



Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

Durante años ha funcionado el concepto de “escritura palimpsestosa” para referirse a las múltiples formas de *recreación* que caracterizan la escritura literaria española entre 1975 y 1990, y quien subrayó que muchos de los rasgos constitutivos de ese modelo escritural tenían mucho que ver con el mapa estético e ideológico de la posmodernidad. Siguiendo la lógica formalista que desarrolla Gerard Genette en *Palimpsestos*, algunos de los estudios contemporáneos sobre intertextualidad se han reducido a la descripción objetiva y externa de los procedimientos de fabricación textual, pero han obviado que el estudio de la influencia poética ha de considerarse en el ámbito más amplio del ciclo vital del poeta como poeta.

Sin pretender llevar a cabo un desarrollo completo de tan amplio objetivo, los comentarios que realizaré a continuación pretenden ilustrar una práctica característica de una parte de la poesía española (aunque también de la literatura y del arte en general de esa época) que comienza a desarrollarse en los años de la Transición política y que, en cierto modo, continúa hasta nuestros días. Todo ello se hará a través del comentario, necesariamente breve, desde la perspectiva intertextual de tres poemas bien significativos de esta práctica en la poesía actual: “Amour fou” y “La despedida”, de Luis Alberto de Cuenca, y “MCMLIV”, de Jon Juaristi.

Fue Darío Villanueva (1992: 26-38) quien, retomando el título del libro que Gerard Genette (1989) había publicado en 1982 (*Palimpsestes. La littérature au second degré*), acuñó el concepto de “escritura palimpsestosa” para referirse a las múltiples formas de *recreación* que caracterizan la escritura literaria española entre 1975 y 1990, y quien subrayó que muchos de los rasgos constitutivos de ese modelo escritural tenían mucho que ver con el mapa estético e ideológico de la posmodernidad. Francisco Rico (1991), por su parte, había señalado ya para este período, en un artículo publicado en 1991 en *El País*, cómo “en prosa y en verso se han prodigado además las citas y préstamos, las alusiones y los ecos”, con un sentido distinto del que tuvieron anteriormente, porque “los nuevos autores utilizan sugerencias suyas [de sus maestros], pero no respetan el sentido primitivo de los materiales aprovechados, ni menos el sistema literario que originalmente los ordenaba”. Lo que ambos profesores venían a constatar era un fenómeno creciente en la literatura y el arte contemporáneos, y no era vano, en este sentido, que Darío Villanueva refiriera el modelo de



Walter Benjamin (1990 [1936]: 15-57) y su crítica de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, pues no cabe duda de que, tal como algunos de los críticos de la poesía novísima habían señalado, esa escritura palimpsestosa, que sin duda hundía sus raíces en los modelos *modernistas* (Eliot, Pound, pero también el 27, la vanguardia y la literatura finisecular), era un resultado más de la masificación de los medios culturales y de la progresiva implantación en España de una emergente industria cultural (*vid.* Horkheimer y Adorno 1994 [1944]: 165-212). Ambos, sin duda, podían haber evocado, para referirse a la poesía del momento, la frase que Antonio Machado había apuntado en sus reflexiones en 1924: “La materia lírica es la palabra [...]. Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto” (Machado 1988: 1314). O aquella otra frase de Northrop Frye que gustaba repetir Ángel González: “Todo poema procede de un poema”.

