de cualquier república poética, plantilla que sería aplicable sin grandes variaciones tanto a la situación poética en tiempos de *España* y *Cántico* como a la época actual de la *experiencia*, la *diferencia* o la *post-poética*, como si, en realidad, nada hubiese cambiado alrededor de Álvarez Ortega, espectador centrado de un mundo que se repite a sí mismo, sol bajo el cual no hay nunca nada nuevo.

Empleo una metáfora astrológica para llamar la atención sobre otro aspecto recurrente en estas citas: la advocación al tiempo, único juez que habrá de disolver en el polvo de los siglos toda esta acumulación de *mala poesía* y salva-

11. No repararé aquí la recepción crítica de Álvarez Orta, a la que han contribuido notablemente algunos de los críticos que me acompañan en este número monográfico. En la nómina de reseñistas de Álvarez Ortega cabe citar a Ernestina de Champourcin, Francisco Umbral, Vicente Núñez, Victoriano Crémer o Pere Gimferrer. La revista *Barcarola. Revista de Creación Literaria*, dedicó su doble número 58-59 (Albacete, noviembre de 1999) a un homenaje al poeta en el que participaron conocidos críticos, poetas e investigadores.

guardar de la ruina algunas, escasas, valiosas, piezas de arte, gracias a las cuales Álvarez Ortega, como Valente, como Gamoneda, cada uno por separado, esperarían haber logrado, por un puñado de versos al menos, alguna porción de *eternidad*. Bajo el signo del tiempo, de ese tiempo pasado, pero también de la imagen de ese tiempo por venir, es decir, desde la interrogación por *el gobierno de las cosas del tiempo* quiero organizar una entrada en la obra de Álvarez Ortega, desde el modo en que la expresión del tiempo contiene una historia del pasado, pero también una imaginación del futuro, preguntándome por las instancias que determinan, para Álvarez Ortega, un cierto acceso histórico al patrimonio estético-moral de la lírica española a comienzos de este milenio, desde una experiencia crítica de las relaciones entre estética y temporalidad.

Si aceptamos esta hipótesis, la de que las opiniones de Álvarez Ortega no son sólo el fruto tardío de un juicio reconcentrado, misántropo, sino una constante en una forma de observar la producción poética que le fue rodeando a lo largo de su vida y si aceptamos que en ello no está sólo, sino que le acompañan los juicios de algunos otros poetas de avanzada edad y dilatada trayectoria, podemos interrogarnos por la naturaleza de ese momento existente en la poesía española de comienzos de milenio, cuando se tienden sobre el campo literario las alargadas sombras de algunos creadores, que, tras haber atravesado el siglo XX, dedican los últimos años de su vida a un perturbador diálogo, cara a cara, con los grandes poetas que les han precedido, con aquellos que han definido su tradición personal, y que, como veremos, frecuentemente no son los españoles. En el invierno de sus vidas, estos creadores muestran no preocuparse lo más mínimo por sus contemporáneos, por la juventud, por crear una *escuela*. Se representan absortos en una conversación con los difuntos y escuchando con sus ojos a los muertos, como si, al cabo de una vida dedicada a la poesía, se reuniesen en un diálogo final y estrecho, “en el círculo de la muerte” (la expresión es de León Felipe 19), que ha de concluir con la rendición de sus *Obras al Tiempo*, instancia administrativa básica para ingresar en el panteón sagrado de los clásicos (padrinos en esta academia de lo eterno), siempre según la fantasía de eternidad compartida por tantas instituciones literarias.

La acumulación de gestos semejantes en el panorama de la última década española, nos habla del triunfo de un cierto *ethos*, de un *momento metafísico* en la poesía española¹² que, como pretendo demostrar, entraña además un completo

12 A pesar de que la percepción de esa modulación estética en el panorama de la lírica democrática se ha mantenido reconocible bajo numerosas etiquetas, sean las de una “poesía del silencio”, las de una estética altomodernista. Mayhew (2009) ofrece un relato muy articulado del valor diferencial de estos timbres líricos en un espacio poético dominado por voces experienciales, señalando, además, que ese debate poético tiene consecuencias políticas y que, en él, se está operando una discusión sobre la lectura de la tradición y de la modernidad lírica. A propósito de Antonio Gamoneda, Fernando R. de la Flor y Amelia Gamoneda reflexionan sobre el carácter reconcentrado del estilo tardío del poeta, y su articulación dispositiva sobre el campo de enunciaciones de la España actual.

juicio estético, ético y político del siglo XX español y de la naturaleza de la cultura democrática organizada desde 1975 que, en el presente de 2012, se disuelve y difumina en su mundo de valores, perdiendo la consistencia que le fue característica, de modo progresivamente acelerado, ante nuestros ojos y más allá de la mirada de estos viejos poetas, que reclamaban ser sabios además de ser ancianos.

2. La Edad de Hierro.

[Vivimos] en un país enfermo, cualquier gesto que signifique un propósito de curación es un insulto para los que viven de la enfermedad.

(Baigts 1986, Álvarez Ortega 2012: 54-55)

La aplanadora coherencia de los juicios de Manuel Álvarez Ortega acumulados a lo largo del tiempo permite pensar que, detrás de ellos, se encuentra una teoría poética unitaria, aunque su alcance y naturaleza tengan que ser establecidos todavía. Pero quizá no sea tan evidente que detrás también se encuentra un relato de la historia de la poesía española del siglo XX, y, relacionalmente, una teoría (poética) de la historia.

La coherencia de estos fragmentos (y de otros que veremos) nos permiten reconstruir una forma de entender la historia poética del siglo XX español, en la que se destaca la existencia de dos largos ciclos estéticos fundamentalmente continuos, ciclos de baja densidad estética y alta estabilidad cultural, interrumpidos por un intervalo de experimentación legible como “oportunidad perdida”. Condensada en un puñado de juicios estéticos, la historia literaria que Álvarez Ortega maneja es, en su periodización, fundamentalmente coherente respecto de aquella generalmente aceptada en las historias literarias, aunque resulte polémica en lo que se refiere a la caracterización particular de cada uno de esos periodos, y a su valoración estética¹³. El primer gran intervalo del siglo poético lo ocupa una larga posguerra, gris y amorfa, y el segundo se corresponde con la época actual, igualmente desprovista de interés y personalidad estética. Visto desde el juicio estético-moral de Álvarez Ortega, el siglo XX poético español se vuelve un territorio en el que se materializa un *deber ser* insatisfecho, en el que nunca se consuma *la poesía que debería haber (habido)* en la nación.

13 Álvarez Ortega ha señalado la ausencia de una tradición crítica “responsable” en la segunda mitad del siglo XX español (2012: 86). Es importante decir, a propósito de los juicios históricos de Álvarez Ortega, que no pretenden ser los de un crítico, ni de un historiador de la literatura. Álvarez Ortega habla como poeta, como poeta longevo y autorizado, acaso como *príncipe de los poetas*, pero no como historiador. Eso es importante recordarlo en un campo cultural en el que los críticos y los historiadores de la literatura son mayoritariamente también poetas (este mismo número monográfico pareciera ilustrarlo), y sus juicios estéticos y elecciones creativas están unidos de modos múltiples con sus intervenciones críticas.

Una, en resumen, larga *edad de hierro*¹⁴ de continua e irredimible *mala poesía*.

Desde el inicio, la vivencia de habitar una época de oscuridad poética resulta fundacional respecto de la propia escritura; escribir, para Álvarez Ortega, significará hacerlo en tiempos de penuria, desde los mismos años cuarenta en que preparó sus libros primeros, pues fue allí donde se inicia la decadencia: “no creo que quede casi nada, por no decir nada, de lo que han hecho o están haciendo, tantos versificadores o copleros del 39 a esta parte” (De Celis 1973, Álvarez Ortega 2012: 40) Esta vivencia se pone en relación con un corte estético e histórico respecto la generación del 27: a pesar de que Álvarez Ortega no manifieste un gran aprecio por el trabajo poético del 27 en su conjunto, sin embargo, argumenta que su súbita ausencia destruyó completamente el mundo de la poesía tal y como él lo conoció, como una esfera dinámica, emergente¹⁵. Su desaparición condenó a los jóvenes aprendices de poeta a subsistir en páramos de escasez. Aunque sea un relato mítico de los orígenes, la vivencia de que se ha producido una fractura con un tiempo anterior de condensación de variables poéticas de intensa energía prepara la vivencia de la época siguiente como un tiempo post-clásico, un periodo de decadencia, por más que los aparatos culturales del franquismo representasen la producción poética de posguerra como la propia de un nuevo renacimiento (1954, 2012: 13).

A mediados de los años cincuenta, el espacio poético funcionaba como la más dinámica de las esferas públicas en los años más cerrados del franquismo. Precisamente por la importancia legitimadora que las mentes de la cultura y la propaganda del régimen dieron a lo poético como disciplina clasificadora (capaz de producir lo clásico), desde fechas tan tempranas como 1944, la poesía circulaba con el marchamo de no ser de este mundo, aura que la permitía sustraerse de preguntas históricas y políticas con mucha más facilidad que a las otras artes, después de haber respondido con entusiasta adhesión a esas mismas preguntas en el lustro anterior¹⁶. Y, sin embargo, en 1954, en semejante

14. Tomo el título de una afectada necrológica de Jambriña a propósito de la muerte de José Hierro, en la que el desconocimiento de la edad del poeta le sirve como metáfora para hablar de la ocupación simbólica del siglo que hicieron estos creadores y, por lo tanto, la emanación mítica de historicidad que representaban, señalando, de modo no intencional, la baja valencia estético-moral de su tiempo.

15. Tampoco en ese juicio Álvarez Ortega está solo. Valente ha sido muy crítico siempre con la idea de generaciones en la literatura. A propósito de la del 27, salva sólo a Cernuda, “De la *generación del 27* yo considero un poeta fundador a Luis Cernuda, y nada más. Me considero mucho más conectado con Unamuno y con Machado. No digo que los poetas del 27 fueran una porquería, pero a mí sólo me interesa Cernuda porque él hizo andar la literatura española. La puso en movimiento” (1995). Esa idea de la defensa 27 como una temporalidad poética exigente (un *clima*) es también clave en Álvarez Ortega, quien, además, dirigió en los años cuarenta un programa en una radio local de Córdoba en el que leía los textos de los poetas de la Edad de Plata. Del grupo del 27, Álvarez Ortega reconoce en algún momento de su trayectoria el papel de Lorca, Alexandre y Cernuda, aunque se mostrará más desdenoso con los mismos en otros momentos.

16. Al hablar de la función *clasificadora de la poesía* en el primer franquismo, me estoy refiriendo a la atribución que se le concede al entenderla como disciplina dotada especialmente para producir la naturalización trascendente de todo un orden cultural, una suerte de esencialización y cifrado de las relaciones imaginarias entre lo bello, lo bueno y lo verdadero con

contexto, Álvarez Ortega se pronunciaba en contra de todas y cada una de las tendencias poéticas distinguibles en su época:

Nada de lo que hay me gusta ni me afecta. El garcilacismo, ya de capa caída, me deja por completo indiferente. La poesía social, ahora tan prodigada, me parece un “bluf”, aparte de considerarla una moda circunstancial. También estoy frente a la poesía liricoide, preciosista, de ese andalucismo que tanto se prodiga, en verdad más fachada que edificio, o ese populismo de algún que otro grupo, que no pasa de ser un brindis a la superficialidad. Con nada de esto tengo yo nada que ver. (Castro 1954, Álvarez Ortega 2012: 12)

Manteniendo un mismo juicio, diez años más tarde, Álvarez Ortega reflexiona sobre el corte estético que supuso la posguerra respecto de la generación del 27, y señala cómo los distintos hábitats poéticos existentes durante los veinticinco años de paz no habrían servido para generar trayectorias estimables. El declive del 27, para Álvarez Ortega, corresponde al caso de un tiempo de singularidades heroicas. Del 27 se extraña la fuerza asociada a un nombre, a una estrella poética: la posguerra, por oposición al panteón poético anterior, manifiesta su condición de caldo anónimo, una suerte de sopa poética primordial en la que flotan e interaccionan sencillas cadenas estéticas intercambiables, que no generan vida lírica. Ello, para Álvarez Ortega, perdura más allá de la primera posguerra, y el mal se perpetúa también durante las décadas del desarrollismo:

De un tono medio. Así se estima generalmente. Se echa de menos la existencia de individualidades que destaquen. Después del 27, de los Cernuda, Lorca, Aleixandre, es difícil señalar un poeta de ahora que alcance ese nivel. [...] Hoy todo es muy uniforme. Puede decirse que todos los poetas podrían firmar lo de todos. (Tudela 1964, Álvarez Ortega 2012: 24)

las que los intelectuales falangistas de *Escorial* diseñaron su imaginario de la temporalidad. Por ello, resulta plenamente significativo que la clausura del proyecto de una alta cultura “europea y cristiana”, y la marginación de estos intelectuales de los centros del poder político, les hace abandonar el cultivo de la poesía y la crítica de poesía como actividades centrales en una república letrada, para investigar la emergencia de otros géneros literarios capaces de dar la medida de su momento post-fascista. Sobre este particular, resulta iluminadora una reflexión de Jordi Amat, que explica en términos de *prestigio* estas recomposiciones de campo: “La reflexión historiográfica que le propuso Aranguren es interesante [a propósito de *la Historia de la Literatura Universal* de Martín de Riquer y Valverde]. Argumentaba que Valverde había concebido su relato desde una óptica caduca, válida hacia diez años pero ya no en aquel momento. Si en 1950 la poesía había reafirmado su hegemonía en el sistema de géneros literarios (reafirmación apuntalada en poemarios de Valverde y sus amigos Panero, Vivanco y Rosales, avalada desde un punto de vista teórico por Aranguren mismo), a la altura de 1958 esa jerarquía se había modificado y el cambio en profundidad no podía dejar de subrayarse: desde la publicación de *La colmena* (1951), la prosa había ido conquistando un prestigio indiscutible. [...] También lo ejemplificaba la trayectoria de Dionisio Ridruejo”. Sin embargo, antes de que ese proceso se consumase, cabe entender el momento suscitado por *Escorial*, en su apertura de voces líricas como el proyecto de definición del espacio estético como lugar autónomo del estado, interiorizando así un provisional y esclerótico principio de autonomía literaria -con limitaciones patentes, represalias y activa censura- que va a permitir, irónicamente, que a finales de los cuarenta se publiquen libros de inconfundible contenido *cripto-republicano* como *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo. Pero si el principio de autonomía poética instaurado por *la alta cultura falangista* permite que jóvenes poetas disidentes operen en la esfera pública, aunque con sus limitaciones, también va a permitir también su lectura literaria para la crítica de poesía, que ha marginado interpretaciones heterónimas de estos textos desde entonces. Tendré ocasión de volver sobre algunos de estos aspectos en el texto. Para una mayor especificación remito a mi edición del citado libro de Hidalgo.

Desde las Facultades de Filología, la historia de la literatura ha propuesto un relato menos displicente sobre la producción de los años cuarenta y cincuenta. Emplea para ello metáforas forestales, en las cuales, después de la quema y tala del 36, quedaron algunas semillas, de las que surgieron plantas, que permiten que vuelvan insectos y ruiseñores, de modo tal que, mediados los años sesenta, puede considerarse oficialmente que la primavera floreció en el bosque primordial de los poetas¹⁷. Este entendimiento, habitual, de los años sesenta como ampliación estética del espacio literario y complejización de sus distintas expresiones, resulta coherente con el relato, análogo, con el que frecuentemente la crítica lee el panorama de inicios de los años setenta como “anticipación en el espacio poético de la pluralidad democrática”. Incluso no falta quien proyecte hoy sobre el espacio literario el mismo relato que existe sobre el desarrollismo socioeconómico y que reza que, ¡en 1965!, se inicia una época de esplendor desconocido en la historia de la nación¹⁸.

Una vez más, discrepa Álvarez Ortega, para quien su foto fija del campo literario sigue siendo útil para describir la naturaleza *real* del estado de la poesía en los días del tardo-franquismo. A propósito de los años setenta, en 1973 declaraba Álvarez Ortega que, a su juicio, el fenómeno novísimo no habría modificado el panorama, por más que la existencia de un conjunto de nombres que parecían *saber lo que es válido* había levantado las expectativas de poder hacerlo. La impresión general, sin embargo, es la de que en el ámbito poético acaba imponiéndose el *franquismo sociológico*¹⁹, esto es, la repetición

17. Ruiz Soriano nos ofrece una caracterización paradigmática de este discurso: “La guerra truncó una nueva edad de oro de las letras españolas, pero también, en su desarraigo y descentro (aunque la punta del iceberg fuese la institucionalización de unos cánones estéticos), abrió soterradamente una explosión de múltiples tendencias que se desarrollarían, con mayor o menor dificultad, para dar lugar en décadas posteriores a nuevas vías de creación artística” (1997: 12).
18. “Tal vez lo más característico de la poesía española de los años sesenta es el deliberado propósito de *abandonar recetas*, de *superar imposiciones* temáticas y *limitaciones* estéticas; en pocas palabras, el *empeño* por hallar cada poeta para sí mismo una voz personal y por *encontrar* -entre todos, pero sin un programa definido- los medios con que *renovar* una situación literaria estancada. [...] El nuevo acento que aportan [los poetas “de la generación del medio siglo”] es fundamental para la consolidación de un nuevo clima poético que puede darse por definitivamente asentado a mediados de los años sesenta [...]. Este fenómeno convierte a esta última década en uno de los momentos más sugestivos de la historia de nuestra lírica, y no sólo de la posguerra”. (Santos Sanz Villanueva cit. en Montesinos 283-4) Las cursivas son mías. El lenguaje dispone bajo el relato de la historia poética la plantilla del discurso historiográfico consensual que habría estado en la base de la transición española: abandono de “recetas” antiguadas, superación de moldes de pensamiento y esquemas políticos, empeño de encontrar soluciones y adoptar compromisos, consolidación de un nuevo clima, épica nacional en la hora histórica... tenemos aquí el conjunto de las circunstancias narrativas del relato “heroico” de la transición española, del que Victoria Prego es metonimia, como explica Vilarós (2-10). No me lo invento: es lógico que esto sea así cuando el propio Sanz Villanueva afirma explícitamente que “la transición literaria se consumó antes que la política” (2010).
19. Utilizo ese término, porque la percepción de que una renovación necesaria no ha tenido lugar resulta central en el modo en el que Álvarez Ortega describe la estética de la época contemporánea. Como he estudiado en Culpables por la literatura, la vivencia de que el franquismo, como organización del mundo, está determinado por una mala estética que debe ser destruida y sustituida por una estética buena, implica a una totalidad de elementos de la vida social y cultural, que van desde los modos de hablar o vestir hasta, y sobre todo, la música, el diseño y los poemas. La aplicación de un término más propio de la sociología del gusto a la crítica literaria es un modo de situar la poesía como una institución más de la época, y no ceder así a las mitologías de los críticos y poetas que han representado, sistemáticamente el espacio poético como un orden autónomo cuyas reglas y explicaciones deben ser internas.

de fórmulas ya ensayadas, organizadas en torno a dos polos, uno unamuniano (existencial) y otro machadiano (social).

Una verdadera confusión, porque, al lado de algunos valores de verdad, muy pocos, y de otros, muy jóvenes, también escasos y todavía en formación, que saben lo que es válido en poesía, existe una mayoría de poetas, la gran plaga, que aún no ha despegado siquiera de las fórmulas más caducas y provincianas, yo creo, desgraciadamente, como lógica consecuencia del beato culto rendido a Machado y Unamuno, dos poetas, a mi juicio, negativos, por la gran influencia que han ejercido, por lo general una obra de escasos recursos técnicos y de un lenguaje un tanto pobre. (De Celis 1973, Álvarez Ortega 2012: 39)

En 1973 era todavía prematuro valorar el alcance real de las rupturas experimentales en sus diversos frentes, pero, a juzgar por sus manifiestos y por los numerosos ejemplos de los nuevos lenguajes y nuevas prácticas poéticas que emergían en Barcelona, Zaragoza, Valencia o Madrid, ello no habría impedido la percepción de que lo que estaba en marcha era una revolución poética. Ese ha sido, al menos, el relato de la crítica sobre el periodo (De Paula, notablemente), por más que en su momento fuesen muchas las voces y las obras coincidentes con las apreciaciones de Álvarez Ortega, señalando la ausencia de una renovación en los lenguajes y en las prácticas²⁰. Una década después, este diferencial de percepción es relevante, porque, si en los años ochenta, como sucedió durante la posguerra, “se repite mucho eso de que nos hallamos ante un nuevo siglo de oro de la poesía” (Baigts 1986, Álvarez Ortega 2012: 55), no era esa la opinión de Álvarez Ortega. Para él, la tan esperada renovación estética y moral del país no se había producido, y en lo poético, y en lo público, éste seguía siendo un “país enfermo”²¹.