Lo cierto es que esa “escritura palimpsestosa” que caracterizaba buena parte de la producción literaria española tras la muerte del dictador y durante la Transición política, tenía mucho que ver con la noción de *pastiche*, entendido como “parodia vacía”, como “estatua ciega”, que, según apuntaría Fredric Jameson (2001: 38. *Vid.* Calinescu 1991: 221-255), era uno de los rasgos definitorios de la posmodernidad. Pero entroncaba directamente con el concepto que en 1967, y basándose en lecturas de Mijail Bajtin, Julia Kristeva (1978 [1969]: 188-190) había bautizado como “intertextualidad”. Es evidente que el concepto de intertextualidad ha de vincularse a la noción de sujeto. Si la concepción de sujeto característica de la modernidad conlleva implícitamente la idea de la creación artística y literaria vinculada al concepto de originalidad (Vattimo 1996: 33-46. Bürger 1997 [1974]: 117-124), su disolución va a apuntar a un proceso de disolución paralela del autor en el proceso de escritura (Blanchot 1992: 15-28. Bürger y Bürger 2001: *passim*). La noción de autor (y consecuentemente, la de autoría) comenzó a negarse desde la perspectiva estructuralista a medida que se afirmaba la realidad textual y lingüística como única base de la que se podría derivar algún conocimiento: el autor cesaba de ser una realidad individualizada (Foucault 1999 [1969]) para convertirse en un *yo* que no es otra cosa que el proceso de decir *yo* (quien dice *yo* en el discurso) (Benveniste 1988 [1958]), y cuya única existencia tiene lugar en el acto de escritura que es el texto, que patentiza una voz sin origen en un proceso en el cual sólo el lenguaje actúa (Barthes 1999 [1968]: 65-71). A su vez, el texto se convierte en un espacio para la dramatización de ese sujeto lingüístico que es quien dice *yo* en el proceso de escritura y que sólo justifica su existencia en cuanto que es en dicho proceso. La escritura se transforma de esta manera en un espacio para la representación del sujeto lingüístico, que no posee otra realidad que la que le otorga el



lenguaje en el acto de escribir y que no tiene otra temporalidad que el aquí y ahora de la realización textual.

El texto, así concebido, ya no es un punto, no tiene un sentido prefijado, sino que se convierte en el cruce de una serie de superficies textuales, en un diálogo de diversas escrituras, cuya realidad no es ya puramente textual, sino fundamentalmente intertextual, y el lenguaje poético deviene, en última instancia, doble (Kristeva 1978 [1969]: 188). Así, el texto adquiere una espacialidad por la que se transforma en un cruce de textos en el que se lee al menos otro texto. Todo intertexto resultará, así, por definición lúdico, porque plantea un juego al lector en la exposición más o menos encubierta¹ de una pluralidad de lecturas, y se le invita a la construcción del texto a partir de la entrada en juego de su experiencia lectora. Por otro lado, dicha concepción subvierte el dogmatismo autorial mediante la transgresión de una abstracción al transformarse el texto literario en una lectura-escritura (Kristeva 1978 [1969]: 235-239), por la que se funden dos actividades productivas de distinto signo, pero ambas de carácter transindividual y diseminativo (Barthes 1999 [1970]: 35-38) y, en consecuencia, netamente intertextual y dialógico. El intertexto hace evidente, así, la relación de dependencia entre los procesos de producción y de recepción de un texto, y actualiza en la conciencia lectora los resortes que la constituyen como tal.

Es evidente que el concepto de intertextualidad (Navarro 1997. Limat-Letellier 1998: 17-64. Graham 2000. Martínez Fernández 2001: 45-81), si bien puede tener su origen en la antigua noción de fuente o influencias y en último término en los conceptos tradicionales de *imitatio* o *aemulatio*, nada tiene que ver con éstos, puesto que su funcionalidad es radicalmente distinta. El intertexto, al contrario que la noción de *fuentes*, muestra un desapego profundo por el concepto de autoridad: la cita se incorpora de modo anónimo, el origen plural se oculta porque no resulta esencial para la comprensión del intertexto. La restitución del hipotexto paradójicamente supone la abolición del concepto de filiación. No es que el autor no pueda volver al texto precedente o a su propio texto, sino que sólo puede hacerlo como un "invitado" (Barthes 1999 [1971]: 178). Es sólo en este sentido en el que puede establecerse alguna relación entre la moderna práctica intertextual y la práctica paródica en la Edad Media (Bajtin 1989). Es justamente en el espacio en que la *parodia* se diferencia del *pastiche* donde puede hallarse la dimensión característica que cobra la intertextualidad contemporánea. Es justamente ahí donde debe situarse quizás la distinción entre el alto grado paródico que alcanza la modernidad y el sentido de *pastiche* intertextual

¹ Precisamente la percepción de esa pluralidad de lecturas, anteriores o posteriores al texto, es lo que justifica la rentabilidad del saber literario en opinión de Michael Riffaterre (1979).



que define la mayor parte de las manifestaciones posmodernas (*vid.* Booth 1986: 169-182).

Por otra parte, una concepción amplia, desde la lógica semiótica, de la noción de *texto* (Lotman 1988: 69-77) permite atender dentro del ámbito de la intertextualidad aquellos enuncados o discursos de cultura cuya expresión no sea netamente lingüística, así como referencias ekfrásticas, para los que autores como Cesare Segre (1985: 368) reservaban el término de *interdiscursividad*, empleado alguna vez para referirse a la reelaboración esquemas complejos tanto formales como de pensamiento.

Siguiendo la lógica formalista que desarrolla Genette en su trabajo, algunos de los estudios contemporáneos sobre intertextualidad se han reducido a la descripción objetiva y externa de los procedimientos de fabricación textual, pero han obviado, por ejemplo, la dimensión hermenéutica de esa textualidad, el carácter melancólico que la *ansiedad de la influencia* tiene, según apuntó Harold Bloom (1973), en la formación de la conciencia poética moderna, y cómo la historia de la poesía, de la que se ocupa su libro de 1973, no puede distinguirse de la historia de la influencia poética, de la “desesperada insistencia de la mente creadora en la prioridad”, en la que los poetas surgen mal-leyendo, malinterpretando (*misreading*), a sus predecesores (Bloom 1973: 5-16); un concepto que estaba ya en el conocido artículo de Eliot “Tradición y talento individual” (1941 [1917]: 13-22). En fin, han olvidado una de las advertencias más importantes que el crítico norteamericano hacía en su libro: que el estudio de la influencia poética ha de considerarse en el ámbito más amplio del ciclo vital del poeta como poeta (Bloom 1973: 7).

Sin pretender llevar a cabo un desarrollo completo de tan amplio objetivo, los comentarios que realizaré a continuación tratan de ampliar el análisis intertextual más allá de los límites formales a que se ha circunscrito habitualmente. Pretenden a su vez ilustrar una práctica característica de una parte de la poesía española (aunque también de la literatura y del arte en general de esa época) que comienza a desarrollarse en los años de la Transición política y que, en cierto modo, continúa hasta nuestros días.

José Fernández de la Sota, un joven poeta en aquellos años, expresaba en uno de los textos de su primer libro, *Te tomo la palabra* (1989), ese carácter palimpsestuoso que cobraba la escritura para algunos poetas a mediados de los años ochenta:

Soy un plagiario Tengo por oficio
escribir libros con los que otro hizo



Yo resucito páginas enteras
Las alimento con mis ubres llenas
y crecen y me habitan Me hacen padre
cuando me piden pan Quieren dinero
y llaves y un buen día son mayores
y comprueban sus bíceps en un libro
de anatomía y ven que son hombres

[...]

Mi trabajo es tan duro –os lo aseguro–
como el que más Quien menos ya ha plagiado
un beso un verso un Universo y sabe
que nacer a un cadáver tiene un precio
tan alto como el más de los milagros:
el desprecio el desprecio y el desprecio.

Lector y poeta, ¿quién repitió primero las palabras del otro?

Desde su primer libro, *Los retratos* (1971), la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se caracterizó por un marcado culturalismo, que encontraba en muchos casos su modelo en la poesía de Ezra Pound, con un constante juego de referencias culturales, citas, alusiones, etc. que producían una interesante saturación textual caracterizada por una plurivocidad múltiple, que definiría su segundo libro, *Elsinore* (1972). *Scholia* (1978) marcaba un espacio de tránsito en la escritura poética de De Cuenca y adelantaba un elemento, la concepción de la escritura como re-escritura, que se desarrollaría en su poesía desde los años ochenta, y fundamentalmente en sus libros *La caja de plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996), etc. Un aspecto fundamental de esta nueva etapa poética es la relación intertextual que se establece entre las diversas formas de existencia que va a cobrar ese *yo* textual en las distintas manifestaciones literarias que constituyen esa escritura denotada que es el *yo* que se presencializa en los textos de Luis Alberto de Cuenca, y que supone una ampliación importante de los estrechos límites del concepto de literatura y de los difusos márgenes de la ficcionalidad. Es evidente que para que ese *yo* textual exista es necesario que lo haga en la escritura, cobrando una apariencia de realidad de la que carece fuera del texto. En este sentido, la labor literaria diversa de De Cuenca, como traductor, poeta, filólogo, crítico, articulista, etc., se entreteje tupidamente, y ese *yo* textual, que es traductor unas veces, poeta otras, crítico en otros casos, etc. pasa de un texto a otro, de distinta naturaleza, y consigo arrastra las diversas materializaciones textuales, de una escritura a otra, saltando por encima de los límites genéricos y rompiendo las distintas convenciones de ficción que