Esta impresión se reforzará con el tiempo, saldando un balance amargo de las experiencias poéticas de los años setenta. A treinta años vista, su relato sobre la eclosión novísima subraya, fundamentalmente, su carácter de “oportunidad perdida”. El problema es que, aunque parecía que sí, el intento no iba en serio:

20. Un interesante artículo de Paul Ilie, supo plantear tempranamente una pregunta clave: ¿cómo y por qué no se pueden localizar en la poesía de la democracia voces de tipo demoliterario como las que presidieron el canon poético de los años treinta? En *Culpables por la literatura* exploro las consecuencias de esa pregunta, y estudio el momento novísimo como proyecto estético y político abortado, en relación con la propia temporalidad política de la transición a la democracia.

21. “Lo he dicho muchas veces [...] [vivimos] en un país enfermo, cualquier gesto que signifique un propósito de curación es un insulto para los que viven de la enfermedad. En poesía también: cualquier intento de dignificación atenta contra aquellos que cimantan su nombre en lo más trivial y deleznable” (Baigts 1986, Álvarez Ortega 2012: 54-55). La opinión de Álvarez Ortega en 1986 es continua en lo político y en lo estético, creando una tensión entre la propia ética y la estética frente a la política y la estética epocales. En este sentimiento de enfrentamiento moral con su tiempo, la posguerra y el postfranquismo adquieren relieves de un parecido inquietante.

De aquella humorada antológica sobre los denominados novísimos, hoy, haciendo con cuidado la cuenta, ¿qué ha quedado? A lo sumo un poeta y medio, por hacerme eco de Valente, aunque él se refiriera al grupo del 50. En todo caso, a decir verdad, creo que alguno de los novísimos, en las décadas de los setenta y ochenta, tuvieron el acierto de romper con el gastado realismo social imperante y regresar a la estética del 27 y al culturalismo, con una obra, si no del todo en la corriente del irracionalismo, sí muy imaginativa. (Gálvez 2003, Álvarez Ortega 2012: 87)

Entonces, la oportunidad que se perdió para la poesía habría sido la del retorno a la línea del irracionalismo romántico, a una poesía moderna basada en un fuerte diálogo libresco, articulada en una tradición fuerte de citas, referencias y lecturas (culturalismo), es decir, a la posibilidad de una lírica de carácter europeo producida de modo exigente por creadores sofisticados y hiperarticulados. Pero, también, y al mismo tiempo, se perdió la posibilidad de un “regreso a la generación del 27”, es decir, la conexión con los años treinta²². El juicio de Álvarez Ortega sobre los novísimos concluye señalando que ese movimiento quedó interrumpido porque sus autores no fueron capaces de desarrollar la obra que se dieron como misión, lo se puede conceptualizar como “el síndrome del primer libro”²³.

Los libros que últimamente están publicando me dan la impresión que van hacia atrás. Libros como *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*, por citar alguno, no han sido superados por sus propios autores. Y es que, creo yo, la poesía de estos poetas es una poesía libresca, tiene su bases en lecturas y no en el vivir de cada día. Es decir, dan la impresión de autores que no han salido de la biblioteca, no ha vivido, y, claro, su poesía, por consiguiente, tiene que oler a cuarto cerrado, cuando no a moho. (Ruiz Soriano 2005, Álvarez Ortega 2012: 102)

Y, después, la nada... el erial... el fango en el que hoy nos revolcaríamos...

En cuanto a lo que ha venido después, lo de la experiencia, la diferencia y todo eso, por lo que me llega, yo veo muy poca cosa de interés, algún nombre que apunta algo, pero lo más frecuente es que sean libros mal escritos, plagados de lugares comunes. No creo, en modo alguno, que la poesía de hoy pueda llegar a estar representada por esa general simpleza. (Gálvez, Álvarez Ortega 2012: 87)

22. Como afirma en otra entrevista: “Con los novísimos me está pasando algo curioso. Yo, cuando aparecieron tuve alguna que otra discusión en su defensa (Barnatán lo contó en la revista *Barcarola*), porque creía que al romper con el realismo social y volver a la estética del 27 y, en parte, a la corriente irracionalista, estaban haciendo una obra consistente” (Ruiz Soriano 2005: Álvarez Ortega 102).

23. Tanto Lanz (600 y ss.) como Prieto de Paula (1996: 155-72) coinciden en señalar en torno a 1970-1972 el comienzo de una pérdida de tensión en el proyecto novísimo que, a la altura de 1975, misteriosa bisagra que abre y cierra las historias literarias, aparece ya claramente disuelto. Piensan que, en ese momento, la energía de la vanguardia se disipa y comienza el proceso de madurez, más o menos traumática, de los autores. Para De Paula, frente a Álvarez Ortega, esta incapacidad de desarrollar las obras que se habían propuesto, ese “retorno al orden” de la generación novísima, su institucionalización, es el síntoma más legible de su validez poética y de su *madurez*. He ofrecido una explicación alternativa (sociosituada) de ese mismo fenómeno, en sincronía con el envejecimiento social de la generación del 68 y su “vuelta al orden” en el espacio transicional (Labrador 363-367), que resulta algo menos complaciente.

El análisis de Álvarez Ortega se ofrece a contrapelo del diagnóstico general que hace la crítica, incluso aquella que más gusta de manifestar *la mala calidad de la poesía española del siglo XX* y que, sin embargo, se muestra mucho más cuidadosa a la hora de valorar la mala calidad de la poesía española de hoy. Así, a modo de ejemplo, ese mismo momento, 2003, se describía como uno de deslumbrante riqueza estética y flexibilidad ideológica, lo que llegó a convertirse en relato de estado cuando Luis Alberto de Cuenca, por aquel entonces flamante Secretario de Estado de Cultura, daba opinión y moralina al declarar que el tiempo presente era “un momento muy bueno de calidad en la poesía española actual que viene de ese diálogo que ya está fuera del dogma” y añadía, en la frase siguiente, que “la ausencia de sectarismo es muy saludable” en un congreso, donde la “ausencia de sectarismo” y de autocritica iban unidas en una especie de *convergencia del milenio* cuyo titular ofreció un no menos flamante Luis Antonio de Villena: “Las dos grandes tendencias actuales en España caminan juntas y se influyen.” Era este un acto oficial de exaltación orgánica de la *paz cultural* poética de mercado simbólico y partido lírico único, que se solidificaba en una *grosse coalition* literaria, logrando, por fin, solucionar, si hemos de creer a Ruiz Mantilla, el eterno conflicto de las dos Españas que, ¡desde Góngora y Quevedo!, todavía estaba por allí latiendo. Se trató de una expresión altamente específica y condensada de lo que Guillem Martínez ha teorizado como *cultura transicional*, confirmando, una vez más, el carácter central, mitológico, de la noción de consenso en la lógica discursiva de la democracia española (Delgado) y de la función, en democracia, del discurso metapoético como un mero trasunto contrahecho del discurso político:

Ha surgido la generación del entendimiento. Desde los tiempos de Quevedo y Góngora, los poetas de estéticas rivales han luchado desde tribus encontradas. Pero eso se acabó. Los poetas de la última generación se entienden, se respetan, se admiran, dialogan e intentan ponerse en la piel del que aparentemente sigue el camino contrario. (Ruiz Mantilla 2003)

Era otra versión más del relato de los múltiples finales de la Historia. Álvarez Ortega detrás de esa aparente abundancia de opciones que se respetan y dialogan reconocía en sus declaraciones simpleza, repeticiones, tópicos. Manteniendo sus juicios estéticos, afirma que la pobreza estética, ética y política, sigue latiendo detrás de los escaparates del consumo posmoderno, reencuentra el rastro moral de la posguerra en la fábula del bazar contemporáneo (la expresión es de Marinas). Frente este panorama sólo queda la imagen opuesta del autor, participando

de esa misma fantasía, ahora encarnando al *único* y al *solo* poeta enfrentado a la configuración estética del mundo que le tocó vivir. El poeta se autorrepresenta como *el último poeta*, el avatar del sujeto heroico que construyó el romanticismo cuando éste debe actualizarse en un periodo de decaimiento post-clásico (Argullol). Si en las épocas de expansión comunitaria, el sujeto biopoético del romanticismo era investido de carisma heroico por su misma comunidad, en la época postclásica, cuando los vínculos de reconocimiento que lo unían con esa comunidad se han desvanecido, el poeta permanece fiel a los designios y valores que organizaron sus expectativas y determinaron su identidad social, y se dispone a expresar esa ruptura, de tiempos y de valores, como conflicto trágico entre el yo y el mundo. El poeta trágico mantiene así íntegra en una época crepuscular una ética y una estética anteriores, conserva fidelidades con mundos que ya no existen. La imagen singular de esos poetas que encarnan la tragedia de vivir en un siglo de mala poesía queriendo ser grandes poetas, les obliga a ofrecer una *resistencia* en su obra, a desplegar en *las formas* una rigurosidad que les evite ser confundidos con la naturaleza decaída, corrupta del siglo que les tocó atravesar, y sus lenguajes. Esa imagen mitológica, y su correlativa resistencia formal, es la que salvaguarda su autoimaginación, la que organiza sus fantasías de durar más allá de su tiempo, de durar en espera de otro tiempo en el que el suyo les sea reconocido como *contra-tiempo*, como un tiempo a la contra.

¿Pero de dónde surgen esas expectativas, cómo sostienen el cierre metafísico del que se ha estado hablando, qué relación establecen con la temporalidad como dimensión que articula la enunciación de una obra y mantiene continua o fragmentada la autorrepresentación de la identidad del creador a lo largo del tiempo? ¿Qué ha hecho que esos poetas crean ser quienes dicen ser? Siguiendo *las reglas del arte* de Bourdieu, un modo de respuesta es posible mediante el concepto de *gestión a largo plazo*, donde el creador desplaza hacia el futuro el reconocimiento inmediato y cifra su inversión libidinal a un conjunto anticipado de expectativas determinado por la imagen de una recepción futura (100-130). Pero, como señala Bourdieu, durante ese periodo, el creador se ve sometido a una poderosa incertidumbre (102), ansiedad que debe mantener bajo control gracias al ejercicio fantasioso de una mitología creadora, de una fábula social de su lugar e imagen (121, 171).

Y para construir la garantía de esa eternidad, que salvaguarde toda proyección futura, se necesita garantizar la naturaleza *eterna* del *hombre*. Ahí aparece la metafísica, como la magnitud que permite ese trabajo a largo plazo, y, entonces, resulta comprensible que Álvarez Ortega afirme hablar para lo eterno, que

recurra a una concepción filosófica que reclama que el hombre es, a lo largo de los siglos, fundamentalmente el mismo. El poeta, correlativamente, se presenta como un ser de una sensibilidad especial, dotado de un sexto sentido para captar aquello que los demás no captan, para bucear en *el ser eterno del hombre* y expresar, con el lenguaje de su época, ese universal ontológico (2012: 91). Enfrentado al tiempo, a su propio tiempo, el mito de un gobierno de lo eterno, de magnitudes estables, es el que le permite fantasear con la posibilidad de sustraerse a la presidencia de las cosas cronológicas, de asegurar que el lenguaje, gracias a la resistencia que le otorgue *un trabajo poético*, pueda resistir a los embates de los cambios semánticos con los que el paso del tiempo lo refunde.

¿Pero cómo una edad de hierro puede reproducir las fantasías propias de una edad de oro? ¿Cómo partiendo de lo heroico se llega hasta lo trágico? Es necesario para ello mencionar la dimensión política del sujeto poético romántico, pues la definición estética de una época (tiempos de penuria, siglo de oro, edad de plata, años de plomo, edad hierro) es asunto que implica decisivamente a lo ideológico. Así, los años cuarenta eran presentados como los aparatos del régimen como una nueva edad de oro en lo poético, actualizando una concepción sociofundacional de la poesía, continua desde la Ilustración, al menos desde Lessing (y quizá sólo hasta las revoluciones tecnológicas), según la cual la poesía es la rama superior entre las bellas artes, aquella que determina el sentido de un mundo, de lo que, indirectamente, se infiere que un poder que quería de su época que luciese y resplandezca buscaba una pléyade de poetas y les daba cargos y sueldos. El fascismo de *Escorial* reformuló estas expectativas adaptándolas a las necesidades expresivas y legitimadoras de las élites azules del régimen, pero manteniendo su consigna básica, la creencia en la importancia central de la poesía a la hora de establecer la dominante estética de una época, su reconocimiento en tanto que arte superior, capaz de concentrar la expresión de las relaciones históricas que organizan un régimen estético, su concreta articulación entre lo bueno, lo bello y lo verdadero. El poeta capaz de formalizar esa variable, de cristalizarla en un puñado de imágenes, estaría llamado a ser el *Garcilaso* de su época.

Los poetas, ciertos poetas, de la generación de Álvarez Ortega, quienes se socializaron en su primera adolescencia en las fantasías romántico-sociales de la generación anterior, pudieron re-absorber trágicamente esta mitología poética en los años cuarenta, justo mientras los poetas falangistas trataban de modularla heroicamente, retrayendo con frialdad clásica toda pulsión demopoética al panteón nacional-imperial²⁴. Porque frente a este romanticismo

24. Una simple cita, bien escogida, permite reconstruir, en los términos propuestos, este conflicto político y estético. Se trata

azul, el negro romanticismo de los jóvenes poetas de posguerra cargaba con el pesado lastre de las fantasías muertas de la eclosión poética republicana. Y, a veces, de un modo tan profundo, tan intenso que, incluso después de los años cincuenta, algunos poetas mantuvieron su fidelidad a ese contra-mito, incluso cuando el falangismo había arriado sus banderas estéticas y desmotaba su tenderete poético (Amat), y cuando el *momento poético* lo ocuparon otras voces que unían análisis sociocultural marxista y subjetivación burguesa, en todas sus variables intensas, angustiadas y expresivas, o bien las modulaciones expresivas y los dilemas internos de un catolicismo ontológico y metafísico que decretó el final de lo romántico y anegó de moralina el canon histórico de la poesía española moderna.

A partir de este análisis, hemos desplegado un argumento, según el cual, detrás de los juicios de Álvarez Ortega sobre la historia poética del siglo XX, se encuentra una historia del siglo en su sentido más amplio, un *metarrelato* donde los juicios estéticos son necesariamente, también, juicios políticos²⁵. Si la antropología poética en la que Álvarez Ortega se proyecta como creador requiere la captación de la dominante estética de un tiempo, en buena lógica, el juicio estético será el juicio de la naturaleza (histórica, política, moral...) de ese mismo periodo. De este modo, emerge la idea que la presidencia de las

de una carta que el joven poeta José Luis Hidalgo dirige al editor Ricardo Juan Blasco, en la que, a propósito los criterios editoriales de la revista *Corcel*, se expresa del siguiente modo: "Suprimiría por completo las firmas de los consagrados, anunciaría en el primer número [de *Corcel*] que no se publicaría nunca ni una décima, ni un soneto, aunque fuesen una maravilla. Seleccionaría entre las colaboraciones, no las mejores, sino las más personales, directas o nuevas, aunque tuviesen muchos defectos. *Unas páginas de crítica de libros a fondo y tajante, mejor la de un libro solo que la de varios, con tal que se vapulee y sacuda hasta sacar de él lo bueno y lo malo. Pegarle a Vivanco, a Ridruejo, Rosales, y, si él estuviera aquí y no se presentase a un equivoco, al mismísimo Juan Ramón a quien tanto amamos... Desde luego, como tú dices, sin manifiesto. Eso se deja para Gasset, que todavía piensa en ser "el Marinetti valenciano" [...]. Sé perfectamente lo que has pensado de lo que te dije. Ni estoy por ninguna clase de "ismos" (¡qué lejos todo eso!) ni por las cosas mal hechas. Lo bueno es siempre lo bueno, y lo torpe y deslinoado es siempre un defecto. Pero lo que no puede ser es tener cincuenta años a los veinticuatro lo que no puede ser es que sigamos bailando las mismas aguas siempre y nos descubramos ante los prestigios sin atrevernos a mirarlos de frente y decirle muchas cosas que hay que decirles". Poética directa, vital (aunque tenga "muchos defectos"), formas antirretóricas, memoria y nostalgia republicana de los -ismos, búsqueda de cierta autenticidad y tensión, de habla del día, y, sobre todo, guerra intelectual sin cuartel contra el aparato del régimen, crítica radical contra los poetas e intelectuales nacional-socialistas, insubordinación frente a los principios jerárquicos, la autoridad y su despotismo. Este era el programa de un joven poeta trágico frente al clasicismo y classicismo institucional de la jerarquía del régimen, representado por su forma de hacer cultura en la España de después de 1939. La determinación de la carta de Hidalgo, aparecida en "La isla de los ratones" (Santander 24-25-26, 1955) y recogida en el volumen colectivo *Verso y prosa. En torno a José Luis Hidalgo* (1971: 182-185), ha sido pervertida por parte de sus muchos glosadores pues, por acción u omisión, esta carta se vio sistemáticamente amputada en las frases marcadas en cursiva, hasta las ediciones de Juan Antonio González Fuentes (1997 y 2004), al que hay que agradecer que reestableciese su verdadero significado.*

25. Y, más para un poeta que declara, en buena matriz discursiva romántica, que ética y estética van juntas " Toda poesía es ética, en cuanto es un intento de responder y explicar lo que de trascendente tiene el hombre, o un medio de oponerse a los condicionantes que atentan contra su dignidad. Por otro lado, la belleza de la expresión es consustancial con la poesía. Por lo tanto, a mi entender, ética-estética es un binomio inseparable" (De Celis 1973, Álvarez Ortega 2012: 41). La noción de *metarrelato* que empleo en este trabajo es fundamentalmente operativa, y parte del trabajo de Hayden White al describir la naturaleza discursiva de los relatos de tipo histórico y los modos en los que empleaban los recursos constructivos típicos de las tradiciones literarias, en lo que se denominaría una *imaginación histórica*. La idea de metarrelato, al tiempo que sirve para situar a los productores literarios en el taller de fabricación de los relatos históricos, salvaguarda la idea de *contingencia* en el relato histórico (nacional).

cosas del tiempo pertenece al ámbito de las funciones sociales que se le han atribuido al hacer de los poetas en la modernidad, al servicio que estos prestan a la imaginación civil de sus naciones, particularmente en el momento final de su trayectoria. Queda pues analizar el modo en que se puede cumplir ese designio en el caso de la cultura poética española posterior a la guerra civil.

3. Un poeta de un mal siglo en un siglo de malos poetas.

Si volvemos sobre la canción de Astrud con la que abrimos estas páginas, la que afirmaba que toda la serie de poetas clásicos del canon español eran fundamentalmente poetas malos, debemos preguntarnos por el origen que se le atribuye a tal *mala calidad*, por las causas de ese particular horror poético en el que viviríamos. Siguiendo la tradición ironista de la música *pop* alternativa, señalamos ya que los enunciadores de las canciones de Astrud son siempre enunciadores desplazados, que Astrud como sujeto lírico no se compromete moralmente con los textos que enuncia, sino que más bien, al contrario, los ofrece para su juicio, como fragmentos morales de realidad social en circulación. Al proclamar *la mala calidad de nuestros poetas*, la canción *simplemente* estaría ofreciendo una lista de nombres de poetas reconocidos, acompañados de una serie de apreciaciones, únicas pistas sobre las posibles razones de la existencia de tanto mal poeta, los orígenes de un siglo XX español de tan mala poesía:

Sólo hay que mirar las fotos,
están en las hemerotecas,
Dámaso Alonso en el Pardo
y Luis Cernuda en Acapulco.
Los que se hicieron ricos,
los que murieron pobres,
enfermos, en el exilio,
Leopoldo y sus dos hijos,
todos ellos... qué malos son.

En el texto, la cuestión (presentada como autoevidente) de la supuesta mala calidad de esa poesía se despliega sobre una historia del siglo XX español marcada por la destrucción producto de la guerra civil, y la subsiguiente división entre vencedores y vencidos, entre adaptados y exiliados, entre ricos y pobres. El peso de esa historia política nacional se plantea en relación directa con la *mala poesía* que dio ese medio siglo. O para ser más exactos, hilando más fino, la letra de la canción *nos hace ver* que la mala calidad de la poesía española es la

única *magnitud* que sitúa en un mismo plano de lectura a exiliados y colaboradores, a ricos y a pobres, a republicanos y a franquistas, y es, por tanto, la única posibilidad de restañar, en el espacio literario, las diferencias políticas y morales de la historia (de la cultura) española del siglo XX. Es decir, que su compartida condición de *malos poetas* condena toda la tradición cultural, esté o no asociada con el patrimonio estético-moral de la izquierda²⁶. Ese designio, que lee como un problema de calidad literaria lo que es un conflicto ideológico de culturas de memoria y de tradiciones de lectura, actualiza a inicios del milenio un *dictum* modernizador vigente en el espacio literario nacional desde los años de la transición a la democracia, tal y como lo ha estudiado Rafael Chirbes (2010), institucionalizando un principio normativo: que toda la literatura moderna compuesta con anterioridad a 1975 (y especialmente, si además era anterior a 1939) debía ser rechazada por su nulo valor literario. En consecuencia, era necesario para las letras democráticas un segundo origen *ex nihilo*.

La canción de Astrud, frente a ese segundo origen en el que todavía hoy vivimos, hace que a esos nombres (Cernuda, Lorca, Ferrater, los Machado...) los acompañe la memoria de los fantasmas de un siglo, y recuerda la naturaleza consustancialmente metahistórica de las historias de la literatura, aún a su pesar. Desde esta perspectiva, pensando *desde después de 1975*, la prescripción del siglo XX español como un siglo de mala poesía plantea un modo muy concreto de hacerse cargo de la herencia moral de sus líricos, que resulta radicalmente diferente si el mismo juicio (todo es mala poesía) se realiza *desde la perspectiva de 1940*. Y sin embargo, aunque las afirmaciones sobre la mala calidad de la poesía contemporánea no signifiquen lo mismo cuando proceden de cualquier joven poeta que de Manuel Álvarez Ortega o de José Ángel Valente, no significa que, en todo caso, no tengan que hacer frente a un mismo problema

26. Existe otro itinerario de lectura para el texto de Astrud, el que abre su estrofa final con una repetición de términos: "Quevedo el putero /y Góngora el lameculos,/ Garcilaso el usurero y Rosalía la ludópata, /El maricón de Lorca /y Bécquer, que era un poco/mariquita también, /Ferrater el desgraciado,/ Gimferrer el perversito, /Los hermanos Machado, /el drogadicto y el maltratado,/ San Juan de la Cruz /y Santa Teresa de Jesús... /Qué malos son..." El carácter de icono *queer* que tiene Astrud como grupo musical garantiza la lectura irónica de una estrofa que parece señalar cómo el biomito alrededor de los poetas modernos permite una neutralización *moral* que acompaña a la neutralización política expresada en la estrofa anterior. Serían así *malos* poetas, sí, pero también poetas *malos*. La (mala) *calidad literaria* permite, en lo político o en lo moral, restringir (proscribiendo) la lectura del patrimonio poético del siglo XX, y es, por tanto, una magnitud ideológica que neutraliza las contradicciones y tensiones internas al mismo. Este segundo itinerario es particularmente probable si consideramos la sincronía de la canción de Astrud con la aparición de la biografía de Jaime Gil de Biedma de Miguel Dalmau (2004) (que daría lugar al biopic *El cónsul de Sodoma*), que perseguía "sacar a la luz" la vida sexual del personaje poético, y que generó cierta polémica sobre lo literario y lo extraliterario, lo poético y lo biográfico, lo ficcional y lo documental. Astrud trataría de poner el foco sobre ese interesado entrecruce entre los aspectos biográficos y estéticos a propósito de la revisión de los poetas españoles. En ninguno de los dos sentidos tendría razón Fernández Mallo, que lee la canción como "el poema más ultraposmoderno que se ha hecho en muchos años" salvo si entendemos lo ultraposmoderno como la crítica ideológica de las prácticas discursivas posmodernas a través de la objetivación del lenguaje, es decir, en un sentido no necesariamente postpoético.

y ofrecer una articulación metahistórica entre el juicio político y el estético, y ocuparse de los modos por los que las expectativas de lo poético surgen de las expectativas de la vida política (edificando así un *momento*). Es esta una cuestión, pues, que, en nuestro caso, nos conduce directamente a la pregunta por *los orígenes del mal*, del *mal* estético y del *mal* político.

Partiendo de la historia literaria del siglo de Álvarez Ortega, que vimos condensada en algunos fragmentos, resulta fácil derivar un relato histórico de la nación, porque los relieves, cortes y discontinuidades de la historia poética que maneja son, con claridad, los de la historia nacional habitual. Detrás del corte de la generación del 27 y, con él, de las expectativas poéticas que no se habrán de cumplir, encontramos las expectativas políticas que la guerra civil interrumpe. La larga posguerra poética no disimula las largas décadas de franquismo, y su compartida negrura une, en las obras de Álvarez Ortega, la historia y la poética en títulos como *Tenebrae* (1951), *Sea la sombra* (1957-1958), *Oscura marea* (1963-1964), así como comienza a iluminar el panteón de sombras que invade sus poemas: “Donde hubo un espacio de luz, / elevaron andamios, cuerdas y tablonés, / pusieron su negra maquinaria frente a la noche [...] / Ahora sabemos que todo fue un largo sueño” (*Reino memorable* 1966, 2007: 154); “Se prohíbe pasar esta puerta, donde el dolor/deja su sombra señalada de infortunio [...] / abrir las ventanas de esta habitación/ para que el día salga de su oscuridad” (154-155)²⁷.

Del mismo modo, el recuerdo de las experiencias rupturistas de los años setenta, y su intento de conectar con lo pensado y sucedido en los años treinta, no es sino una forma de valorar históricamente los años del tardo-franquismo y de la transición, como el momento en los que otra poética (y otra política) habrían sido posibles, una que hubiera tratado de recuperar sus enlaces con la tradición cívico-republicana. Los protagonistas de aquella generación transicional, en buena medida, no estarían a la altura de sí mismos en sus evoluciones posteriores, nos dice Álvarez Ortega, ejemplificando así el clima estético y moral que define la España contemporánea, cuyo “pacto de mediocridad” no resultaría tan diferente de aquel que dominó las décadas anteriores. De esta experiencia, emerge el poeta como el ciudadano imposible de un siglo decadente, ciudadano que no ha sido generado por su poética ni por su política, y que no ha sido capaz de generar ni una poética ni una política alternativa para

27. Cito el poema siempre en relación al libro del que procede, incluyendo el año de escritura, y remito a la *Antología poética* (1941-2005) por ser el libro más reciente y de más fácil manejo (2007). En el caso de aquellos poemas no incluidos en la antología, cito por la *Obra poética* (2006), que es el texto que he empleado como referencia. La historia textual de los libros de Álvarez Ortega no siempre es lineal: con frecuencia existen hiatos temporales largos entre la fecha de composición (que es la que utilizo para la interpretación histórica de los textos) y la de su publicación, que tampoco ha estado exenta de peripecias. Álvarez Ortega se ha referido a su método de escritura y publicación en numerosas entrevistas (2012).

su siglo, más allá de expresar la necesidad de mantener con él una tensa distancia trágica. Su obra narra precisamente esa tensión. Para explicarla es necesario responder de dónde surgen sus expectativas insatisfechas, acudir al origen del origen, a la fábula del nacimiento del poeta.

El poeta moderno antropológicamente es un *representante* y debe por tanto interiorizar ese paralelismo entre la historia y la literatura a través de su propia biografía, y de su propia trayectoria personal, ese ámbito relacional que he tratado de teorizar como lo *bioliterario* (Labrador 2008). En los relatos bioliterarios, no sólo para los poetas románticos, el momento de los orígenes adquiere una importancia suprema, importa el modo en el que fantasean y teorizan su personal iniciación al habla litúrgica, ese rito que los antropólogos llaman *nacimiento del poeta* o *ceremonia de apertura de la boca* (Fo lo estudia para la juglaría medieval: 59-75). Álvarez Ortega ha sido preguntado varias veces en el último medio siglo por sus orígenes de poeta y a menudo menciona un difuso “maestro visionario” (Gálvez 2003, Álvarez Ortega 2012: 89) que “nos inculcó el morbo”, en los años de la República... En otra ocasión, aparece con relieve más nítido ese inicio, ahora construido a través de la influencia de dos maestros diferentes: “Mis primeros contactos con la literatura fueron ya de niño, primero en el colegio, y luego debido a un hermano mayor, que luego murió en la guerra” (Ruiz Soriano 2000, Álvarez Ortega 2012: 66). La presencia de ese hermano, “que era maestro”, que vamos a focalizar a continuación, permite realizar la conexión explícita entre la naturaleza política de época y la necesidad de sus poetas trágicos:

Él hizo Magisterio por aquel moderno plan de la República que se llamó Profesional, que puso en práctica don Fernando de los Ríos, inspirado, creo yo, en el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. Él me preparó para el ingreso en el Instituto, y me acuerdo, un día el dictado era del *Quijote*, lo clásico, y otro del *Platero* de Juan Ramón, que era el que me gustaba a mí y del que me sabía muchos pasajes de memoria. (66-67)

En el nacimiento del poeta disidente, del *solo y el único*, encontramos la memoria de la pedagogía republicana, metonimizada en un hermano “muerto en la guerra” y la evocación del mundo reformista de la II República.

Al igual que otros relevantes poetas de su generación, entre los cuales podemos mencionar a José Luis Hidalgo o Miguel Labordeta o Rafael Morales o José Hierro, cuyo comportamiento ético y estético respecto de su época sólo puede entenderse desde su enlace con la educación republicana, cuando la guerra civil estalló, Manuel Álvarez Ortega no tenía más de trece años y, sin embargo (o precisamente por ello), su vínculo con ese mundo anterior resulta fundacional para

la aparición del *poeta*. El hermano muerto, encarnando el pasado republicano, lo hace desde su incoatividad, por su manera de expresar lo que pudo llegar a ser y no fue, no solamente expresando lo que fue y se perdió. La destrucción de su mundo formativo justo en el momento en el que ingresaba en él expone al sujeto a una condición de huérfano en su propia *entrada en el mundo*. El mundo que se abre delante del sujeto se vuelve repentinamente una réplica vacía del mundo del que procede, su doble fantasmal. Muerto el maestro ya no habrá más maestros. Esa es también *la última lección del maestro*²⁸.

Pero esa orfandad requiere también de padres adoptivos. Es el momento de deslizarse al interior de la obra de Álvarez Ortega para detectar la perfecta coherencia y sintonía que sus declaraciones tienen en su escritura, la marca biotextual que encuentran:

La noche derramaba su tristeza sobre el mundo,
[...]
tal una sombra herida alguien lloraba su amor,
en el silencio una radio hablaba de la guerra.
Pero yo leía a Rilke entonces, y mi corazón
abría su llanto en medio de un país perdido. (1949, 2007: 19-20)

La guerra: un país perdido, en medio del luto de los hombres, el corazón del poeta “abre su llanto”. Ceremonia de apertura de la boca: el poeta aprende a abrir su llanto mientras leía a Rilke. Recordándolo diez años después, Álvarez Ortega lo consigna en estos versos que pertenecen a su *Égloga de un tiempo perdido* (1949-50), una elegía de evidente título metahistórico que sondea las profundidades que separan su presente del mundo que vio nacer al poeta en tanto que poeta y que construyó su sensibilidad diferencial. La destrucción de ese mundo en la guerra abre la existencia “poética del autor” bajo el signo de *delexilio* (interior y poético según Medina Bañón), condenado a vagar por tiempos de penuria, por tiempos de *pan negro*²⁹. “Rainer María Rilke fue para mí, cuando lo descubrí en mi adolescencia, un deslumbramiento” (Paredes 1999, Álvarez Ortega 2012: 59): se ha señalado la profundidad de la huella de Rilke en la obra de Álvarez Ortega, como el propio poeta confirma, pero me parece importante hacerlo en esta cifra específica, que alude al relato de la iniciación poética del autor, y que

28. Aludo al conocido grabado homónimo de Alfonso R. Castelao en su serie de grabados sobre la represión franquista en la retaguardia, *Galiza Mártir*.

29. El pan negro es una poderosa metáfora epocal, que aquí aparece convocada como cifra metafórica de la historia de la pobreza que el poeta del siglo XX recuenta en poemas como “La tierra tiene a veces sabor [a negra harina]” en *Égloga de un tiempo perdido* (2007: 21). La conversión del *pan negro* en metáfora de la posguerra la encontramos también en el título del *best seller* de Teixidor, que, desde la *temporalidad de memoria histórica*, ha producido recientemente su relato sobre la posguerra rural catalana.

funciona como dispositivo de memoria. La elegía, como género, convoca una específica gramática metahistórica, sirve privilegiadamente para vehicular una visión de la historia contemporánea como la que hemos garantizado, abre el largo relato de Manuel Álvarez Ortega sobre su siglo, le ayuda a narrarlo como un grisáceo tiempo de decaimiento y exilio, frente al cual el poeta se presenta como un ser desterrado de un mundo y condenado a vivir en otro, edificado sobre las ruinas de aquel, para el cual no existe redención futura.

En todo caso, Rilke va a funcionar como un signo de reubicación, una alternativa literaria, existencial *ante la falta de tradiciones disponible*³⁰. Partiendo de su balance sobre la mala calidad de la poesía española, Álvarez Ortega insiste en la importancia que han tenido en su obra los poetas extranjeros, entre los cuales Rilke es *primus inter pares*, ofreciendo las voces poéticas que, entre todas, le han constituido como un poeta singular, extranjerizante, volcado hacia los diálogos con las tradiciones poéticas modernas que la guerra había interrumpido. La apertura de Álvarez Ortega a las corrientes europeas, que comparte con otros poetas contemporáneos, anticipa las que la generación novísima adoptará masivamente como seña de identidad. Ese trabajo de lectura y estudio de poetas de otras tradiciones, de los metafísicos ingleses y de los románticos ingleses, alemanes o italianos, vendría a ejemplificarse y fructificar en la larga investigación que resultaría en su *Poesía francesa contemporánea* (1967). Años después, Álvarez Ortega relata así su *entrada en la letra*:

Quando era joven y empezaba a escribir, mis poetas eran Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Los de casi todos. Hoy apenas me interesan. Cuando conocí a los del 27, me quedé con Cernuda, Aleixandre y Larrea. Luego amplí mis conocimientos con la poesía inglesa y alemana, y mis lecturas dieron un giro radical. Blake, Donne, Hölderlin, Rilke -además de los surrealistas franceses- fueron mis faros. (Tudela 1964, Álvarez Ortega 2012: 24)

A lo largo de los años, este relato varía en sus énfasis, pero mantiene, de nuevo, su coherencia en sus distintos momentos históricos. Así, al empezar el siglo, Álvarez Ortega afirmaba a propósito de sus críticas a la poesía social española de posguerra: “Por fortuna, los Hölderlin, los Novalis, los Kleist, los Hofmannsthal, los Rilke y demás, me llevaron a unas latitudes más saludables,

30. Claro que Rilke, y su concepto de la elegía, tiene una entrada cómoda en el mundo de *Escorial* de la que soy muy consciente, leído como un poeta post-teleológico que inviste de sentido religioso una existencia desprovista y desnuda, perfectamente compatible con el nihilismo aristocrático de los intelectuales falangistas, y su capacidad para producir muerte y convivir pacíficamente con ella. Antonio Marichalar antes de la guerra y, después, Vivanco y, especialmente, Torrente Ballester, lo traducirán y será uno de los iconos de la constelación *Escorial*, como declara José Luis Aranguren en “Poesía y existencia” (*Critica y meditación* 1955) (Martín Cinto 84-86). En ese sentido, la lectura de un Hidalgo o un Álvarez Ortega de Rilke se me antoja diferente, en la medida en la que la emergencia de *los muertos* problematiza y cuestiona el molde nacional, como veremos.

las mismas que hoy, cincuenta años después, no he abandonado” (Ruiz Soriano 2000, Álvarez Ortega 2012: 69). Vemos, a través de la metáfora espacial, cómo el *exilio* literario se hace corresponder con una salida imaginaria del espacio nacional. Y es que estamos siempre alrededor de un problema meta-histórico. Frecuentemente se ha tratado de leer el corte estético de la guerra en términos de profundidad y la discusión se centra en determinar si hubo o no hubo amputación, de, por ejemplo, la tradición liberal, la poética moderna o el arte de vanguardia, o si, por lo contrario, estas otras tradiciones sobrevivieron de modo subterráneo, metamorfoseado, críptico, en la espera de un nuevo renacimiento. Sin embargo, otra manera de abordar esta problemática de la cesura cultural del nacional-catolicismo tiene que ver con la posibilidad de otro tipo de gestos de filiación que supongan un descentramiento total del dispositivo nación, del abandono radical (exilio) de sus páramos poblados de mala poesía.... o de terribles fantasmas. Sería muy fácil declarar que la amputación del miembro nacional permite su sustitución por una prótesis, prótesis rilkeana, prótesis astrohúngara, prótesis *kultur*, miembro *surreal* frente a esa castración nacional fundacional. En todo caso, el problema de *la necesidad de una tradición de poesía no-española* se plantea descarnadamente ya en este *momento* directamente en relación con la problemática de la *mala poesía nacional*.

Frente a la orfandad lírica de poetas españoles en la que el joven poeta crece, ante la desaparición del mundo de los padres, sólo cabe un recurso, visitar al *Abuelo*, hecho que tiene lugar, otra vez, precisamente durante la adolescencia, lo que es decir, cuando la guerra:

A Góngora lo he leído desde el colegio. [...] Claro que cuando me di cuenta de su grandeza fue en la adolescencia, al encarar las “Soledades” y el “Polifemo”. Por entonces, a fuerza de leerlo, empecé a fijarme en los aspectos técnicos, en como construía el poema, cosa para mí de gran importancia. Góngora, siempre lo he creído así, es *el poeta* de nuestra lengua, un venero que nunca se agota. Cualquiera de las “Soledades”, por ejemplo, a cada lectura, aparece como un poema distinto, con nuevos matices, nuevos registros. (Ruiz Soriano 2005, Álvarez Ortega 2012: 98)

Góngora es *el poeta de nuestra lengua*. No es posible encontrar otro pasaje donde Álvarez Ortega se muestre tan elogioso con un *poeta español*³¹. Interrumpida la conexión con el 27, cabe perseguir la misma senda que el 27 había intentado, volver a Góngora es tratar de completar el diálogo que la generación

31. Llama la atención la escasez de comentarios de Álvarez Ortega a propósito de la poesía latinoamericana. A pesar de algunas afirmaciones de pasada en alguna entrevista, y de las influencias que se puedan rastrear en algunos poemas, da la impresión de que Álvarez Ortega no está demasiado interesado en explorar vínculos culturales trasatlánticos, lo que, de otro lado, es coherente con la relación compleja que mantiene con la propia tradición española, como vimos.

anterior había dejado interrumpido. Esa perspectiva contribuye a completar la idea de que el poeta ha realizado su trayecto en meritorias *soledades* ante la ausencia de *padres* por lo que se encuentra, también liberado de *deudas* respecto de la nación-tradición. “En fin, para resumir, diré que, aparte de nuestros clásicos, Góngora, Quevedo o Garcilaso, y de un par de poetas del 27, el resto de los poetas españoles, sean de la latitud que sean, me queda muy al margen” (Tudela 1964, Álvarez Ortega 2012: 24). Es la reclamación permanente de un huérfano:

La tradición literaria me ha importado siempre muy poco, yo diría que nada. Si ha sido correcta o no su transmisión es un asunto al que no dedicaré ni un minuto. Mi tradición, por decirlo así, me la he fabricado yo con los poetas que me importaron, muy pocos, seis o siete en nueve siglos. (Ruiz Soriano 2005, Álvarez Ortega 2012: 96-97)

El huérfano nada quiere saber de los padres que no tuvo. Mitología del autodidacta. Del poeta no-español. La operación es conocida, se trata de sustituir la imaginación de la patria imposible (interrumpida) por la comunidad de los afines. De reemplazar a la familia con los amigos. Se trata de aquello que, en un sentido contrario, teorizó Luis Cernuda (el más cercano a Álvarez Ortega de los poetas del 27 en su *poética de la lectura*), en su disposición sobre el exilio y las patrias imaginarias, al preguntarse por el territorio en el que puede ubicarse un poeta cuando el mundo del que procede, y al que creía *representar*, ha estallado. Si Cernuda afirma que “poeta alguno / su tradición escoge, ni su tierra, / ni tampoco su lengua, él las sirve” (“Díptico Español” 1962, 1984: 156), la generación de los novísimos habrá de responder a esa pregunta en un sentido completamente contrario, señalando que la invención de la tradición, de la comunidad de los poetas muertos, el abandono de la nación parental y su política de la lengua, surge tan sólo de un acto inicial de voluntad, de una elección poética y política. Como declararía Juan Luis Panero años después: «la familia es algo que uno escoge [...] y mi familia son los libros» (Franco 1994) reconociendo más afinidad con Kavafis, que con su madre o hermanos. En ese doble gesto, de des-territorialización nacional y re-territorialización literaria, Álvarez Ortega construye y anticipa la fábula lecto-escritora de los poetas de los años setenta con todas sus distintas variantes: la huida al extranjero, la internacionalización de la estética, la invención de una tradición culturalmente imposible, la ensoñación de una comunidad poética (una suerte de panteón poético completado hagiográficamente por *las vidas poéticas*, y privilegiadamente poblado por *los clásicos*)³².