definen cada modelo de escritura. Esto es posible porque la individualidad ya no se identifica con un sujeto, con un yo poético, sino con un lugar, con un espacio de representación que teje el yo textual, desde el que se emite el discurso regido por meros condicionantes textuales. De esta forma, el diálogo que se establece en los textos de Luis Alberto de Cuenca y que constituye ese espacio escénico desde el que el yo textual habla, no se produce entre un lenguaje literario y una exterioridad vivencial, sino entre dos lenguajes.

En la poesía de Luis Alberto de Cuenca hallamos toda una compleja tipología de juegos intertextuales, desde transformaciones serias (no-paródicas), como la traducción y la transliteración, falsas traducciones, transestilizaciones, transposiciones formales, hasta transmotivaciones serias y paródicas, imitaciones burlescas, etc. Y los referentes hipotextuales proceden de toda la literatura universal (el *Mahabharata*, la *Ilíada*, Horacio, Persio, Propertio, Catulo, Bertran de Born, la Edda, Petrarca, Luis Martín de Plaza, Baudelaire, etc.), el cine (el cine negro norteamericano, pero también las películas de Paul Schrader, y el cine comercial de los años cincuenta, o los orígenes del cine norteamericano), el cómic, la Historia, etc. Atenderé dos casos interesantes en su poesía, por las repercusiones que tienen cada uno de ellos para el conjunto de los libros en que se integran.

Uno de los poemas más emblemáticos de Luis Alberto de Cuenca es, sin duda, "Amour fou", el poema que encabeza *La caja de plata* (1985). En este poema, que data de comienzos de 1979, las relaciones intertextuales resultan complejas, iniciando el modelo de escritura que desarrollará el poeta en los años ochenta y noventa.

AMOUR FOU

Los reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes.
Lo deciden un día, mientras los cortesanos
discuten sobre el rito de alguna ceremonia
que se olvidó y que debe regresar del olvido.
Los reyes se enamoran de sus hijas, las aman
con látigos de hielo, posesivos, feroces,
obscenos y terribles, agonizantes, locos.
Para que nadie pueda desposarlas, plantean
enigmas insolubles a cuantos pretendientes
aspiran a la mano de las princesas. Nunca
se vieron tantos príncipes degollados en vano.

Los reyes se aniquilan con sus hijas más jóvenes,
se rompen, se destrozan cada noche en la cama.
De día, ellas se alejan en las naves del sueño
y ellos dictan las leyes, solemnes y sombríos.



El mundo referencial de “Amour fou” remite directamente a la Edad Media. El mismo epígrafe del apartado en que se inserta este poema remite al mundo medieval y a una tradición literaria bien concreta: “El Puente de la Espada” es uno de los episodios más fantásticos de las divagaciones de Lanzarote en *El caballero de la carreta*, de Chrétien de Troyes, traducida por Luis Alberto de Cuenca (en colaboración con Carlos García Gual), con lo que, como puede comprobarse, se extreman de nuevo las relaciones entre el *yo* textual poeta y el traductor. Simbólicamente se funden en el episodio tanto el elemento caballeresco como el místico de la búsqueda, en cierto modo de forma paralela a como pueden funcionar en la *quête* del Grial, pero también el elemento ascético, de renuncia, y el sueño de la heroicidad por amor, que caracterizan al ideal caballeresco. El mito artúrico, con sus implicaciones textuales (la historia de Lanzarote, Ginebra y Arturo), condiciona la lectura de los poemas recogidos en el apartado “El Puente de la Espada”, de *La caja de plata*, que narran el amor, la infidelidad, la separación y la ruptura de la relación amorosa, caracterizados por una notable violencia en la expresión de los sentimientos y en las imágenes que los sustentan. El ideal caballeresco se funde así con el tema amoroso; la ascesis de la búsqueda, con la pasión que quebranta las fronteras sociales; la aventura de la búsqueda mística, con la constatación de la disgregación; la heroicidad por amor, con el retorno al claustro materno; el esteticismo, con la ética; etc.