32. Para una reflexión sobre la noción de bioliteratura, y el poder de la fábula bioliteraria en la construcción identitaria, y particularmente, en la influencia de las vidas poética del panteón de líricos modernos *no-españoles* remito a mi trabajo *Culpables por la literatura*.

4. Lo que se disfraza de poesía.

En la entrada en la letra de Álvarez Ortega estamos manejando un doble argumento, que desarrollaremos sobre la lectura de sus poemas: si en primer lugar, defendimos que la vivencia trágica de habitar una época postclásica surge del compromiso fundacional con una tradición y un mundo que se han visto de pronto interrumpidos, en segundo lugar, diremos que la coincidencia de tal compromiso con dicho corte histórico explica el desarrollo protésico de una trayectoria biopoética. Por su imposibilidad de suturar el corte estético y político del 36, del que la muerte del hermano-maestro es metonimia, toda la poesía española ha de situarse en una relación diferencial respecto de la propia trayectoria poética. *Ir contra lo que hay en nombre de lo que no ha llegado a haber*. Mi argumento, en lo sucesivo, plantea que hacerse cargo de esa imposibilidad de sutura es, para este tipo de creador, desde su perspectiva, la única posibilidad metahistórica de salvar la trampa, ética y estética, de la *mala poesía* de su tiempo, el modo de distinguirse de la misma época contra la cual, como poeta, se construye. El retorno, la presencia, la implosión de *los muertos* en los poemas, que será uno de los temas fundamentales de esta obra, del que hablaremos enseguida, constituye la vívida expresión de ese problema tanto como su solución, ya que determina, a un tiempo, la imposibilidad de cerrar ese corte y la garantía de que, al mantenerlo abierto, se conserve activa la conciencia histórico-poética de que *tiempos de penuria* son los de la época que se habita y de que ésta no es *otra edad de oro*.

En este sentido, una entrada metahistórica y bioliteraria parecería encontrarse de frente con los numerosos reclamos de este poeta en contra de la existencia de un sentido político en su poesía y a favor de una lectura de orden trascendente³³. Sin embargo, el *corpus* poético de Álvarez Ortega, según su propio relato de memoria, se sitúa bajo un pórtico singular, en el que se entroniza una particular figura: el *encriptamiento*. Con ella, me refiero a los procesos discursivos que llevan a la articulación de una identidad de retaguardia que, a través de un trabajo con la forma, pueda expresarse en espacios de acceso restringido, donde se albergan sentidos secundarios completos, y potencialmente cotrahegemónicos. Es una cuestión que tiene que ver con el *Código* (1971), con la posibilidad de dotarse de un lenguaje secundario que permita garantizar, sin comprometer, una identidad diferencial. Frente a los costes identita-

33. "No está escrito ese poema, ni ningún otro, con el sentido con que se escribía la poesía social por entonces. Es otra cosa. Lo mismo podría decir de algunos poemas de *Oficio de los días* o de *Dios de un día*. Jaime Siles, en un ensayo sobre "poesía política", reproduce algún poema de *Oficio de los días* y, aunque compagina muy bien con el texto del ensayo de Siles, el poema va algo más allá, traduce una situación que no tiene nada que ver con la política, una situación de angustia personal motivada por un suceso". (Ruiz Soriano 2000, Álvarez Ortega 2012: 80).

rios de las *identidades estigma* (Goffman), una *identidad enigma* salvaguarda la posibilidad de un sujeto con agencia a partir de un cierre de código³⁴. Sería largo establecer el alcance y complejidad de las operaciones de *encryptamiento* bajo el franquismo, y las fidelidades asociadas, que van desde la tarea de memoria que realizan las mujeres que cantan *ciertas* coplas, como cuenta Vázquez Montalbán, a las formas en las que los dibujantes de tebeos de aventuras de los años cuarenta renegocian su identidad política y la comunican a un público infantil. Las tácticas de enmascaramiento *criptorrepublicano* pueblan la época. También se verifican entre los poetas, abriendo la posibilidad de pensar en otras *resistencias silenciosas*, no necesariamente *las liberales*³⁵.

El rechazo estético de Álvarez Ortega respecto del socialrealismo, al que acusa de banalidad e insignificancia, lejos de tener que ser antipolítico, resulta coherente con el gesto fundador del *encryptamiento*³⁶. Para quien, como Batman, por efecto de una ruptura fundacional, se orfaniza y busca padres de adopción, mientras mantiene secretamente su fidelidad respecto de ese desgarrar que le constituye como huérfano, la pública reclamación de apellidos carece de sentido, *pues obliga a renunciar a una emboscada identidad*³⁷. Preservar el secreto de esa unión es de importancia vital para quien ha situado sus centros afectivos en la fidelidad sentimental a un momento identitario *engimático*. De allí surge fuerte desconfianza frente a aquellos que proclaman a voz en grito una identidad hiper-implementada. Conflicto pues entre *estigmas* (Goffman 2003) y *enigmas*³⁸.

34. Piedras Monroy en su apasionante *La siega del olvido*, investiga el silencio de las identidades que disponían de lecturas alternativas de los hechos histórico-políticos a partir de 1936, preguntándose cómo su resistencia ha permitido operar sobre ellas una segunda expropiación, un segundo solapamiento.
35. Da la impresión de que los estudios sobre las formas de resistencia cultural ante el franquismo, sobre la capacidad que la cultura tuvo de *resistir*, de plantear un tipo de fuerza contrahegemónica han pasado a un segundo plano. Al tiempo que se ha comenzado a estudiar otros modos (populares, subalternos, no letrados) de resistir al franquismo (*vg* Richards 2006b), en el ámbito de la cultura da la impresión de que se ha difuminado la forma de leer la dialéctica entre estética y política. Más allá de la episteme de la memoria histórica, y de la revisión crítica de la cultura sesentaísta, parecería que los héroes del día son los conversos como Ridruejo (Gracia), o los "héroes de la retirada" de Javier Cercas, lejos ya de un enfoque heroico, de la *integridad identitaria* y la coherencia histórica, propio de estudios pioneros como el de Mangini.
36. Sobre el socialrealismo es necesario distinguir el tipo de críticas que se le dirigieron, desde primera hora, de sus enemigos, a las de segunda hora de sus críticos y de tercera de los críticos de los siguientes movimientos poéticos. A pesar de mi lectura de Álvarez Ortega, no comparto (2011) el extendido consenso crítico que condena toda la producción poética del realismo social como la propia de una época de oscuridad y tinieblas, una suerte de error colectivo, de mal gusto y equivocada política, que conviene recordar para evitar volver a cometer.
37. La mención a Batman aquí es algo más que un chiste iconoclasta. Partiendo de las ideas discursivas de Zizek sobre la identidad como elaboración fantástica, y en relación con la teoría de Goffman sobre la identidad como un proceso que introduce una dialéctica de fractura interior/exterior en contextos de presión social, Batman actualiza en la cultura urbana contemporánea mitos que el romanticismo pone en circulación y que cubren y enseñan la construcción de personalidades geminadas, al tiempo que su centralidad mitológica le permite mutaciones contemporáneas de importantes consecuencias políticas (Zizek). A propósito de la fortuna de estas cristalizaciones en el mundo del cómic de aventuras de los años cuarenta y cincuenta, menciono un trabajo en preparación ("Criptorrepublicanismo, ciudadanía quiijotesca y cómic durante el primer franquismo"), que explora como cifra epocal la recurrencia de figuras enmascaradas y estigmatizadas en la paraliteratura popular.
38. La noción de "estigma" la tomo del sociólogo de la identidad Eric Goffmann, quien la desarrolla en relación con la noción de "identidad deteriorada", una cristalización patológica donde el reconocimiento queda interrumpido por la fuerza con la que un *estigma* (físico, racial, económico, cultural...) opera a la hora de determinar la naturaleza social de una persona dada.

En la valoración negativa que estos poetas hacen del social-realismo, este conflicto se expresa más como un problema de decoro. El hecho de que la circulación de la poesía social en la esfera política franquista esté regulada restringe la potencia de su enunciación, al mismo tiempo que la transparencia de su lenguaje no la protege de la necesaria tensión que la poesía *tiene que* establecer con su época, para no verse confundido con ella. La declaración abierta de *verdades políticas* resulta impúdica, casi obscena, para aquel que imagina su trabajo poético desde lo clandestino. Para los observadores profesionales de la leyes de la clandestinidad, la voz en grito del social-realismo resulta una tarea de aficionados, una innecesaria exposición a la luz³⁹.

Ésta no es una explicación necesariamente metafórica. Álvarez Ortega ha relatado varias veces un episodio de la primera posguerra, cuando la policía interrumpió las actividades de la célula marxista de la que formaba parte. Sin duda debido al origen “respetable” de estos jóvenes proto-sedicientes, la auto-ridad se contentará con la disolución del grupo, sin pasar a mayores:

En los años 40, en la colonia de la Sierra, donde yo vivía, existía un grupo de amigos aficionados a la literatura que nos reuníamos casi a diario, y ahí empezó mi interés en serio por la poesía. Luego este grupo derivó en un núcleo marxista que duró hasta que nos descubrió la policía, a quien le hicimos creer que éramos unos poetas que se juntaban a leerse sus versos y nos dejaron en paz. Pero lo cierto es que en ese grupo nació de una manera seria mi vocación literaria. (Paredes 1999, Álvarez Ortega 2012: 58)

La formación política y poética acontecen juntas, y son ambas parte de un mismo proceso educativo clandestino para el joven poeta criptorrepublicano de los años cuarenta. Frente al OJO policial del régimen, se disimula la política como poética, se hace pasar la una por la otra. Parece poesía, y lo es, pero también es marxismo, es, en fin, criptopolítica: “nosotros aquello lo enmascaramos haciendo ver que se trataba de unos poetas que se reunían a leer sus versos, cosa que también hacíamos de verdad” (Ruiz Soriano 2000: Álvarez Ortega 2012: 67). La interpretación simbólica del pasaje, convocado sesenta años después en la memoria, resulta

Goffman investiga los modos a través de los que individuos *estigmatizados* tratan de recomponer su identidad o de negociar socialmente su estigma. Muchos de los casos planteados por Goffman caen plenamente en la órbita de la subalternidad, en los que los individuos carecen de herramientas discursivas, conceptuales, para describir de manera estratégica su estigma y operar con él. En ese sentido, una de las estrategias de compensación típicas descritas por Goffman es la hiperimplementación, consistente en la exageración de los rasgos estigmáticos. Esta reacción sería exactamente lo contrario de una identidad *enigma*, que opera en la reconcentración, el silencio y la protección del secreto, tema también goffmaniano, el del teatro kafkiano del yo y su paraoica actividad performativa (2001). En el caso de la posguerra española, el estigma consiste en *sevojo* (Sevillano), y en el espacio poético, cabe leer las enunciaciones desde el realismo social como una táctica de implementación compensatoria.

39. Frente al trabajo de las sombras, de estos *principes de las tinieblas*, la poesía española contemporánea se caracteriza por todo lo contrario, por la *luz, más luz* que se supone que pidió Goethe al sentir su inminente muerte. He estudiado específicamente cómo el campo semántico de la luminosidad articula la epistemología de la lírica española actual (2011) y he mostrado algunas de las consecuencias políticas y poéticas del empleo de esa *máquina de visión*, de raíz platónica y moral católica. Frente a su empalagosa luminosidad, la tradición poética bajo el franquismo propone un tipo de resistencia formal mediante la *producción de oscuridad*, la resistencia al sentido, la *destrucción de la forma* que ha tenido su cultivo teórico en prácticas poéticas contemporáneas, como, por ejemplo, en el ámbito del *hiphop* (Méndez Rubio).

diáfana: en los años cuarenta, el origen de la poética se encuentra en la necesidad de tener que esconder la política. Para quien así se construye bioliterariamente, como un encriptado, el gesto de explicitar lo que está oculto es la negación misma del sentido político del gesto poético; este es el sentido de las críticas estéticas de Álvarez Ortega al social-realismo y estas son las bases de su propia poética.

La codificación es un mecanismo de sentido recurrente en la producción poética de Álvarez Ortega que determina la formación de buena parte de sus imágenes, como puede ser la aparición de cristalizaciones meta-históricas (“Égloga de un tiempo perdido”, “Hombre de otro tiempo”, “Desde otra edad”...) cuya combinación, como mostraremos, permite argumentar que estos poemas plantean narrativas subalternas, frecuentemente contrahegemónicas. En unos casos por su capacidad de reclamar la permanencia o el retorno de un imaginario mundo pre-franquista, por el énfasis en la capacidad que el mundo de *los muertos* tiene de atravesar el presente o proyectarse hacia el futuro en otros casos, muchas de estas maneras de unir lo estético y lo histórico hoy caerían bajo la órbita de lo que, sólo mediante un anacronismo, llamaríamos discursos de “recuperación de la memoria histórica”⁴⁰. A estas formaciones de sentido podemos llamarlas *cripto-cronotopos*, construcciones que hacen alusión a *tiempos poéticos* alternativos, que vehiculan temporalidades otras, verdaderos *contra-tiempos*. Su inscripción frecuentemente ocupa los títulos mismos de los poemarios, como dijimos.

Un ejemplo central en este camino es el libro *Reino memorable* (1966), que parece citar el mismo *tiempo perdido* al que Álvarez Ortega dedicó su *égloga*. Es *Reino memorable* un viaje poético por territorios ausentes, escondidos en un lugar iniciático, en el origen del tiempo. Frecuentemente los poemas del libro se organizan en una fuerte tensión entre la anomia de un tiempo presente y la memoria de un pasado, casi innombrable, pero que amenaza con acudir con todos sus nombres sobre dicho presente, para redimensionarlo por completo. Esa amenaza se expresa de diversas maneras, como por ejemplo, al hablar de “el rumor de la tierra”, expresión que recalca en el título de un poema central, “Hay un rumor alerta en cada boca”, del que analizaré algunos pasajes, y que sirve para ejemplificar lo anterior perfectamente. Dice:

40. Se ha mencionado muchas veces que el riesgo de las narrativas de memoria histórica se encuentra justamente en su kilómetro cero. Su metarrelato podría resumirse como “había algo olvidado –que conecta la organización del presente con la organización del pasado a través de la violencia ejercida sobre nuestros antecesores- de lo que, de pronto y por fin, *nos* ocupamos y permite que *nos* volvamos un *nosotros* en el proceso de ocuparnos de este algo juntos”. La potencia retórica del gesto de apertura, reclamaba naturalizar un momento inicial en el que se habría comenzado a recuperar el pasado *de pronto, la memoria*. Sin embargo, un determinado tipo de escrituras, como esta, que está lejos de ser la única, permite replantearnos la historia de la memoria histórica en tanto que historia del olvido. Se trata historizar el concepto de recuperación de la memoria histórica. Irónicamente, sólo podremos construir su genealogía gracias a que reconocemos que la *memoria histórica*, tal y como la describimos hoy, no pudo existir en los años 40, pero que, gracias a ella, podemos hoy releer ciertos archivos de los años cuarenta en *clave de memoria histórica*.

Pero si un día preguntas
 qué ha sucedido en tu país nadie
 contestará, nadie dirá que hubo una noche
 de alacranes, víboras oscuras y sangre
 por las calles. Entonces oirás
 alzarse de la tierra el llanto
 campesino, la sequía y los puños vengadores
 verás el hambre arrinconada
 entre harapos, latas y tablonés. (2007: 151-152)

Teoría de la historia: las preguntas sobre el pasado son preguntas también por el presente. Preguntar por el pasado es preguntar por la naturaleza de los actuales *tiempos de penuria*: si *un día preguntas qué ha sucedido entonces oirás el llanto y verás el hambre*. Mientras no *hagas* esa pregunta (¿qué sucedió en el origen?, ¿cómo empezó todo?) llanto, hambre y sufrimiento, pero también el *rencor*, serán invisibles, aparecerán naturalizados respecto de su tiempo⁴¹. La pregunta por el pasado es, entonces, inseparable de la pregunta por la política. Enseña a ver. Remite a la violencia que constituye un mundo y la organización de sus recursos. Trae la memoria de “la noche de alacranes, víboras oscuras y sangre por las calles” de la que nadie quiere hablar, salvo el poeta. El texto, negando lo que afirma, convoca perlocutivamente la memoria de la guerra; nos dice su subtexto *nadie contestará, yo, como poeta, sí lo haga*.

A la altura de 1966, cuando el poema está escrito, en España se concluían las celebraciones de los “25 años de paz”, el ciclo memorial con que el franquismo desarrollista proponía e imponía un nuevo discurso sobre la guerra civil, en el que el léxico de la *cruzada*, de la *guerra santa* se enfriaba para dejar paso a un nuevo relato que presentaba la contienda como una “guerra fratricida”, una espiral de horror ininteligible que los “logros” franquistas habrían conseguido sepultar, por fin, en el fondo del negro pozo de la historia, relato de nuevo cuño cuyo destinatario eran las clases medias formadas al amparo de la creciente sociedad de consumo en las que la tecnocracia franquista fiaba el apoyo social al régimen (Sánchez León). En esta temporalidad memorialística, el criptocronotopo de Álvarez Ortega permite un pensamiento a la contra, defiende que, *a pesar de lo que se dice*, aquella no fue una lucha cainita sino la guerra de dominio de unos pocos contra los muchos, dominio al que sus administradores *ahora* llaman *paz*: “Porque aquí naufraga una paz /de vergüenza, la saliva de unos reyes malditos / que gobiernan sobre las almas [...] encarcelan los sueños, envenenan / la libertad, el sino de los seres que callan / su dignidad bajo las lágrimas” (152). Bajo esa

41. Se trata de una actualización del mito de Perceval, que se juega su futuro y su honra en la hora del peligro al hecho de hacer o no hacer las preguntas prohibidas y necesarias. El mito de Perceval obtiene en las poéticas transicionales una renovada vigencia, vinculado a la posibilidad de la pregunta y a la ética de la memoria. Quizá el poeta que mejor supo entender las posibilidades del mito fue Méndez Ferrín en su «Perceval» (*Estirpe* 111-115).

aparición de *paz* que *naufraga*, el poeta profético habla de que hay “un rumor alerta en cada boca”, “un hilo de esperanza / que alimenta pasiones y que algún día /se derramará por las ciudades”, en una temporalidad revolucionaria llamada a convertir ese reino oscuro en una “república de amor y paz” (152).

Continúa el poema: “Entonces sabrás que ha sucedido/ en tu país”. El advenimiento de una república que satisfaga las expectativas de fraternidad del poema, las de una vida pacífica en sociedad, será sólo posible desde el reconocimiento de la *verdad histórica*, de la violencia que está en la fundación del régimen dictatorial, en esa falsa *paz*. El día en que llegue la *república* que el poeta especula, entonces ha de saberse *la verdad*: así, el conocimiento de la guerra será el relato del pasado que funde una vida en democracia. Esta era la imaginación metahistórica de Álvarez Ortega en 1966... radicalmente opuesta tanto a la teoría de la historia vigente entonces, como respecto de aquella que fue impulsada institucionalmente, después de la muerte de Franco y durante los años ochenta, donde se declaró que la vida democrática de los españoles debía basarse en el olvido del pasado, y obstinarse en no recordar aquella noche de alacranes, y que, con ella, también debía enmascararse el origen de la desigualdad y de las relaciones de poder.

Es importante consignar que este era el trabajo de invención de futuribles, que ensoñaban por entonces los poetas. Los poetas diseñaron otros futuros posibles para los pasados que hemos conocido. Así, quince años antes Álvarez Ortega imaginaba de esta otra forma el momento de la confrontación democrática con *la verdad*:

Entonces sabrás que ha sucedido
 en tu país: un rayo de odio lo hirió
 en un mal sitio, casi se desangró, era
 un cálido verano, a su tierra
 acudieron extraños insectos, quisieron
 minar sus frutos, pisar sus despojos,
 envenenar su sol, quemar sus cielos...
 No fue posible: desde todos los climas
 llegaron voces, las estaciones
 diseminaron su polen turbulento,
 y, por encima del papel adulator, de la letra
 vendida, de la traición malgastada
 y de la injuria, se destacó un ángel
 vengador que repartía
 el pan y la pólvora diurna, afiló
 la herramienta, hizo una luz antigua
 y llenó de esperanza a unos rostros
 dispuestos a no vender su carne y recobrar,
 acaso con la muerte, su libertad
 sin espinas... (152-153)

La “libertad envenenada” de la “paz que naufraga” del tiempo del presente se contrapone con esa “libertad sin espinas” por la que aquellos rostros “dispuestos a no vender su carne” fueron capaces de morir. Este relato coincide, en líneas generales, con el relato heroico de la guerra civil que mantuvieron las izquierdas. El poeta quiere preservarlo en su presente, por medio de este criptocronotopo, pronosticando que, por ser el *verdadero*, habrá de ser el relato hegemónico en una futura sociedad libre. La imaginación post-franquista de este poema disponía que el pasado debía de contarse como verdad situando en el centro el “hambre arrinconada entre harapos” y la “esperanza” de esos rostros, que el relato de la historia española del siglo XX tenía que ser emancipador y resolver la dialéctica entre la esperanza y el hambre, es decir, tenía que constituir algo que podríamos llamar una historia de la pobreza.

Ese relato se teje con metáforas agrícolas. Con ellas se alegoriza la guerra civil, cuyo inicio es la llegada en el “cálido verano” del 36, de una plaga de “extraños insectos” que trataron de expropiar y destruir lo común, aquello que, por su propia naturaleza, debía ser *sagrado* (frutos, despojos, sol o cielos), aquello de lo que se ocupa tradicionalmente el lenguaje de los poetas líricos. Entonces, hubo gente que vino desde todas las latitudes (¿Brigadas Internacionales?) y en medio de un tiempo de mentiras, traiciones y pactos (aquellos que determinaron geopolíticamente la suerte de la Segunda República española), lo que el poeta dice que “se destaca” es la aparición de un “ángel vengador”, que plantó cara a los invasores mientras “repartió el pan y la pólvora diurna”, refiriéndose así a las energías articuladas que llevaron a la revolución social y a la resistencia armada popular. Ese relato de la guerra aquí se estaba *cifrando poéticamente* para su comunicación pública en la esfera poética, un tipo de práctica que hace corresponder una escritura de testimonio (*relato de la verdad*) y una de arte (*producción de código*). El mantenimiento criptopolítico de este otro relato histórico alternativo, se ponía entonces en relación con la necesidad de producir también una estética distinta. Ambos contrahegemónicos⁴².

42. Desde García de la Concha, al menos, se presupone que los poetas de posguerra cuando reflexionan sobre la guerra lo hacen en los términos de condenación de un “fracaso colectivo”, excluyendo, siquiera como hipótesis de trabajo, que lo estén haciendo desde una memoria colectiva determinada. Estudios como los de Piedras Monroy hay documentado las dificultades que tuvo el mantenimiento y transmisión de una memoria oral (subalterna) de la guerra civil española bajo el franquismo, y los exigentes protocolos que se dieron aquellos individuos que trataron de hacer, por escrito, esa tarea de memoria: “existe la posibilidad, no obstante, de que haya individuos que asuman sobre sí la carga de devolver y de hacer pública esa memoria que la propia comunidad se oculta” (87) (a uno de esos individuos se dedica el libro). En este sentido, la tarea del poeta en su gestión criptológica de la memoria de la guerra obliga a prestar la máxima atención a los términos con los que simboliza el pasado, “midiendo silencios” (48). Discreparé cordialmente con Sánchez León e Izquierdo en su afirmación que los nietos de la guerra crecieron y se socializaron en uno de los dos relatos hegemónicos sobre la guerra vigentes, en una de las dos posibles memorias orales dominantes, para recordar el diferente grado de disponibilidad de ambos relatos, también en el ámbito de la memoria oral, llamando la atención sobre el importante papel que en este sentido tiene un cierto trabajo sobre el lenguaje en su capacidad de conservar y vehicular sentidos contrahegemónicos.

5. Quienes se ocupan del tiempo.

Esta que ofrezco no es, necesariamente, el tipo de exégesis más habitual sobre la producción lírica del periodo, pero, en los años sesenta, estos metarrelatos históricos, no eran infrecuentes en el espacio poético, también en textos cuya estética no cae en el territorio del realismo social, lo que contrasta con numerosas versiones de la historia cultural que resaltan el cierre existencial (o religioso) de las modulaciones poéticas *desarraigadas*, o que subrayan su implementación conversacional en la década siguiente, en la búsqueda de una progresiva *clarificación lingüística*, de una representatividad de sujetos y mundos, transparentes mediante el lenguaje poético. Sin embargo, y con relativa frecuencia, en el enigmático territorio poético en el que se expresaban muchas de las voces de “la generación del 36”, las cosmogonías histórico-políticas que están en la base de los poemas del archivo de posguerra no garantizan esa suerte de “unidad en la desgracia” que ha propuesto la crítica del periodo para interpretar los desgarros simbólicos de los líricos en los años cuarenta y cincuenta⁴³. Al contrario, más cerca de lo que pudo percibir Max Aub en su *Antología de la poesía española contemporánea* (1954), y en sus múltiples reediciones (obra compuesta desde el exilio y sin más bibliografía que algunas noticias de novedades poéticas enviadas desde la península), la lírica bajo el franquismo manifiesta una resistencia simbólica muy acusada a responder positivamente a los metarrelatos franquistas, no ya a los relatos militantes de primera hora, sino a la penetración *reconciliadora* de los discursos institucionales de los *Veinticinco años de Paz*, con su imaginación consensual (Sánchez León e Izquierdo, Richards 2006a), incluyendo toda la preparación anímica anterior, que analizaba poéticamente las consecuencias de la guerra en los términos existenciales de duelo y pérdida y resignación individual. Esto, que ha sido muy escasamente analizado, constituye, en mi perspectiva, el vector central de muchas expresiones poéticas del momento.

43. Sobre este particular nada más luminoso que la “Addenda” con la que Ruiz Soriano concluye su estudio introductorio de su antología de *La generación de 1936* “En toda selección está presente algo de sancionamiento y sentencia de ruina, pero también de canto y de vida. Nunca mejor dicho esta cita para definir bajo el epígrafe de *Generación de 1936* a una promoción de poetas *heterogéneos en sus concepciones* estéticas e ideológicas, *pero cercanos en sus trayectorias* vitales y poéticas, escritores que se ven caracterizados en el tratamiento de unos temas y motivos comunes, en el *magisterio* de escritores como Antonio Machado, en la *comunidad de unas mismas experiencias estéticas* que van de las vanguardias al clasicismo, en el *sufrimiento de unas vivencias y circunstancias históricas* marcadas por los acontecimientos de los años treinta y la Guerra Civil, pero, sobre todo, por poner todos ellos su *esperanzas e ilusiones* en la *Poesía* [sic.] como medio de salvación de su memoria y su destino común. Y es que, como señaló el profesor Manuel Durán, *no se trata de oponer en esta Generación del 36 unos a otros, sino de sumar valores, para mejor comprensión del panorama total* de la poesía hispánica contemporánea” (72). Las cursivas son mías y, quieren mostrar todos los estilemas ideológicos del “discurso de la reconciliación” operando en el pasaje, tal y como Sánchez León e Izquierdo lo han descrito: la defensa del conocimiento histórico “objetivo” como superación de las divisiones “ideológicas” del pasado, que surge de la acumulación de puntos de vista (que siempre se expresan sobre un mismo plano), la común participación en un drama histórico, la reducción de los proyectos políticos y culturales de la II República a “los acontecimientos de los años treinta”, la idea de que, en tanto que españoles, compartieron “un destino común” y que el objetivo último es la “salvación”. Creo que la penetración inconsciente de ese discurso es muy significativa de las cuestiones paradigmáticas que abordo en este artículo y su impacto sobre los metarrelatos histórico-morales de la historia literaria del siglo XX español.

Expresados en cifras más oscuras, porque trabajan con la potencia del encriptamiento, en muchos casos ayudados por la conciencia de la contingencia lingüística del trabajo poético (en materia de religión son fundamentalmente ateos estos cripto-poetas), son muchos los poetas en cuyas construcciones de posguerra encontramos desafíos al orden histórico y moral del franquismo, que insisten una y otra vez en convocar episodios de un mundo interrumpido, en investigar la posibilidad de establecer canales extraños de recomunicación con él, en abrirse a su convocatoria posterior mediante imaginaciones visionarias. En espera de una argumentación más sistemática, es posible argumentar que, de forma ininterrumpida, desde la aparición en los años cuarenta de libros como *Los animales* (1944) y *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo (1919-1947) o los *Poemas al toro* (1944) y *Los desterrados* (1947) de Rafael Morales (1909-2005), a la publicación, ya en los años sesenta, de *El libro de las alucinaciones* (1968) de José Hierro (1922-2002) y, en los setenta, de libros como *Estuario* (1975) de José Ignacio Ciordia (1930) o *Descripción de la mentira* (1977) de Antonio Gamoneda (1931), existe toda una corriente de fondo cuyo metarrelato histórico coincide en su sintaxis básica con el que hemos establecido a propósito de Manuel Álvarez Ortega: trabajos de poetas que mantienen la memoria de un corte que ha fragmentado el mundo del que proceden, condenando moral y estéticamente el mundo que les ha tocado habitar. Tampoco dudaríamos en incluir en esta nómina a poetas como Miguel Labordeta (1921-1969), Julio Antonio Gómez (1933-1988) o Luis Pimentel (1885-1958), todos los cuales, a través de un archivo poético de líbidos históricas y estéticas disfuncionales, tratan de mantener un diferencial identitario frente a la “mentira estética y política del franquismo”, conectando la imaginación del mundo republicano con la oscura especulación de mundos por venir.

Este es el sentido, por ejemplo, con el que cabe leer un poema como es la “Alucinación submarina” (410-413) de José Hierro en *El libro de las alucinaciones*, donde una vieja voz interpela a una audiencia de lectores *por fin llegados*, declarando ser un superviviente de un tiempo lejano: *antes de la inundación*⁴⁴.

44. Discrepo de la lectura de las *Alucinaciones* de Hierro como meros experimentalismos poético-lingüísticos (como, por ejemplo, defiende Guillermo Carnero, para quien se trataría de “intuiciones del irracionalismo simbolista, [de]l desorden discursivo y el vuelo de la imaginación, más allá de lo realista y lo biográfico” 50, lo que es como no decir nada) y más defendiendo que se trata, ante todo, de un libro de fábulas histórico-políticas. Una interpretación como la que propongo tiene la ventaja de detenerse sobre el relato del poema, de atender a sus paisajes, personajes y tiempos, y tratar de evaluar qué contenidos incorpora, además de tratar de situarlos contextualmente en relación con otros discursos no necesariamente poéticos. Citaré un ejemplo de un tipo de exégesis muy común: “Si volvemos a *Alucinación submarina* comprobamos que este tono nombrador de lo *interior esencial*, aunque en ocasiones conserva intactas las características de los primeros libros, tiende [...] al narrativismo, a la tensión poética conseguida gracias a un modo de expresión en el que la palabra vuelve a ser la encargada de llevar, en su seco significado, la emoción. Es la palabra cargada de sentido, pero desprendida ahora del *son*. En *Alucinación submarina* se pasa del lenguaje analítico con el que se inicia el poema a un lenguaje narrativo y directo, cargado de tensión [...] se busca el contraste del que se deriva la emoción” (Barrajón 260). El poema aparece citado varias veces en una monografía dedica a Hierro y no encontramos ninguna reflexión sobre su contenido, todo lo más una singular especulación “un poema que relata el sueño de la ascensión y de la caída a partir de un marco que, desde un punto de vista psíquico, carece de lógica: el protagonista es un ahogado que recuerda con nostalgia la vida de la tierra” (255).

El poema comienza presentando toda una declaración de *encriptamiento*:

Si entendiérais por qué viví...
Si sospechárais cómo quise ser descifrado,
contagiar, vaciarme, a través de unas pálidas palabras
que daba vida el son más que el sentido...

El relato de la fundación en esta ocasión convoca la memoria ficcional de una invasión militar ocurrida en un universo paralelo: “cuando el mundo fue estrecho para tantos/ y fueron estrujadas las ubres de la tierra”, “ellos, los japoneses” esclavizaron a “los hombres de las islas”, condenándolos a vivir bajo el agua, cultivando algas para su alimento. A partir de ahí se alucina una humanidad submarina, mutante, capaz de respirar por branquias, que ha visto sustituida por escamas su piel. La producción política de afectos surge del hecho de que semejante vida *antinatural* se presenta con normalidad en el poema, en una suerte de síndrome de Estocolmo que hace a los habitantes de ese reino submarino colaborar en su propia dominación. Al cabo, nos dice, no fue tan difícil aprender a vivir como semovivientes: “Después de todo, nos dejaron la vida/aunque distinta [...] /La esclavitud es Sísifo. Nosotros somos útiles”. Si la primera parte del poema es un relato biopolítico que cuenta cómo los hombres libres fueron sometidos a la vida submarina, y lo aceptaron, su segunda parte traduce una conversación imposible, de la que el propio poema ilocutivamente está formando parte. Se trata del diálogo entre este superviviente del viejo mundo de la superficie y de los jóvenes, que ya sólo conocieron la vida bajo el mar, y se acostumbraron a ella.

Esto es lo malo; los recuerdos.
Los que nacimos allá arriba, recordamos.
Algunos aún soñamos y revivimos mitos y fábulas.
[...] Aún recordamos; es lo malo. Este mar, por ejemplo,
pero visto desde la playa.

El problema parece ser siempre la memoria. En las mismas fechas en las que Álvarez Ortega escribía su *Reino memorable* (reino “digno de memoria”), José Hierro construía sus alucinaciones, desde el pozo de imágenes del recuerdo, enfrentando, desde tonos estéticos propios, un mismo problema de sintaxis histórica: el poeta, ¿qué sombras debe proyectar sobre el presente de 1965 desde su lealtad con el mundo desaparecido de antes de la guerra? En “Hay un rumor presente en cada boca”, defendíamos la resistencia contra-temporal

de la *verdad histórico-poética*, y su determinación de iluminar el futuro, haciendo posible el puente entre aquel pasado y un *deber ser por realizarse*. En José Hierro la imaginación de una temporalidad posfranquista adopta tonos más oscuros, y, si la primera parte del poema investiga hasta qué punto *los japoneses*, violencia y biopolítica mediante, han logrado imponer su visión del mundo entre sus dominados, la segunda descubre que esa transformación es irreversible, empezando por la imposibilidad de transmitir *intergeneracionalmente* la memoria de ese mundo anterior: “y aún recordamos, y aún sabemos / cuándo es de noche arriba.../ Pocos conocen el significado /de esa luz tenue –luna, decíamos–”. La necesaria conversación entre *los viejos*, que vivieron el derrumbe del mundo libre, y los jóvenes, que ya sólo han escuchado sus relatos, sus “mitos y fábulas” será imposible. El poema termina con una hipótesis contra-factual: ¿qué pasaría, se pregunta, si, a pesar de ello, ese viaje imposible, ese retorno a la superficie, se produjese?

Sucedec entonces que nos ahogáramos:

...Cómo olvidé que el sol nos abraza los ojos,
 hechos a la luz tenue de las profundidades.
 Y nos ahogáramos –ya somos criaturas marinas.
 [...]
 Sufrí cuando los vi reír entre jadeos,
 entre toses y ahogos a los jvenes...
 [...]
 Cómo pude quemar mi recuerdo, empañar
 la luz de mi diamante... Cómo no supe a tiempo
 que al volver a la superficie
 lo destruía todo y me quedaba
 sin mar, tierra, ni cielo, pobre superviviente
 de la nostalgia y de la decepción...

Una eventual vuelta a la libertad por fuerza tendrá que ser traumática⁴⁵. El cambio histórico es irreversible cuando la transmisión de la vieja cultura *de la superficie* no es posible para una generación que se ha adaptado bioculturalmente a la vida submarina, pero, además, porque el país al que se quiere volver sólo existe como un relato de memoria... Históricamente, ese “retorno a la superficie”, construido como temporalidad post-submarina, encarna muchos

45. Con en efecto sucederá, a juzgar por las descripciones que Vilarós y Moreiras nos han propuesto de la sociedad que surge de la transición a la democracia y de la cultura que se produce en el periodo. Sobre la cuestión del *trauma* diré que estoy evitando conscientemente el empleo de los términos asociados con ese discurso para leer las producciones poéticas de posguerra, por el terrible poder gravitacional de este lenguaje. Me interesa más tratar de trabajar respetando las mallas discursivas con las que estos poetas tenían que gestionar violencia, muerte, silencio, memoria y olvido, y el tipo de metáforas con las que se manejaron. Otro tanto es posible decir a propósito de la discursividad *de memoria histórica*.

de los costes simbólicos con los que los exiliados vivirán su regreso a la España post-franquista, en el reconocimiento de que el país había cambiado, y que, al asumirlo, perdían su memoria de ese país otro que en 1936 había sido destruido⁴⁶. El cripto-cronotopo revela de este modo sus paredes de cristal, como una suerte de esfera de nieve, como la línea del horizonte en *The Truman show*. No obstante, queda abierta la posibilidad de una posterioridad segunda, que trasciende el mundo de “los viejos” y “los jóvenes” del poema y su inmediato futuro postfranquista para abrirse a un futuro más lejano, imaginable sólo como un diálogo, necesariamente exitoso para la existencia del poema mismo, entre ese viejo y los *nosotros*, receptores de su mensaje y *habitantes futuros de la superficie*, en medio de los riesgos de que la comunicación histórico-poética, ese relato, flotante sobre las cosas del tiempo, fracase:

Quizá nadie jamás reciba este mensaje.
 O, cuando lo reciba, no sepa interpretarlo.
 Porque todo, allá arriba, habrá variado entonces
 probablemente. [...]
 Era lo mismo que arrojar al mar una botella.
 Quién sabe si el mensaje se perdería en alta mar,
 se estrellaría contra los peñascos,
 llegaría a una costa lejana, donde se hablaban otras lenguas...

El poema pues como *Time capsule*, como cápsula del tiempo, como trabajo sobre la temporalidad que busca contribuir a la elaboración de la imagen que el futuro tenga sobre aquel su pasado. Partiendo de esta contraposición entre poemas, es interesante entender cómo los poetas, o ciertos de ellos, aquellos empeñados en trabajos que afectan al *gobierno de las cosas del tiempo*, están elaborando bajo el franquismo, dentro de él, imágenes articuladas y relatos complejos donde su vivencia del siglo como temporalidad problemática investiga el corte estructural con el pasado y, mientras imagina posterioridades, explora el modo en que la expresión del tiempo contiene una imaginación de su futuro pero también una historia del pasado. Que ese diseño del futuro, al final, no se active sobre la temporalidad histórica, que *no suceda* puede tener algo que ver con el hecho de que *El libro de las alucinaciones* sea, en realidad, el último libro de Hierro. Sólo dará a la luz libros nuevos en los años noventa, tres décadas más tarde, cuando comparezca en la escena histórico-moral de las

46. “Y entonces el exiliado descubre, con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que, tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser exiliado. Puede volver; pero una nostalgia y nueva idealización se apoderan de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar del pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora con que soñó tantos años” (Adolfo Sánchez Vázquez 37-38 en Cordeiro).

letras democráticas como uno de esos *poetas seculares* de aliento centenario y *gravedad* moral.

A pesar de la comparación que hemos sostenido, es cierto que, como veremos, no todos los poemas de Álvarez Ortega manifiestan el tono visionario (y casi redentor) de *Reino memorable*, y que frecuentemente emiten en frecuencias oscuras, trabajan con atmósferas sombrías, hablan de la aceptación de pérdidas, de retornos que no pueden consumarse, de una historia del siglo XX nacional como siglo de desolación y errores y, en esta dirección, a partir de los años setenta, como veremos en el último epígrafe de este trabajo, se percibirá una acusada pendiente en su sintaxis temporal. En todo caso, las formas en las que se produce el enfrentamiento entre una temporalidad anterior y la densidad del tiempo franquista, tensión que articula estas producciones de posguerra que aquí valoramos, varían mucho de unos poetas a otros. A pesar de que, en general, compartan una sintaxis común, hay variaciones notables en la capacidad que se le atribuye a ese tiempo residual de penetrar en el mundo del presente y en las predicciones sobre cuál será su fortuna futura derivada.

Uno de los poetas que ha trabajado de un modo más sofisticado las interrelaciones de esa temporalidad doble es Ignacio Ciordia (1930), en varios libros, pero, fundamentalmente, en *Estuario* (1975), libro escrito con un lenguaje arrebatado, poblado de referencias al LSD, en el cual el viaje lisérgico es también un viaje de memoria que, cumpliendo los designios oscuros de un rito dionisiaco, permite cerrar el ciclo del sacrificio y muerte a través de un rito de resurrección metamórfica, que haga volver a los muertos de la guerra, aunque transformados en otras entidades: “Vuelven los muertos con su purificado recordar / y acarician el aire en la destruida primavera./El camino que hicimos desconsolada aventura/olvidando la fiebre/ilusión o martirio impregnados en polvo de soles” (14). Estas presencias brotan con su otro tiempo desde el interior mismo del presente, desestructurándolo, ampliándolo, volviéndolo deforme y haciendo entrar en crisis la temporalidad franquista. Un poeta amigo de Ciordia como Julio Antonio Gómez (1933-1988), de un modo más indirecto manifiesta también su personal entrada en ese mundo de muertos que pujan por su retorno, que, en este caso, se verá interrumpido en la fiebre de las transacciones del *Drugstore* (1970), donde esos muertos salen del imaginario nacional para entrar a comprarse y venderse simbólicamente en el más amplio mercado del terror imperialista, en el gran bazar del horror del siglo XX, al que, en esas mismas fechas, El Cubri dedicaba sus aguafuertes de *El que parte y reparte* (1975).