El motivo secundario del texto, las pruebas a que someten los reyes a los aspirantes a la mano de las princesas, procede también de la literatura medieval y halla su trasfondo original en uno de los motivos folklórico-tradicionales más importantes en las narraciones maravillosas y en las novelas bizantinas; el mismo esquema estructural básico fechoría-prueba-restitución, es heredado por el poema moderno de la tradición folklórica, aunque en nuestro texto se omite esa restitución final, redundando en la crueldad de la fechoría cometida y de la prueba propuesta. El motivo central del poema, el amor incestuoso del rey con la menor de sus hijas, expresado en el primer verso (“Los reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes”), encuentra su trasfondo en los amores incestuosos de la lírica tradicional, y especialmente en el “Romance de Delgadina”. Como en el romance tradicional, el amor incestuoso del rey por su hija menor coincide en “Amour fou”, pero a diferencia de los romances de Silvana y Delgadina, en el texto moderno el incesto se cumple sin que la joven princesa oponga resistencia, como traslucen los últimos versos. Quizá debamos advertir aquí un cruce hipotextual entre el hipotexto tradicional hispano y el “amour courtois” provenzal, subyacente en las novelas de Chrétien de Troyes, que preside el desarrollo textual desde el epígrafe del apartado en que se inserta el poema, y la dimensión pasional



del amor que Andrea Capellanus define al comienzo de su *De Amore* (fines del siglo XII), retomando las palabras de Ovidio (*Ars amatoria*, II, 515-517: “Placer escaso, más bien desengaños / se llevan los amantes. Que preparen / su ánimo para muchos sufrimientos”). La misma referencia del título al “amour fou” recuerda el “loco amor” del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, opuesto al “buen amor” y al “amor limpio de Dios”; pero también recuerda la oposición entre el “loco amor” y el “verdadero amor” en Propertio (*Elegías*, II, 15: “Se equivoca quien busca un final en un loco amor: / el verdadero amor no sabe de límite alguno”), un poeta tan próximo a De Cuenca. Aún puede señalarse un hipotexto posible en el que los dos motivos centrales del poema moderno, la relación incestuosa del rey con su hija menor y las pruebas en forma de “enigmas insolubles” a las que somete aquél a los aspirantes a la mano de la princesa, aparecen claramente plasmados: el *Libro de Apolonio*, aunque quizá De Cuenca haya utilizado como hipotexto de su poema la fuente latina de aquél, es decir, la *Historia Apollonii regis Tyri*. Las aventuras de Apolonio surgen de su huida del rey de Antioquía, que como el rey de “Amour fou” ama incestuosamente a su hija. Los dos motivos centrales del poema de De Cuenca se encuentran expuestos en las primeras cuadernas del *Libro de Apolonio*: el incesto del rey Antioco con su hija; el motivo de la prueba a que somete el rey a los aspirantes a la mano de la princesa. Pero más allá de los motivos generales, la relación intertextual entre ambos textos se establece en aspectos particulares relevantes: versos que se transfieren al texto moderno, la “demanda” que plantea el rey Antioco, el motivo de la decapitación de los príncipes, o incluso el empleo del alejandrino con dos hemistiquios heptasilábicos con una cesura central bien marcada.

Pero el paratexto remite directamente a otro hipotexto diferente: *L’amour fou* (1937), del escritor surrealista André Breton, donde se relatan los amores del poeta con Jacqueline Lamba. Y a la vista de ese hipotexto, el poema se constituye en un homenaje al concepto amoroso del surrealismo, que conlleva una visión cósmica de la mujer, cuya primera consecuencia es la feminización del universo, y al rechazo de la idea cristiana del pecado vinculado al amor, mediante la liberación moral que supone dicho movimiento. Es, sin duda, el ideal amoroso expuesto en el relato bretoniano a que alude el título el que aporta una serie de elementos fundamentales, subyacentes no sólo al poema, sino a todo el texto luisalbertiano. Conceptos como “azar objetivo”, “analogía”, “hallazgo”, “pasión”, etc. son recurrentes en *L’amour fou* (1937), de André Breton. Pero más allá de esto, buena parte de la concepción amorosa presente en este poema, y en el libro en su conjunto, revela una influencia profunda del texto bretoniano: la concepción de la “belleza convulsiva”, como una belleza “erótico-velada, explosivo-fija, mágico circunstancial” define buena parte de los



aspectos antitéticos que asume la concepción amorosa en estos poemas. Pero también la dimensión celebratoria del encuentro casual, que subyace en buena parte de los textos amorosos luisalbertianos apunta a su raíz bretoniana, o la fusión de amor y aniquilación (“Los reyes se enamoran de sus hijas” / “Los reyes se aniquilan con sus hijas”). Por su parte, Breton apunta la vinculación del placer erótico y el placer estético, en una concepción erótico-estética, subyacente en el concepto de “amour fou”, que permite vislumbrar una perspectiva metapoética en algunos de los textos amorosos luisalbertianos que asumen esa concepción. Situado al comienzo del libro, “Amour fou” expresa el signo de la agitación que expone la figura encarnada en los versos cirlotianos que presiden la sección, que no es otra que, en términos bretonianos, la provocada por “el porvenir de un único amor y, por tanto, de todo amor”; es decir, la búsqueda de la reintegración de la identidad escindida a través del encuentro amoroso provocado por el “azar objetivo”, que conlleva la fusión absoluta, y que implica consecuentemente una vía de conocimiento. Ahora bien, esa búsqueda lleva a la constatación de la disgregación. Por otro lado, tal como afirma Breton, sólo los límites sociales pueden “obligar a admitir que la fantasmagoría del amor está únicamente en función de la carencia de conocimiento que se tiene del ser amado”. El “amour fou” aparece, así, funcionando en el texto luisalbertiano, como una fuerza convulsa, un motor revolucionario, que actúa no sólo en el plano íntimo, mediante esa sacudida que provoca la disgregación de la identidad del sujeto que trata de encarnarse en estos textos, sino también en el plano estético, abocando a una “belleza convulsa”, y, en definitiva, en el plano social, subvirtiendo los códigos de la moral establecida (de ahí el sentido del incesto recreado a través de los moldes folklóricos, frente a uno de los tabúes más arraigados en la moral occidental); todo ello a través de un lenguaje convulso que, mediante el *pastiche*, el juego intertextual, la plurivocidad enunciativa, la ficcionalidad, etc., trata de subvertir no sólo los códigos del lenguaje del poder, sino el de todo discurso *de poder*, como heredero del espíritu vanguardista que comparte.

“Amour fou”, así, representa a la perfección la fusión de los elementos más característicos de *La caja de plata* (1985) y de la etapa poética que el autor inicia con ese libro: en el poema se funden tanto el mundo medieval evocado en el epígrafe, como la concepción amorosa surrealista a que apunta el título; desvela, por otro lado, uno de los motivos subyacentes en las “pruebas” caballerescas en los textos medievales, al mismo tiempo que apunta a ese mismo ideal; recrea desde una nueva perspectiva un motivo folklórico, a la par que lo invierte; apunta indirectamente a uno de los elementos característicos de la aventura caballerescas (la búsqueda como retorno), etc. El cruce de los



hipotextos tradicional, medieval y surrealista resitúa el texto en un espacio ucrónico de cultura, de literatura, desde el que el yo textual habla eliminando cualquier posibilidad de identificación con la creación idealista del sujeto. Define, por lo tanto, no sólo un nuevo modelo estético sino una figura distinta que encarnan sus versos.

“La despedida”, el poema escrito en 1984 con que se inicia el siguiente libro de Luis Alberto de Cuenca, *El otro sueño* (1987), es otro de los textos interesantes para llevar a cabo un análisis amplio desde el juego de referentes intertextuales, que condicionan la lectura completa del poemario.