Para el caso de Antonio Gamoneda, estas lecturas ya han sido garantizadas, y se ha reconocido el valor intrínsecamente impolítico, liberador, de los vómitos estéticos puestos en circulación por *Descripción de la mentira* (1977), donde se ejecuta toda una revisión simbólica de lo que fue el franquismo con orden de mentira instituido (R. de la Flor y Gamoneda, Aguirre Oteiza, Mayhew, Llamazares). Durante la transición a la democracia, cuando el libro aparece, algunos poetas trataban de aportar, con sus relatos, un imaginario de la temporalidad capaz de abrir el presente a lo imprevisto, usando descripciones éticas y estéticas alternativas de los tiempos pasados del siglo español⁴⁷. En esta coyuntura, el relato de Gamoneda abordaba, con lenguaje bíblico, todas las formas posibles de hacerse cargo, o no, de la cesura identitaria del 36: inventario de los que fueron fieles a esa memoria, los que entendieron pertenecer a una cultura de la pobreza, los que no tuvieron “otra conducta que el olvido”, los que adivinaron la posibilidad “de un país sin verdad”, “los que aprendieron a viajar con su mordaza”... Gamoneda complica el número de voces que pueblan ese reino submarino descrito por José Hierro. Abierto, sobre el filo del 77, al gobierno de las cosas del tiempo, el poeta declara: “Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio pero amo lo que ha quedado de nosotros”. Quien no se *reconcilia*, no se acoge al pacto histórico-político que la transición, como cultura, construye e instituye, la famosa “reconciliación” entre “todos los españoles” (cuyos efectos discursivos siguen operando, nos dice Faber). Y ello, por una cuestión identitaria, por un imperativo (ético) que le domina corporalmente: porque se le impone la presencia (*huelo*) de los testimonios de la *mentira* y, para saber quién es y a qué comunidad pertenece, se acoge a aquellos vestigios de identidad anterior que hayan sobrevivido al largo reino de sombras del franquismo, reclama su vinculación con dichos *residuos históricos*, y afirma en, 1977, que ama “lo que ha quedado de nosotros”, aquello que era *nuestro* antes del 1939 y, a pesar de todo, ha sobrevivido al reino de la mentira.

El trabajo de estos líricos, frente al de muchos poemas socialrealistas, o conversacionales, no presenta un lenguaje luminoso, ni un mundo de sujetos heroicos, lingüísticamente, subjetivamente transparentes. Al contrario, el suyo es un trabajo de tensión entre *retórica* y *verdad* (Mayhew), su insistencia se dispone en recorrer contornos oscuros, visitar ruinas, explorar sombras. Inflexiones, relieves, espejos,

47. Además del citado libro de Ciordia, y sin entrar específicamente en el territorio de la poesía *menor* de la época, del archivo *underground*, cabe incluir aquí textos tan dispares y tan poco socorridos como los poemarios de Méndez Ferrín, Carlos Oroza, las obras de José Luis Núñez (*Al paso alegre de la paz*) o de Javier Villán (*El rostro en el espejo*).

cifrados y metáforas, hacen de lo oscuro una aspiración irrenunciable⁴⁸. Todas estas operaciones *enigma* ocurren bajo el mundo franquista, o justo en su término. Entrañan una forma de operar estética y políticamente en él. Obligan a considerar la existencia de fuerzas contra-hegemónicas bajo el mundo del régimen, interconectadas en su manera de imaginar, que nos obligan a trascender los relatos de “las individualidades aisladas”, el marbete de *los raros*, al tiempo mismo que salimos de los rótulos de las generaciones para pensar de forma más rica la existencia de culturas antifranquistas, más allá de la juventud del 68. Ello, a pesar de que el imaginario de la soledad sea importante a propósito de estos, y de otros poetas, a la hora de entender cómo se imaginan a sí mismos, pues todos se piensan y saben aislados en esas flacas tareas, creen ser *los solos* y *los únicos* en sus modos de trabajo sobre el tiempo. Sin embargo, situados en el mismo mapa de fuerzas, sometidos a parecidas tensiones, estas formas de producir contrahegemonía responden a tácticas y vivencias interdependientes, que interrelacionan también las respuestas que ofrecen.

Los trabajos compartidos de estas fuerzas poéticas pueden ser rastreados al menos en tres grandes ámbitos: *la resistencia de lo pobre, la memoria de un mundo otro y el retorno de los muertos*. En primer lugar, ofreciendo un modo de interrelacionar la descripción de la mentira estética y la mentira política de su tiempo histórico que conduce a la elaboración de un imaginario de la pobreza, y a explorar *la resistencia de lo pobre*, desde la fuerza de los residuos, de las formas elementales y de los cuerpos-paisaje. En segundo lugar, *la memoria de un mundo otro*, que tiene que ver con remisiones a una temporalidad anterior, a otra cultura política, con fragmentos de otros vocabularios, que historiza, desnaturaliza y dota de posterioridad el tiempo presente del franquismo. Ahí tiene cabida la interrogación ya por las causas de la pobreza, por los relatos de lucha, junto con la idea de la general mentira, de la producción de falsedad y el laberinto de los espejismos y la búsqueda de la iluminación. Por último, y directamente derivado de lo anterior, destaca la existencia de un trabajo poderoso a partir del imaginario de la muerte, con una insistencia en la tematización de las fosas comunes, y en los *retornos*, en múltiples formas, *de los muertos*⁴⁹.

Formalmente, en estas fuerzas poéticas, cabe también identificar la recurrencia de imágenes. En ocasiones, tienen que ver con trabajos con el campo semántico de las sombras, las recurrencias de flujos temporales, la descripción de una naturaleza en catástrofe, la disgregación de lo social, la existencia de

48. En algunos de esos casos, esta estética, merced a las lecturas de la poesía extranjera y de la familiaridad con el tipo de metarrelatos de la modernidad que ofrecen, afecta a poetas de la generación siguiente: a este propósito Xosé Luis Méndez Ferrín es, por ejemplo, clave, con su *Sirventés pola destrucción de Occitania*.

49. En otros casos, esa tarea está pendiente, como es el caso, a mi juicio central, de José Luis Hidalgo que, en su libro de *Los Muertos* propone en fecha tan temprana como 1947 un juicio moral al franquismo a través de los muertos republicanos.

imaginarios de pesadilla... núcleos temáticos que, en ocasiones, se resemantizan como alegorías político-poéticas. También cabe mencionar mecanismos propios del irracionalismo visionario, el uso del versículo y de la ruptura compositiva, como recursos compartidos de esta cultura poética.

La defensa de la existencia de una cultura poética alternativa, por más que se disponga mediante una interrelación difusa como la descrita, desdibuja muchas de las afirmaciones aceptadas a propósito de la *generación novísima* y obliga a retrotraer muchos de sus *logros*, en particular aquellos que se refieren al subjetivismo visionario, la irracionalidad, el experimentalismo y la ruptura estética. También a propósito de las *fuentes* (líricas) *del yo* (Taylor), porque es posible organizar toda esta poesía desde el estudio de los cauces y afluentes del surrealismo bajo el mundo franquista, lo que es como decir, de la estética de las vanguardias de los años treinta., hasta hablar de la existencia de poderosas capas freáticas surrealistas, que van más allá del trasvase de Vicente Aleixandre y apelan a las tareas de la *OPI (Oficina Poética Internacional)* de Miguel Labordeta en el grupo de Zaragoza o al mantenimiento de la línea surrealista en Hidalgo, por no hablar de las investigaciones propias de Álvarez Ortega, que se fue directamente a casa de Tzara y de Breton en busca de respuestas. Un planteamiento así tiene la ventaja también de romper el mito de la singularidad estética de los Ory y los Cirlot, que investigaciones en marcha sitúan bien conectados en el mundo de las vanguardias internacionales. Por tomar el título del trabajo de Melcion Mateu, sobre los grupos poéticos de vanguardia bajo el franquismo, había muchas *rosas en las tinieblas*, más de las que se piensa.

En su conjunto, cabe argumentar que los trayectos de estos libros vienen a demostrar estéticamente que los trabajos de la poesía moderna en España después de la guerra civil, tienen que surgir de esa explosión y hacerse cargo de su memoria, partiendo de una voluntad de *distinción*, de no contribuir al mal imperante haciendo, además, mala poesía. Se trata de no reproducir en la propia obra el clima estético y moral del franquismo, ofreciendo, en esa tarea, un metarelato alternativo, que dispone de una clave muy precisa (el *encriptamiento*) en la que la imaginación del poeta y de su función social tiene consecuencias sobre el tipo de estética con la que expresar su visceral tensión con su siglo.

6. Heredamos la desgracia.

Si ya hemos aventurado el significado metahistórico de muchos de los títulos de los textos de Álvarez Ortega es el momento de volver sobre ellos en su conjunto,

para plantear la coherencia que muestra una obra, desplegada a lo largo del siglo, estableciendo sus conexiones históricas con la cultura poética contrahegemónica de su tiempo y analizando cómo su imaginario de la temporalidad está permanentemente cruzando lo estético con lo cronológico. Así, títulos como *Noche final y principio* (1951), *Tenebrae* (1931), *Exilio* (1952-3) se construyen siempre convocando el imaginario de las sombras y tinieblas de los *tiempos de penuria*, conjunto de referencias al que también remiten, entre otros muchos, los títulos de poemas como “Oscuro oficio de los muertos”, “Es muy triste saber que hay un mundo” o “Oscuro río de la muerte”, que señalan los orígenes y límites de ese mundo de sombras. Estas direcciones, que comienzan en la posguerra, se prolongan a lo largo de toda una vida poética: *Sea la sombra* (1957-58), *Oscura marea* (1963-64), *Desde la otra edad* (1974), *Heredad de la sombra* (1997-2005)... declarando que, también, el tiempo actual es uno de oscuridad y penumbra, que nada hay que diferencie, en lo poético, la vivencia temporal de esta época y de la anterior. Si desde los mismos inicios poéticos de Álvarez Ortega, la construcción de formaciones poético-temporales, y el lugar del sujeto respecto de ellas, está directamente relacionada con la invasión de las sombras, desde ese mismo momento, detrás de la invasión de esas sombras encontramos también la presencia de los muertos. Dijimos que, para Álvarez Ortega, el poeta parecía tener un sexto sentido y, gracias a la película de Night Shyamalan (*The Sixth Sense*, 1999), sabemos que tener un sexto sentido quiere decir aprender a ver muertos.

En la obra de Álvarez Ortega, esos muertos están en todas partes. En los primeros libros son en ocasiones, muertos *familiares* y se presentan en el hogar, en el ámbito doméstico⁵⁰, pero son, sobre todo, muertos de identidad difusa, que hacen su aparición fuera de la casa, que no parecen tener nombre ni rostro, los que pueblan las numerosas ciudades de sombra que llenan los poemarios de Álvarez Ortega y que, con gran frecuencia, vagan por el paisaje, habitan una naturaleza de vahos, humos y tierra devastada, de espacios naturales caracterizados por la ausencia de vida agrícola, marcados por una desolación que habla de la presencia/ausencia de esos mismos muertos. Se trata de algo que, a propósito de la poesía de posguerra que registra la existencia de las fosas comunes franquistas, cabe nombrar como “la agricultura de la muerte”, y que, en el caso de Álvarez Ortega, se conecta, además, con otros claros símbolos del hambre y de la pobreza, como puede ser la *harina negra*. La presencia de los muertos *en el campo* impide el cultivo de esas tierras, reduce su productividad a

50 “Estaba aquí. Los espejos lloraban en la penumbra/la sombra de su cuerpo. /[...] Me inclino/hacia el viejo retrato que los años oscurece. /Vuelvo a oír el golpe de la muerte que pasa. /Entre los muebles vacíos con lágrimas te recuerdo”, en *Égloga de un tiempo perdido*, Álvarez Ortega 2007: 18-19.

una agrimensura terrible en la que se intercambian fluidos humanos y fluidos naturales. El poeta se representa paseando por albuferas sombrías y contemplando cómo *los muertos aún siguen allí*:

La tierra tiene a veces sabor a negra harina, [...]

Los muertos andan siempre sobre campos regados

con lágrimas de aceite y ceniza morada, viven

sus fríos laberintos de lluvia y fina escarcha

sentados sobre un mar que nace del olvido. (21)

En otros poemas, la presencia de esos muertos se hace más y más urgente, y en muchas ocasiones invaden su misma estructura cuando, a través del apóstrofe, el poeta se dirige a ellos, pidiéndoles que hagan o que dejen de hacer ciertas cosas. Quizá, como afirma Llera, en la obra de Álvarez Ortega, *los muertos hablan*, pero tal vez sea el poeta *quien les habla a los muertos*. Los muertos, que no tienen voz, responden pocas veces y que sean mudos resulta plenamente significativo desde una perspectiva histórico-política. La apóstrofe es la figura que sirve en esta dominante para expresar la tensión entre tiempos y contratiempos, entre política y poética. El retorno de ese pasado, al que abiertamente se interpela, lo encontramos, por ejemplo, en un poema que significativamente titulado “Los olvidados días” (28), del libro *Clamor de todo espacio* (1950), donde el compromiso identitario del poeta, su conexión con esos muertos, le impide aceptar las peticiones de olvido que sus contemporáneos le dirigen:

Henos aquí, oh tierra coronada de errantes lluvias y martirios,

cruzando las pálidas guirnaldas de un tiempo alimentado por el llanto,

como una sorda leyenda flotante en las aguas de un olvido [...]

Henos aquí. Mas ¿quien oye lo que tu ronco farol pregona? Todos dicen “Los muertos ya murieron y el polvo los deshizo”. Se olvidan.

¿Qué importa el exangüe nocturno, la rosa podrida en las frías ciudades?

¿A qué remover la huella que deja el tronco volcado por el musgo? [...]

No no puede el corazón deshacer la trenza de un recuerdo y decir sólo una palabra:

“Sucedió”.

Lo dijimos: mientras todos quieren olvidar el poeta no quiere, porque la descripción del mundo que él habita necesita de la presencia de esos muertos para tener sentido pleno. A propósito del diferencial estético que hemos señalado entre *poesía no-española* y *posguerra*, resulta significativo que los muertos *se aparezcan* en el poema mediante metáforas propias de la tradición romántica, ecos de Coleridge detrás de ese musgo, referencias *órficas*, advocaciones ele-

giacas a una naturaleza que *encripta* simbólicamente lo histórico (“las pálidas guirnaldas de un tiempo alimentado por el llanto”). Esa conexión (poética) con la naturaleza, tal diferencial estético, es el que mantiene en el poeta la memoria de *los muertos*, y le impide conformarse y admitir que ambos mundos se han separado definitivamente (“sucedio”). Ese mismo motivo, esa misma tensión entre memoria y olvido, entre un olvido que viene de fuera, y una memoria que reside en el lenguaje, como cámara del tiempo del poeta, constituye una constante en poemas posteriores de Álvarez Ortega, en los que ofrece respuestas parecidas. Así, por ejemplo en “Habitación nocturna” (1955: 84-5):

Aquí están los pálidos muertos en sus tumbas. No lo olvidés.
De aquí nacen las piedras que un día lejano cercarán tu memoria.
Vuelve [...] Olvida ese río que dice: “Murió hace muchos años”

En todo el ciclo de los años cincuenta esa misma tensión permanece. En *Hombre de otro tiempo* (1950) se despliega con fuerte densidad en un poema largo y complejo, donde vuelve, del pasado, un *hombre*, que, el doble y el uno, duplica y diferencia el presente en el tiempo. Del retorno de ese *yo* en el pasado, *yo que podría haber sido, otro que fue*, resulta una presencia incompleta, la de una muerte, un *tú*, que *vuelve* por barrios pobres, por lupanares, por barrios chinos. La presencia de los muertos dura aquí entre imágenes de putrefacción, y de llanto, que hablan de la imposibilidad de una restitución. El poema se cierra con la renuncia a semejante presencia, que descompensa al yo lírico y lo amenaza. El muerto crece demasiado en la memoria y, en una de las pocas ocasiones así de claras en los poemas de Álvarez Ortega, resulta necesario renunciar a él: “Nunca más tu leve sombra. Óyeme, solitario / hombre de otro tiempo. Nunca más tu sombra/ni el jugo envenenado de tu historia” (36). Todo ese itinerario espiritual se realiza desde el epígrafe. En la separación con ese *otro* puede surgir la vida *exiliada* del poeta en tiempos de penumbra. Igual resulta en *Noche final y principio* (1951), donde la presencia de ese tú, de esos túes, es omnímoda, “Vienes conmigo. Me rodea la página sagrada de tu cuerpo” (41), que hace imposible “olvidar a los muertos que en el mundo han sido”, y obliga a dar vueltas en la noche acompañado de espectros.

Al menos a partir de *Exilio* (1951-1952) esa misma temática experimenta una variación importante, porque la presencia y los retornos de los muertos habrán de estar en relación con un desplazamiento distinto. Coherente con la salida del espacio nacional, el imaginario que se activa en libros como este, o como *Tiempo en el Sur* (1955) o *Desierto Sur* (1956), se relaciona con el territorio de las colo-

nias españolas en el norte de África. La antropología del poeta romántico como *exiliado* se potencia sobre un territorio devastado, en un tipo de *elegía africanista* que, en ocasiones, absorbe algunas de las valencias metafóricas que el nacionalismo español proyectó sobre ese espacio, en su exotización terrible como territorio metafísico de lucha, sangre y destino, en esa suerte de *espacio ritual* donde la patria, sangre mediante, se juega la continua renovación de sus esencias. La experiencia de Álvarez Ortega en el África español, vinculada primero al servicio militar y después a su trabajo como médico del ejército, va a incluir el territorio colonial como espacio de desestabilización de las relaciones poético-históricas entre nación, estética y muertos, cuyas ciudades-fortaleza puebla y contamina. El territorio colonial se diseña como espacio melancólico en el que la tensión entre el tiempo-espacio de la nación y el de los muertos no sólo no se resuelve (ni como sublimación heroica, ni como redención civilizatoria, ni como regresión exotizante...) sino que parece extremarse, al tiempo que se exageran los trazos que tienen que ver con la *cultura de la pobreza*, muy presente en la obra de Álvarez Ortega, y su visitación continua de los *barrios chinos*. Prostitución, pobreza, miseria, enfermedades, costas infectas, arquitecturas ruinosas, climas decadentes, desarrollan en las colonias españolas el mismo *régimen estético* dominante en la metrópolis. A través de la *resistencia de la pobreza* continúan y extienden su conflicto. Ese trabajo de recuerdos y presencias tiene lugar en un territorio, el africano, conceptualizado además como el “exilio”. Melilla será, con frecuencia, “la ciudad del exilio”

Un poema particular dentro de *Exilio (1951-1952)* es *Cementerio Marino* (65-67), en la medida en que su exégesis cuenta con la apoyatura de una declaración del propio poeta:

Exilio se relaciona más con el mundo africano, tan extraño para un occidental, los aduares, los ritos, la pobreza, la aridez. En él hay un poema, “Cementerio marino”, [...] [que] es, simplemente, el de la ciudad de Melilla. El cementerio se halla sobre un acantilado que bate el mar, y, cuando yo lo visité, en 1950, por lo que había oído contar a mi padre de la guerra de Marruecos, me impresionó aquella visión de las tumbas entre el ruido del oleaje, los muertos de Monte Arruit, Tauima, Tistutin, Dar Drius o el Gurugú, allí en los nichos con sus fotografías con vestimentas de campaña. Eso es lo que se evoca en mi “Cementerio marino”, aunque no se diga. (Ruiz Soriano 2000, Álvarez Ortega 2012: 80-81)

El recorrido de toda la toponimia heroica de Annual (aquella misma mitificada por el franquismo), ilumina el paseo por un lugar de memoria muy concreto -el cementerio marino de Melilla- a través de los relatos orales de familia, *de las guerras del padre*, que inevitablemente iluminan y resuenan sobre *los muertos del hijo*. En ese cementerio se enfrentan dos regímenes de memoria,

el de los relatos orales de la guerra de Marruecos y las fotografías que están las tumbas de los soldados muertos, situadas en el Panteón de los Héroes, y, de otro lado, el que representa y encarna el mismo panteón como lugar de memoria. Esta interesante estructura, uno de los primeros ejemplos notables de arquitectura necropolítica española, construido como osario para albergar a los muertos del llamado *desastre de Annual*, responde a un dispositivo cultural donde los muertos se disponen como exvoto perpetuo de *hijos* ofrecidos a la *madre patria* (Balenilla), como sacrificio de obligada renovación en el sentido de Sánchez Ferlosio, necesitado de la continua reiteración de su sentido. Esta metanarrativa, a la altura de los años cincuenta, está entrando en crisis, con la misma política colonial que alimentaba simbólicamente, como consecuencia derivada de la integración política del franquismo en el mapa geopolítico capitalista (Garcés 27-41). Y, “aunque no se diga” esto se evoca en el poema *Cementerio marino*.

La cuestión es que este tipo de espacio de memoria requiere de una temporalidad conmemorativa *caliente*, está diseñado para una ejercitación simbólica continua. Y, sin embargo, la secuencia inicial del poema abre ese cementerio bajo “el tiempo con sus lluvias y el salmo de la piedra batido por el mar”, ofreciéndolo a la contemplación histórico-poética, después de haber caído en una temporalidad conmemorativa *fría*, vecina al abandono (“la colina abierta tristemente al mundo de los astros” en ese “barrio de muertos que la luna custodia” 65). En ese cementerio se introduce el poeta y le habla, como Horacio, desde un epitafio, pidiendo al ciudadano, al caminante, que se detenga, ante la contemplación de la historia que ese lugar contiene, de una historia de la que esos muertos son metonimia: “¡Oh viajero! He aquí la historia de unos días” (65). Al recuerdo de las presencias que esos cadáveres heroicos convocan, sus batallas, la intensidad del sol, se dedican algunos versos: “el mármol que custodia los muslos /del duro adolescente caído en el asfalto/la fiel garganta del guerrero/y su puñal de odio talado por el viento” (65).

Y sin embargo, la imagen de ese cementerio la preside el abandono, y lo que debía ser un panteón heroico-nacional, se visita en el poema casi como una ruina, deshecho por el tiempo. Sus muertos, sin el metarrelato nacional que los contenga, brillan bajo la luna absurdos, carentes de sentido. *Han sido exiliados de la historia nacional*. El cementerio le pide al poeta que, en su relato “aleje su miseria”, en nombre de la historia heroica y patriótica para la que sí fue diseñado. Pero el poeta no viene con un metarrelato heroico, sino con la cifra de su lírica melancólica, en la que es precisamente la pérdida de energía de ese “desolado recinto” lo que justifica el poema, sus “cruces derrumbadas/

bajo el ardiente óxido del día”. A partir de ahí se inicia un diálogo donde el poeta le pide al cementerio que le ofrezca su jugo histórico, el rito de la tragedia que contiene, que dé sentido a su “exilio de una amarga entrega” (66). Pero el cementerio sólo da su silencio, en el que se pierde el poeta (67).

Como digo, el ciclo africanista tiene un desarrollo largo, vinculado a la experiencia vital de Álvarez Ortega. Resulta interesante mencionar que en él se mantiene cierta sincronía respecto de los procesos de independencia marroquí. Además de los libros mencionados, a este mismo ciclo pertenecen *Tiempo en el sur* (1955) y *Desierto sur* (1956). Una década después, Álvarez Ortega vuelve a las costas africanas, en algunos poemas de *Carpe diem* (1969), un libro de carácter mediterraneante con iglesias, templos y costas y revisitación de los imaginarios africanistas de libros anteriores, y de sus ciudades de los muertos, abiertas sobre sus costas.

En este contexto, de una guerra invisibilizada, que anticipa lo que será la gestión cultural de la memoria colonial en la España post-franquista, cabe situar las costas ardientes, el desierto, los muertos, los puñales, las lenguas traidoras, la podredumbre de cadáveres y epitafios que, con el telón de fondo del océano sobre costas primordiales, puebla *Carpe Diem*, dándole relieve geopolítico al trabajo simbólico que desempeñan los poetas de esos años. Francisco Umbral, en un artículo de 1982, defendía que detrás del imaginario venecianista de los novísimos, y, específicamente de la apología de lo íbero-romano realizada por Antonio Colinas, se estaba operando una mitologización de los espacios geopolíticos en los que, por entonces, se proyectaba la cultura de la democracia incipiente, la cual, frente a la dependencia de la soberanía nacional de la geopolítica del atlantismo anglosajón, se mostraba a favor de una política exterior autónoma, basada en la cooperación mediterránea (Garcés 164 y ss.). Partiendo de esta sugestiva hipótesis, tampoco en esas tareas los poetas novísimos abrían inaugurado un horizonte para la institución poética, por que obras como las de Álvarez Ortega llevaban décadas correlacionando su trabajo poético con el despliegue de lo nacional fuera de su propio territorio. Los modos en los que Álvarez Ortega recorre el litoral marroquí son profundamente elegiacos. La memoria colonial, en estas ciudades de los muertos, la memoria de las guerras olvidadas en el Rif, resuena entre los versos así, fantasmagóricamente, apelando a la relación de ese país, de ese estado, con su historia territorial de la violencia.

En ese sentido, el trabajo del poeta, en *Oficio de los días* (1965) era definido por su identificación con una posición de pérdida: “vamos heredando la desgracia, el pan que nadie quiso”. Heredar la desgracia, hacerse cargo de esa herencia, es ponerse en posición de recibirla, implica construir un lugar imaginario, político, que convierta esa posición de pérdida en una de ganan-

cia, lo que nos conecta con un tema fundamental: la historia de la pobreza, la pobreza material, que se expresa en los barrios chinos, y una historia colonial y memoria de la guerra. La historia de la pobreza y la historia de los muertos serían, al cabo, una misma historia. Registrarla, construirla, transmitirla, eso son los trabajos del poeta sobre las cosas del tiempo.

7. El gobierno de las cosas del tiempo.

Il est morne, il est taciturne
il préside aux choses du temps
il porte un joli nom, Saturne,
mais c'est Dieu fort inquietant
-G. Brassens. *Saturne* (1964)

En los entornos de *Reino memorable* (1966), el trabajo con cripto-cronotopos se ponía al servicio de los intentos de abrir la historia nacional a la posibilidad de una posteridad discontinua respecto de los tiempos de sombra del presente. En los años siguientes los trabajos de Álvarez Ortega avanzan en la elaboración de diseños temporales ampliados: mencionaré por ejemplo la cifra advenentista de *Aquarium* (1970), que especula con la simbología *new age*, entonces muy activa, que pronosticaba que un inminente cambio de ciclo astral conduciría a la humanidad a una nueva era zodiacal de mayor armonía social y fraternidad política, haciendo que el tiempo de los astros y el tiempo de los hombres por fin en armonía coincidiesen. No es eso lo que sucede en el poemario de Álvarez Ortega, donde esos dos tiempos prosiguen su lucha sin cuartel, desde la cita introductoria de Jarry, que nos advierte que *Aquarium* es un libro que se expone sobre una temporalidad cósmica, cuyo sentido se lee “ya no [en] los accidentes de las cosas/sino en la substancia del universo” (2006: 107). El nombramiento de ese orden determinado por el tiempo astral, presidido por la posición de las estrellas, expresa su conflicto con el tiempo cronológico de los hombres, tiempo histórico (y, en 1970, aún “tiempo carcelario”) cuyo ritmo lo marcan los muertos, la producción artificial de más y más muertos: “Se nombra el patíbulo, y el universo que detenta mi eternidad, claustro edificado a muy turbia distancia, en las voces de mis muertos se repliega” (2006: 112). Estrellas contra muertos, eternidad contra patíbulos.

Ejemplificando, subsumiendo, ese conflicto se verá reforzarse una línea estética anterior, que, al menos desde *Mantia fidelis* (1975-76), utiliza la re-

flexión metahistórica para rastrear la subjetividad poética a través de lo erótico. Aquí, la gran temporalidad de la memoria, la imaginación cronotópica y, en general, los trabajos sobre el tiempo se relacionan poderosamente con el universo de los muertos a través de una compleja ritualización sexual. En estos poemas se asiste a una larga serie de liturgias de sombras, de *negros oficios*, que atraviesan el propio cuerpo, disponiéndolo como un relieve monumental dedicado al Gran Eros Negro, pulsión dominante en este ciclo poético de Álvarez Ortega. Rituales mánticos, reencuentros y separaciones, cuerpos caídos, sumisiones, despliegues anatómicos construyen un ámbito de irrealidad en el que se mezclan muertos y vivos, memorias y prostitutas, amor, melancolía y necropolítica. El imaginario que acompaña estos oscuros rituales incluye estigmas, ángeles, sexos, tránsitos y cubiles. Oscuro amor, sacrificio y memoria se juntan en estos poemas que frecuentemente incorporan una estructura dialógica compuesta mediante apóstrofes. Esta cuestión conecta los imaginarios temporales que he analizado en este trabajo con una idea del cuerpo como medida física, como instrumento de medida de las cosas del tiempo.

Mantia fidelis es así un emblema poético y profético para un tiempo de transformaciones. Una metáfora que ya estuvo presente en ciclos anteriores invade el sentido de lectura de este libro: la del cuerpo como contorno del país y, correlativamente, la de la existencia de un “país del cuerpo”, ámbito donde el sujeto se concibe como un espacio político en sí mismo, que su propio cuerpo encarna como territorialidad. Desde ahí se produce una permanente confusión entre los deseos subjetivos y las suertes de los *habitantes de ese reino*, y, correlativamente, aparece la posibilidad de apóstrofes hacia los propios sentimientos, que admiten lecturas históricas y lecturas nacionales. La geografía poética que se desprende de esta forma de conceptualizar confunde subjetividad y relato metahistórico a partir de una metáfora organicista: la analogía poderosa entre el cuerpo del poeta y el cuerpo nacional, que, mediante diversos desarrollos metafóricos, sostiene una inquietante atmósfera, en la que se han difuminado las fronteras entre el yo y la nación, entre el cuerpo del país y el del poeta, donde ambos encarnan o incorporan la magnitud de la historia-biografía como colección de catástrofes. El cumplimiento de una escritura de la catástrofe, vinculada al metarrelato general del siglo XX, es el último motivo de este artículo:

¿Seremos las ruinas
de lo que fue nuestro reino o sólo vagaremos
por un páramo de exterminio
sin fin? (267)

Esa era la pregunta que contiene *Claustro del día* (1984). En la lógica discursiva que hemos estudiado, “la oportunidad perdida” de los años setenta que Álvarez Ortega decretó sobre las renovaciones estéticas novísimas habría de traducirse también en la pérdida de una oportunidad política en ese mismo contexto. Desde el itinerario de lectura que hemos perseguido, que subraya la implicación del poeta en el diseño de temporalidades alternativas, contrahegemónicas, la constatación de que los futuros del pasado que habían sido pacientemente diseñados, encriptados y transmitidos, no se estaban cumpliendo, a la altura de los años ochenta, modifica la imaginación de temporalidades en la obra de Álvarez Ortega, abriéndola hacia un signo más oscuro. Si la transición como tiempo interrumpido genera en los poetas del *underground* transicional la necesidad de operar un cierre esotérico simbolizando su propia experiencia histórica de imaginación civil alternativa, *deampliación de la vida* como un *tiempo fuera del tiempo* (Labrador 2009: 204-252), en los poetas de más largo recorrido, poetas con una memoria del mundo anterior a la guerra, la desrealización de estas temporalidades, la manifestación del cambio histórico-estético como oportunidad perdida, no *clausura* el tiempo transicional, sino simplemente lo deja sin posterioridad, condenando a la historia nacional a repetir, una y otra vez, ese gran ciclo estéril que se habría iniciado en los años cuarenta.

Lo que se pierde en la obra del Álvarez Ortega, progresivamente, pero de modo más claro a partir de la segunda mitad de los años setenta, es el futuro. O, dicho, de otro modo, la imaginación temporal que lo siga sosteniendo. El *momento metafísico* de estos *animales de fondo*, poetas del siglo XX español, no tiene que ver tanto con el vaciado mito-simbólico del pasado, frecuente en buena parte de las producciones de la cultura democrática de los años ochenta (Moreiras), sino con su despliegue coherente respecto de una descripción global organizada del siglo. No es que estos poetas *se olvidasen del pasado*, sino que, por decirlo con un verso del gran Cazusa, vieron “o futuro repetir o pasado, [...] um museo de grandes... novedades”. *Y el tiempo no para*: de este desarrollo, surgen entonces imágenes de un futuro visto como largo desierto, una escritura de la desolación que observa el siglo transitable sólo como estepa. En muchos casos, ello nos remite, de nuevo, a la presencia de los muertos que, a pesar de todos los momentos en los que han sido convocados en la obra de Álvarez Ortega, al cabo del siglo siguen todavía allí, exactamente donde estaban. Su presencia se conecta con la perpetuación de esa temporalidad de llanura siniestra, eternidad catastrófica sin renovación posible⁵¹.

51. Si continuamos con el mismo poema (“¿Seremos las ruinas?”), el texto encadena las preguntas de alcance metahistórico, y, así se pregunta si el único lugar que se ha de ocupar en el metarrelato histórico-poético tiene que ver con esa condición de ruina de un tiempo que fue, o con la de ser rastro del crimen, de la matanza, del exterminio, con la de encontrar un

Se abre así un ciclo intenso de especulación sobre la temporalidad que nos devuelve sobre aquello que, al comienzo de esas páginas, habíamos denominado *el cierre metafísico*. Al poeta moderno se le pide que especule sobre la naturaleza filosófica del tiempo y sobre su relación con el ser. Este sería uno de sus trabajos posibles en la modernidad, una de sus funciones sociales, la elaboración de imágenes y modos de hablar de lo trascendente, de ponerle rostro a los misterios, de ofrecer un vocabulario para inventarse lo oculto que vaya más allá de la jerga de los sacerdotes y del lenguaje religioso del estado, pero sin desprenderse del todo de los mismos, un tipo de relato que, desde el ámbito de la literatura, tenga que ver con la vida religiosa, con la vida nacional y con la vida del lenguaje.

Las imágenes de Álvarez Ortega, en el final de su trayectoria, trabajan componiendo relatos sobre tiempo y espacio, desarrollando un imaginario de la temporalidad donde se disuelven tentaciones de trascendencia para insistir en reforzar aquellas imágenes que dan coherencia a toda su obra como un general relato de la historia (nacional del siglo XX) como catástrofe. Hemos pasado de estudiar un primer periodo donde el poeta expresaba su agencia sobre el tiempo, se representaba como un ser capaz de gestionar diseños de temporalidad complejos, preservar pasados e invocar futuros, para llegar a describir un *momento* poético distinto, donde el poeta ya no se muestra capaz de operar sobre el tiempo. La fractura que produce esta distinta experiencia de la relación con la temporalidad se declara explícitamente en un poema: “El tiempo no le pertenecía ya: era” (*Claustro del día*, en 2006: 540-541), un texto plenamente saturnino, que alude a la posición del creador, ya no como elaborador de temporalidades, propietario de memorias, inventor de futuros, sino como espectador privilegiado (y en ocasiones sacrificial) de una historia que sólo como catástrofe se cumple:

El tiempo no le pertenecía
ya: era como si un dios de plomo hubiera puesto
un sol negro en su cielo, como
si hubiera en él sueño enterrado, y desgracia,
y un pájaro de humo como una espina
delatora por la sombra. (540)

Si el tiempo de los hombres en *Aquarium* expresaba a través de los muertos su resistencia a cumplir los designios metahistóricos escritos en los astros, son los

equilibrio en el presente (“¿Se hará paz la tierra que convocó / para nosotros tal desgracia?) o sólo satisfacción con la condición futura de disolver esa historia sangrante en el olvido de una *eternidad* más desierta: “¿O heroicos cadáveres/ de un día de acusación y blasfemia/ hallaremos la gloria de ser olvido o humo/para otra más desierta eternidad?”. Todo el poema está construido sobre la analogía *el país del cuerpo/el cuerpo de la patria*: “¿quién nos llevará al exilio de ese claustro, cuando una sombra ciegue el país, sino es la muerte y su verdad?” (267).

astros, ahora, los que llevan escrita sombra, negrura y desgracia, y la imponen sobre el tiempo de los hombres. Los signos saturninos del poema se evidencian: a propósito de ese sueño y de esa sombra y de ese pájaro de humo acudiremos a la negrura característica de los melancólicos despachos de Francisco de Goya y Lucientes. El plomo es el metal que la tradición astrológica y alquímica asocia con Saturno, y el sol negro (*soleil noir*) es la cifra con la que se convoca la melancolía, al menos desde *Las quimeras (Les Chimères)* de Gérard de Nerval y la presentación del poeta como “el tenebroso, viudo, desconsolado, /Príncipe de Aquitania de la torre abolida / [cuya] única estrella es la muerte y [cuyo] laúd estrellado /porta el sol negro de la melancolía”. No es necesario convocar toda la tradición crítica que, desde Walter Benjamin o Mircea Eliade (*Herreros y alquimistas*) pasando por Julia Kristeva (*Soleil noir*) hasta Susan Sontag (*Under the Sign of Saturne*), ha reflexionado sobre cómo los trabajos que poetas, escritores y artistas modernos han desarrollado sobre el tiempo, vinculados a las metanarrativas de la modernidad, se sitúan bajo el plomo saturnino, como posición de observación derivada de su compromiso con la memoria de un largo ciclo de muerte, destrucción y olvido, en que el poeta se despliega, deprime y revuelve y ante el que, impotente, trabaja. La exterioridad de las cifras cronológicas, la adquisición de una *mirada sobre el tiempo*, surge de la toma de conciencia de la naturaleza *mortal*, saturnina, de una modernidad, que, para un filósofo como Santiago Alba Rico, encuentra su mejor representación precisamente en la canibalización de los hijos, como cifra que mide con cuerpos la idea de la sostenibilidad y la del futuro. Desde esta mirada, la modernidad canibal acelera el ritmo de producción sangrienta de la historia, en el mismo grado en que se *acelera* la distancia estética que va del color de la sangre y la mirada del *Saturno* de Rubens (1636) a los del de Goya (1819-1823).

No querer vivir “en una hora así” ante “una fosa que espera” es hacer coincidir la especulación sobre la propia tumba con el lugar que ocupan las tumbas del pasado. Y volvemos sobre la imaginación total de la eternidad que mencionamos al principio del artículo. Insiste Álvarez Ortega en otros versos: “hallará al fin la sima / donde todo se hace polvo, /todo es injuriada memoria, /desdén de los siglos.” (2006: 540-541). Y, sin embargo, a pesar de ese repliegue general sobre lo metafísico, la lectura poética de Manuel Álvarez Ortega de su siglo y el metarrelato estético-moral de la tradición lírica se expresan inevitablemente en el interior de un dispositivo nacional, porque es la suya una historia que se manifiesta en relación con el tiempo de su nación. En los años ochenta es posible encontrar poemas donde se articulen muy específicamente estos temas, como en “Volver a esa patria fuera” en el que se pregunta por las

condiciones que harían posible “una *reconciliación*” (y ya sabemos cómo funciona políticamente ese término) “con el tiempo”, que se desecha, porque no puede darse ante el horror histórico de no saber “cómo pudimos acoger tanta desolación”. El imposible retorno a esa patria (que, ya hemos visto, se confunde con el propio yo) resulta un trabajo irrealizable:

Ocultos al miedo o a la razón,
herederos de una juventud muerta,
¿en qué lugar de antaño hizo la soledad su nido o en
qué cáliz la tristeza destiló el veneno
para aquellos cadáveres en que, láudano de los días,
verano de polvo,
nos convertimos?

Ahora pensamos en otro país
cedemos a otros maleficios
y sin más esplendor que el olvido, mientras el cuerpo
se deshace en los hilos
de una vejez acusatoria, ¿cómo
no sentir terror al vernos desde lejos disfrazados de
enemigos mortales,
moribundos y desiertos
en tan estéril páramo? (*Vulnerable dominio* 1985-1986, 2006: 581-582)

Ahora se piensa en otro país, se cede a otros maleficios: los del imaginario modernizador de los ochenta, de autosatisfacción, donde el país se entregaba a la fiesta de su normalización, *sin más esplendor que el olvido*. Frente a ese esplendor, y el envejecimiento cómplice de sus habitantes, Álvarez Ortega convocaba, una vez más, las imágenes del “estéril páramo” nacional de la historia del XX y con él todos sus distintos muertos, expulsados de la sintaxis nacional. Aquellos que vimos que fueron “los herederos de una juventud muerta” se han convertido en cadáveres. La experiencia de esa temporalidad irresuelta, que traiciona a sus propias herencias, y se disfraza de su enemiga, convierte la historia del siglo en un páramo de espejismos y horrores.

Los poemas seleccionados sobre la temporalidad de Manuel Álvarez Ortega muestran, en lo fundamental, una estructura coherente a lo largo del tiempo, que no han de quebrar sus libros posteriores, donde se representa la conclusión del proyecto vital de la escritura como el final de un gran ciclo, del que no me ha sido posible hacerme cargo en pocas páginas. Comenzamos diciendo que trabajo de los poetas ha sido, en la modernidad, ocuparse del gobierno de las cosas que dependen del tiempo y elaborar metarrelatos sobre el modo en que atravie

san los tiempos que atraviesan, explicando en qué consiste la penuria de un siglo y bajo que condiciones se interrumpiría, nombrando cuáles son las edades de oro y los reinados de las sombras. Ello no impide, claro, que la lírica moderna haya sido capaz de participar de otras instituciones sociales relevantes, entre las cuales destaca su potencial en la imaginación de prácticas de cambio cultural, o su capacidad analítica de introspección en el seno de los mecanismos de la lengua. Ambas líneas han tenido, y tienen, su lugar en la poesía española desde la segunda mitad del siglo XX, en relación con los distintos espacios sociales que ha ocupado, desde los movimientos sociales al *marketing*, desde el *hiphop* al arte contemporáneo, desde la lingüística computacional al accionismo, pero cabe pensar que, en la España contemporánea, la función visiblemente dominante de la lírica, y, desde luego, aquella prestigiada, ha seguido siendo la de facilitar relatos metafísicos de la vida espiritual colectiva, entre lo *new-age* y lo secular, entre lo constitucional y lo consensual, como uno más de los muchos espacios en los que se ha venido ejerciendo, y pagando, la llamada *CT*, la *cultura de transición* (Martínez), el modo en que la cultura ha sido usada para la producción de cohesión social a partir de la transición a la democracia.

En este sentido, la actualización de la tradición poética como patrimonio estético-moral, ha estado muy relacionada con la capacidad de explicar y mitologizar la naturaleza y densidad del siglo. María Zambrano argumentaba que la tradición moderna española careció de filósofos por la relación particular de la nación con su tradición literaria y con la modernidad en general, y que, sin embargo encontró una reserva de filósofos *provisionales*, un cuerpo de recambio, en sus escritores, y, sobre todo, en sus poetas. La problemática relación de la tradición española con el pensamiento analítico ha sido sistemáticamente puesta en relación con el eventual cumplimiento de una insuficiente modernidad española (Labrador “Lo que en España no ha habido”). El retorno de María Zambrano del exilio en los años ochenta (con toda suerte de galardones institucionales), y su reinscripción en la cultura democrática española, que ya había iniciado Aranguren en 1966 con un artículo, reimplantando su linaje en el tronco fundador de Ortega y Gasset, permitió volver a escuchar ese mismo argumento, aplicado sin anestesia alguna al contexto post-franquista, relato que, a diferencia del de Max Aub, o del de Blanco Aguinaga (Chirbes 2010), venía como anillo al dedo corazón de la lógica cultural democrática en su modo de tratarse con el pasado. Sin embargo, cuando se ha iluminado el siglo XX desde la experiencia de sus líricos y desde sus trabajos como filósofos del tiempo, en un trayecto como el que hemos propuesto, entonces esa supuesta insuficiencia de filósofos o de poetas aparece directamente relacionada

con la necesidad de un ejercicio de sintaxis histórica (de un metarrelato) que sea capaz de integrar *los muertos*, a los muertos de toda esta historia, en la ecuación estética que relaciona la nación con la historia nacional.

Ese era el sentido, como recoge Andrés Sorel, de la formulación de María Zambrano: “La continuidad de España se ha expresado por la poesía sin que nadie pueda ya impedirlo, pero se ha expresado igualmente por la sangre. Y la sangre también tiene su universalidad. Mas sin la palabra no sería comprendida”. Ese era el término de *La cuestión del estoicismo español*. Era una articulación muy parecida a la que ofrecía, también en 1939, León Felipe en México en su aterrador *Español del éxodo y del llanto*, donde recogía que era el relato que los poetas han construido sobre el lugar que ocupan los muertos lo que constituye “la continuidad de España”, un metarrelato donde *la continuidad de la memoria de esos muertos* se oponen a una *imposible historia del estado*. León Felipe, como Zambrano, como Álvarez Ortega, participan de una misma imaginación de la nación y de la modernidad, donde la violencia estructuralmente las constituye y donde la gestión de su memoria impide la constitución de relatos históricos continuos y obliga a la fundación *ex-nihilo* del estado, bajo la amputación del relato de esos muertos. Sólo el poeta, a través de ese ejercicio de memoria, haciéndose cargo de la representación de esa *sangre*, mantiene la posibilidad de un metarrelato moderno nacional:

Sin el poeta no podrá existir España. Que lo oigan las harcas victoriosas, que lo oiga Franco. (26)

[...] Este libro no es nada más que llanto. ¿Qué otra cosa puede producir hoy un español? ¿Qué otra cosa puede producir hoy el hombre? (29)

En 1991, la advocación de Sorel no era a humo de pajas. María Zambrano moriría un mes después y, a lo largo de aquella primavera, los mismos medios e intelectuales que se deshacían en elogios hacia su figura y legado callaron a propósito de la implicación militar del país en la primera guerra del Golfo. A propósito de ese silencio, en un artículo significativamente llamado “Contra la guerra”, Sorel denunciaba el silencio cómplice de aquellos hombres de cultura convocando las palabras de la filósofa “[escritas] un día de nuestra pasada angustia” de 1939, planteando la incoherencia de una lectura de filosófica de Zambrano carente de consecuencias éticas y políticas. Frente a ese silencio, con el que las élites culturales socialdemócratas se volvían cómplices de la participación del gobierno socialista en la agresiva política militar con la que se despliegaba el nuevo orden mundial, Sorel proponía (en una anticipación

poética del 25-S de 2012): “como cadena por la paz, deberíamos formar ya los escritores, ante la Moncloa si es preciso”.

Sorel sobre Zambrano reivindicó que hacerse cargo del legado de un poeta significa cargar también y fundamentalmente con sus muertos. La sangre de la que hablan Zambrano y León Felipe no es una sangre heroica, sino una sangre inútil, “disolvente es la sangre en esta tierra” (87), irredimible, inútil pero sí al menos movilizadora de una memoria, la de que “mientras nuestra sangre se desborda/ el mundo juega al bridge” (99). Esa fue la experiencia colectiva y ciudadana de 1939, la de haberse visto expuestos al horror y la violencia sin ninguna defensa. Es esa experiencia la que habría hecho, para León Felipe, que desapareciese (pensaba él que para siempre) un cierto tipo de poeta: “Estos poetas eran merolicos y charlatanes de /barraca, que ya han enmudecido; pero para que se callasen, ha tenido que verterse mucha /sangre española” (31). Y continuaba: “A veces he pensado que esta guerra, /que esta guerra nuestra /se hizo [...] contra los poetas que decían: todo es juego y pirueta... /¡Y habían olvidado la Tragedia!” (31).

Al final la cuestión de la calidad estética de la poesía española del siglo XX es una también una cuestión de género y de distancia. De la distancia que va de un poeta heroico a uno trágico, para el cual en el mantenimiento o no de un régimen de representación trágico, que entrañe una memoria nacional, se dirime la cuestión de la buena o la mala poesía. Si, citando a Sánchez Ferlosio, en *Mientras no cambien los dioses*, un texto pacifista de 1986, el sacrificio (como rito) es lo que engendra (la creencia social de) los dioses, y es en nombre de los muertos que se vuelve a matar, *el cambio de los dioses* en que volvieron a trabajar ciertos poetas desde 1939 pasa por plantear que es la existencia de los muertos la que genera la historia y no la existencia de la historia la que produce los muertos. Quizá porque frecuentemente ni se plantea estas preguntas, tal vez por ello, a los ojos de quien sí lo hace, vista desde 1939 y no sólo desde 1975, la poesía española de la segunda mitad del siglo XX puede parecer en general tan mala.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE OTEIZA, Daniel. “*El canto de la desaparición: Memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda*”. Tesis Doctoral, Department of Romance Languages at Harvard University.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel. *Égloga de un tiempo perdido (1949-1950)*. Madrid: Colección Antelia, 2003

---. *Exilio*. Madrid: Rialp, 1955

---. *Desierto sur*. Madrid: Colección Antelia, 2004

---. *Carpe diem*. León: Colección Provincia, 1972

---. *Poesía francesa contemporánea*. Colección Sillar. Taurus Ediciones. Madrid, 1967

---. *Código*. Madrid: Devenir, 1990

---. *Claustro del día*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1994

---. *Obra poética (1941-2005)*. Madrid: Visor, 2006

---. *Antología poética (1941-2005)*. Madrid: Devenir, 2007

---. *Diálogo*. Madrid: Devenir, 2012

AMAT, Jordi. “Prólogo. La conciencia democrática de un ensayista político”. *Ecos de Munich*. Barcelona: RBA, 2012

AMIANO, Daniel. “La poesía puede ser liberación. Entrevista a Antonio Gamoneda”, *La Nación*, 24 de abril de 2010

ARANGUREN, José Luis, “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, IV, 2, 35 (febrero 1966), pp. 207-212

ARGULLOL, Rafael (1982). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Destino, 1990

ASTRUD. *Todo nos parece una mierda. EP*. Barcelona: Sinnamon Records, 2004

AZANCOT, Nuria. “Santos Sanz Villanueva: la transición literaria fue anterior a la política”. *El Cultural de El Mundo*, 14 de junio de 2010.

AUB, Max. *Poesía española contemporánea*. México: Imprenta Universitaria, 1954

BALLENILLA Y GARCÍA DE GAMARRA, Miguel. “Panteón de los Héroes de las Campañas en el Cementerio de la Purísima Concepción de Melilla”, *Estela*, 4 (2002), pp. 43-62

BAIGTS, Juan. “Álvarez Ortega. Un diálogo de conocimiento”, *Cultura*, 35, *Diario Córdoba*, 8 de mayo 1986

BARRAJÓN, Jesús María. *La poesía de José Hierro, del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999

BORRÁS, Manuel en “La poesía de hoy”, *El Cultural. El Mundo*, 12 de junio de 2009

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995

CARNERO, Guillermo. “José Hierro. Más allá de la poesía de posguerra”, *Claves de Razón Práctica*, 134 (julio-agosto 2003), pp. 44-48

CASTRO VILLACANAS, Demetrio. “Coloquios y recitales poéticos. Manuel Álvarez Ortega”, Radio Nacional de España. Emisión Radiofónica. Madrid, 13 de diciembre de 1954

CAZUZA. *O Tempo Não Para*. PolyGram, 1988

CERNUDA, Luis. *Las nubes. Desolación de la Quimera*. Ed. Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra, 1984

CHIRBES, Rafael. *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, 2002

---. «Max Aub, Desmemoria y Creatividad. Quién se come a Max Aub». *Babelia, El País*, 31 de mayo de 2003

---. “El Arte de Leer”. *Riff Raff. Revista de Pensamiento y Cultura*, “Dossier Blanco Aguinaga”, 44 (otoño 2010), pp. 69-74.

CIORDIA, José Ignacio. *Estuario*. Zaragoza: Poemas Zaragoza, 1975

CORDEIRO OLIVOS, Inmaculada. “El retorno del exiliado”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 17, 2006 (224),

www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc17/224.html#rnf2

CULLEL, Diana. *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*. Madrid: Devenir, 2010

CUBRI, El. *El que parte y reparte se lleva la mejor parte*. Madrid: Fundamentos, 1975

DALMAU, Miguel. *Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Circe, 2004

DELGADO, Elena. “Settled in Normal. Narratives of a Prozaic (Spanish) Nation”, *Arizona Journal of Spanish Cultural Studies*, 7(2003), pp. 117-132

DE CELIS, Mary Carmen. “La poesía, una religión. Manuel Álvarez Ortega”, *El Adelanto*. Segovia, 17 de marzo de 1973

ESCUÍN BORAO, Ignacio. “Introducción” en José Ignacio Ciordia. *Poesía completa*. Escuin Borao (ed). Huesca: Larumbe, Textos Aragoneses, 2009

FABER, Sebastiaan. “Revis(it)ing the Past: Truth, Justice, and Reconciliation in Post-Franco Spain, a Review-Article”. *Revista Hispánica Moderna*, 59, 1/2 (Jun. - Dec., 2006), pp. 141-154

FELIPE, León. *Español del éxodo y del llanto*. México: Colección Málaga, 1968

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín y Vicente Luis Mora. “Un ladrillo más en la pared. Poesía española y posmodernidad”, *Lateral. Revista de cultura*, 133 (enero 2006), www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral_133/10_poesia_debate.htm

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009

FO, Darío y FRANCA Rame. *Misterio Bufó. Juglaría popular*. Madrid: Siruela, 1998

FRANCO, Ricardo. *Después de tantos años...* Madrid: Aiete Films/Ariane Films, 1994. Película.

GÁLVEZ, Francisco. “La poesía, la traducción, la crítica, las últimas generaciones. Entrevista con Álvarez Ortega”, *La Manzana Poética*, 9-10 (julio-agosto 2003)

GAMONEDA, Antonio. *Descripción de la mentira*. León: Fundación Bernardino de Sahagún, 1977

---. “Discurso de don Antonio Gamoneda en la entrega del premio Cervantes 2006”, *El País*, 23 de abril de 2007

GARCÉS, Joan. *Soberanos e intervenidos. Estrategias globales, americanos y españoles*. Madrid: Siglo XXI, 1996

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La Poesía Española de 1935 a 1975. Vol. I. De la preguerra a los años oscuros (1935-1944)* Madrid: Cátedra, 1992. *Vol. II. De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)* Madrid: Cátedra, 1992

GARCÍA JAMBRINA, Luis. “La edad de Hierro”, *Kafka*, 2, 2002, pp. 70-72

GARCÍA NIETO, JOSÉ LUIS. “La palabra en el tiempo”. Entrevista a Manuel Álvarez Ortega. Radio Nacional de España. Madrid, 24 de julio de 1960

GOFFMAN, Eric. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001

---. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003

Gómez, Julio Antonio. *Drugstore en Antonio Pérez Lasheras. Una pasión sombría. Vida y obra de Julio Antonio Gómez*. 2 vol. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1992

GRACIA, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004

HIDALGO, José Luis. *Los muertos*. Estudio preliminar, Juan Antonio González Fuentes. Santander: Universidad de Cantabria, 1997

---. *Poesías completas*. Edición y estudio Juan Antonio González Fuentes. Barcelona: DVD Poesía, 2000

---. Edición y estudio de Germán Labrador Méndez. Madrid: Devenir, 2012 (en prensa),

HIERRO, José. *El libro de las alucinaciones*. Ed. y estudio Dionisio Cañas. Madrid: Cátedra, 1998

ILIE, Paul. «La cultura postfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad» en José B. Monleón (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Barcelona: Akal, 1995, pp. 22-39

LABRADOR MÉNDEZ, Germán. “Poética y ciberespacio. Comunidades de opinión, crítica literaria, discursos culturales y generadores automáticos de poesía en internet: un estudio aplicado”. *Cuadernos del Minotauro*, 4 (2006), pp. 55-57

---. *Culpables por la literatura. Poéticas e imaginarios de la transición española: campo, discursos, fracturas*. Tesis doctoral. Directores Fernando R. de la Flor & Sadi Lakhdari. Universidad de Salamanca, 2008

---. *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir, 2009

---. “Hartos de mirar sin ver. Éticas de la mirada, políticas del lenguaje y poesía española contemporánea, a partir de un caso de estudio. *Dominios de matiz* (2010) de Juan Pastor”, *Estudios humanísticos. Filología*, 33 (2011), pp. 113-142

---. “Las vidas *subprime*. La circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)”. *Hispanic Review*. Luis Moreno Caballud (ed). *Special Issue* “La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual”, 80.4 (fall 2012), pp. 557-581

---. “Lo que en España no ha habido. La lógica normalizadora de la cultura nacional en el discurso liberal contemporáneo, 1975-2011”. *Encuentros entre Literatura, Filosofía y las Artes Visuales*. Nuria Morgado y Rolando Pérez (eds). (en prensa)

LANZ, Juan José, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el periodo 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000

LLAMAZARES, Julio. “Descripción de la mentira”, *El País*, 25 de mayo de 2007

MANGINI, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987

MARINAS, José Miguel. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001

MARTÍNEZ, Guillem. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012

MARTÍN CINTO, Mercedes. *Rilke, los sonetos de Orfeo. Análisis y valoración de sus traducciones*. Tesis doctoral. Director: José de la Calle Martín. Universidad de Málaga, 2001

MATEU, Melcion. *La rosa en las tinieblas: vanguardistas ibéricos como literatura menor durante la Primera Guerra Fría (1946-1953)*. Tesis doctoral. Directora: Jo Labanyi. New York University (en preparación).

MAYHEW, Jonathan. "Rethoric and Truth in Antonio Gamoneda's *Descripción de la mentira*" in *The Poetics of the Self-Consciousness*. Cranbury: Associated University Presses, 1994, pp. 80-95

---. *The Twilight of the Avant-garde. Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009

MEDINA BAÑÓN, Raquel. "Exilio interior y exilio poético: Manuel Álvarez Ortega y la escritura del silencio". *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, XIII, 2 (otoño de 2000), pp. 39-58

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis. *Sirventés pola destrucción de Occitania*. Ginebra: 1975. Reed. en *Poesía enteira de Heriberto Bens*. Vigo: Xerais de Galicia, 1980
---. *Estirpe*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia: 1994

MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos, 2003

MONTESINOS, Toni. *Experiencia y memoria. Ensayos sobre poesía*. Sevilla: Renacimiento, 2006

MOREIRAS, Cristina. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002

OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID. *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010

PAREDES, Tomás. "Es Manuel Álvarez Ortega. Presencia de universo, lucidez de inocencia, estirpe de semidiós", *El Punto de las Artes*, 519 (Madrid, 5 de marzo de 1999)

PIEDRAS MONROY, Pedro. *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid: Siglo XXI, 2012

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996

RICHARDS, Michael. "El régimen de Franco y la política de memoria de la guerra civil española" en Julio Arostegui y François Godicheau *La guerra*

civil. Mito y memoria. Madrid: Marcial Pons, Casa de Velázquez, 2006a, pp. 167-200

---. "Between memory and history: Social relationships and ways of remembering the Spanish civil war", *Interantional Journal of Iberian Studies*, 1, 19 (2006b), pp. 85-94

R. DE LO FLOR, Fernando y Amelia Gamoneda. «Introducción» en Antonio Gamoneda. *Sílabas negras*. Fernando R. de la Flor y Amelia Gamoneda (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007

RUIZ MANTILLA, J. "La *poesía necesaria* camina hacia la generación del entendimiento y del diálogo", 13 de noviembre 2003

---. "Poetas de aquí y ahora", *El País Semanal*, 13 de mayo 2010

RUIZ SORIANO, Francisco. "Introducción" en *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas, 1997

---. "Manuel Álvarez Ortega. Fidelidad a la poesía". *Donaire*, 14, junio 2000

---. "En el Gijón con Álvarez Ortega. La vida y la poesía tal y como son". *Especulo. Revista de estudios literarios*, 29 (2005), www.ucm.es/info/especulo/numero29/malvaor.html

--- (ed). *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas, 2006

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado*. Madrid: Alianza, 1986

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. "Desclasamiento y desencanto. Representaciones de clase media y poética de la participación democrática en la transición española" [Texto inédito]

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo y Jesús Izquierdo. *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*. Madrid: Alianza Editorial, 2006

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Del exilio en México: recuerdos y reflexiones*, México, Grijalbo, 1990

SANTIÁÑEZ, Nil. "Producción de espacio y literatura fascista". *Miradas sobre España*. Eds. Facundo Tomás, Isabel Justo, and Sofía Barrón. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011, pp. 387-401.

SEVILLANO, Francisco. *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil*. Madrid: Alianza Editorial, 2007

SOREL, Andrés. "Contra la guerra", *El País*, 11 de enero de 1991

TAYLOR, Charles. *Fuentes del Yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 2006

- TEIXIDOR, Emili. *Pa negre*. Barcelona: Columna, 2003
- TUDELA, José. “Verano en la costa vasca. Álvarez Ortega, un poeta en Fuenterrabía”, *Unidad*. San Sebastián, 31 de julio de 1964
- UMBRAL, Francisco. “El Mediterráneo”. *El País*, 28 de noviembre 1982
- VALENTE, José Ángel. “José Ángel Valente considera que los escritores españoles están comprados”. Fietta Jarque. *El País*, 10 de agosto 1995
- . “La poesía española es en general mala, dice Valente”. *La Vanguardia*, 3 de abril 2000, 42
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Una educación sentimental*. Barcelona: El Bardo, 1967
- VILARÓS, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973–1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998
- VVAA. *Verso y prosa. En torno a José Luis Hidalgo*. Santander: Diputación provincial de Cantabria, 1971
- WHITE, Hayden. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973
- ZAMBRANO, María. “La cuestión del estoicismo español” en *Pensamiento y poesía en la vida española*. México : La Casa de España en México, 1939
- ZIZEK, Slavoj. “Dictatorship of the Proletariat in Gotham City”. *Boitempoeditorial*, 8 de agosto de 2012, <http://boitempoeditorial.wordpress.com/2012/08/08/dictatorship-of-the-proletariat-in-gotham-city-slavoj-zizek-on-the-dark-knight-rises/>