LA DESPEDIDA

Mientras haya ciudades, iglesias y mercados,
y traidores, y leyes injustas, y banderas;
mientras los ríos sigan vertiendo su basura
en el mar y los vientos soplen en las montañas;
mientras caiga la nieve y los pájaros vuelen,
y el sol salga y se ponga, y los hombres se maten;
mientras alguien regrese, derrotado, a su cuarto
y dibuje en el aire la V de la victoria;
mientras vivan el odio, la amistad y el asombro,
y se rompa la tierra para que crezca el trigo;
mientras tú y yo busquemos el medio de encontrarnos
y nuestro encuentro sea poco más que silencio,
yo te estaré queriendo, vida mía, en la sombra,
mientras mi pecho aliente, mientras mi voz alcance
la estela de tu fuga, mientras la despedida
de este amor se prolongue por las calles del tiempo.

La vinculación de “La despedida” con la rima IV de Gustavo Adolfo Bécquer aparece evidente para cualquier lector de poesía española contemporánea.

IV

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas,
pero siempre habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,



mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios ríen,
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila,
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

(Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*)

El poema luisalbertiano dialoga con el becqueriano, constituyendo en ese diálogo dos figuras textuales, que configuran los textos, en el que el segundo parece subvertir el modelo establecido en el primero. En este sentido, frente a la fe, expresa en el texto becqueriano, en la supervivencia de la poesía mientras la naturaleza retenga la belleza y armonía inherentes (“ondas”, “sol”, “aire” – “primavera”), mientras el hombre prosiga la solución de enigmas metafísicos (“ciencia”, “mar” / “cielo”, “humanidad” – “misterio”), mientras el ser humano experimente emociones y conflictos pasionales (“sienta”, “llore”, “corazón” / “cabeza” – “esperanzas y recuerdos”), mientras “exista una mujer hermosa” y el amor hacia ella (“ojos” “labio”, “beso” – “mujer hermosa”), el texto luisalbertiano desmonta cada uno de los presupuestos becquerianos, presentando un mundo de instituciones sociales, reflejo de la vida urbana contemporánea (“ciudades, iglesias y mercados”), y su réplica subvertida (“y traidores, y leyes injustas, y banderas”), que remite a una naturaleza (“ríos”, “mar”, “vientos”, “montañas”, “nieve”, “pájaros”, “sol”) degradada (“mientras los ríos sigan vertiendo su



basura”) reflejo de un mundo que ha perdido sus valores (“y los hombres se maten”), un mundo de héroes derrotados (“mientras alguien regrese, derrotado, a su cuarto”), donde aún permanecen algunas pasiones y afectos (“mientras vivan el odio, la amistad y el asombro”) y sobre ellas el amor (“mientras tú y yo busquemos el medio de encontrarnos”). No cabe duda de que, frente al texto becqueriano, el poema luisalbertiano lleva a cabo una deconstrucción de la emotividad elaborada en aquél para ejemplificar el cambio del discurso de la afectividad en la lírica posmoderna con respecto a la romántica o posromántica; trata de dar respuesta a la cuestión de cómo escribir un poema de amor en un contexto contemporáneo, sin caer en la tónica romántica que aprovecha en todas sus posibilidades el discurso poético becqueriano para canonizar un modelo expresivo. Pero, frente al espacio simbólico que delimita el imaginario romántico-simbolista becqueriano, el texto luisalbertiano ofrece un contexto simbólico moderno, contemporáneo y urbano, que delimita asimismo una relación afectiva diferente y una expresión lírica distinta, aparentemente más personalizada (“tú y yo”), pero a su vez más conectada con la conciencia de un mundo entorno. La misma estructura anafórica que el texto luisalbertiano hereda de la rima IV, y su inicio adverbial (pero también del poema “Al rey Óscar”, de Rubén Darío; “Mientras por competir con tu cabello...”, de Góngora; “Mientras el Austro rompe el pardo lino...”, de Lope de Vega, etc.), que facilita una intensificación creciente en el poema becqueriano, se pone en cuestión en el texto luisalbertiano mediante la incorporación de elementos marcados negativamente. Frente a la fe y confianza romántica, reflejadas en el encuentro amoroso elevado a categoría absoluta (no sólo sentimental, sino fundamentalmente textual), el texto contemporáneo pone su acento en el escepticismo (causa y consecuencia de la conciencia de la imposibilidad de nombrar más allá del lenguaje), para tematizar la experiencia de la búsqueda y la confirmación de la ausencia: “silencio”, “sombra”, “la estela de tu fuga”, “despedida”. Ese contraste tonal con respecto al hipotexto becqueriano, que ya anuncia el paratexto, radica seguramente en la actualización en “La despedida” de otro hipotexto que no ha sido atendido habitualmente por los especialistas; me refiero al “Epitafio de Cleobulo”, famoso por la réplica de Simónides (h. 520 a. C.), cuyos versos se transfieren casi literalmente al poema luisalbertiano:

Soy una virgen de bronce, y yazgo en la tumba de Midas:
mientras el agua mane y crezcan los árboles altos
y salga el sol refulgente y la luna brillante ilumine
y fluyan los ríos y hierva el mar moviendo las olas,
yo seguiré estando aquí, sobre esta tumba llorada,
anunciando al viajero que aquí sepulto está Midas.



(Ferraté, Juan, ed. *Líricos griegos arcaicos*. Sirmio. Barcelona, 1991; p. 225)

No sólo versos o fragmentos de versos se transfieren del texto griego al castellano, sino las mismas referencias al ámbito de la naturaleza (“el agua mane”, “crezcan los árboles”, “salga el sol refulgente”, “fluyan los ríos”, “hierva el mar”, etc.), con parejo valor simbólico, la misma estructura enumerativa agrupando los elementos en parejas para mostrar un contraste equilibrado, la distribución paralelística que facilita el modelo anafórico, semejante estructuración sintáctica ubicando el adverbio temporal distanciado del sujeto y del verbo de la oración principal (“mientras... yo seguiré estando aquí”), etc. son elementos que se transfieren claramente del hipotexto al hipertexto luisalbertiano. Pero, más aún, el “Epitafio de Cleobulo” recrea el tópico del canto a la permanencia del monumento funerario, puesto en boca de “una virgen de bronce”, cuyo eco, perceptible también en el texto moderno, se plasma en Píndaro (*Píticas*, VI, 10-14: “Ni la lluvia invernal, ejército desapacible / de la nube resonante / que, cual invasor, ataca, ni el viento / podrán arrastrarlo hasta las profundidades marinas, / golpeado por los embates de la ventisca / que todo arrasa”, p. 201) y se recrea en Horacio, en su “Exegi monumentum aere perennius” (*Odas*, III, 30), cuyos versos (“quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum”, p. 314) constituyen también el entramado textual (así como los ecos barrocos, como por ejemplo “Este funeral trono, que luciente...”, de Góngora) que se actualiza en el texto contemporáneo. Resulta lógico que el contraste que se deriva del tratamiento poético de dicho tópico (desaparición / permanencia), se transfiera al texto contemporáneo que se engarza en dicha tradición textual. Pero el tono escéptico que refleja el texto luisalbertiano, y que marca netamente su diferencia con la construcción romántica becqueriana, tal vez derive de la misma réplica desengañada de Simónides al “Epitafio de Cleobulo”, que el texto moderno asume en un mismo plano:

¿Quién en su juicio encarecería
a aquel Cleobulo que habitaba en Lindos
y que opuso la fuerza de una estela
a los ríos caudales y a las flores
primaverales y al ardor del sol
y de la luna de oro y al embate
del mar? Pues todo está bajo los dioses;
pero a una piedra incluso el hombre puede
romperla a golpes. ¡Mentecato, bah!



(Ferraté, Juan, ed. *Líricos griegos arcaicos*. Sirmio. Barcelona, 1991; p. 225)

Incluso cabría preguntarse si, dados los evidentes ecos textuales, no sólo griegos, sino también horacianos y becquerianos, que se recrean en el texto contemporáneo, y teniendo en cuenta que varios de ellos aluden a la permanencia de la creación del hombre (artística, poética o funeraria) frente a su desaparición física, el poema luisalbertiano no admitiría una lectura metapoética subyacente, paralela a la afectivo-sentimental más aparente. En este sentido, el hipotexto becqueriano facilita la doble lectura, no sólo al identificar la escritura poética con la fusión amorosa en la rima mencionada, sino al confundir en el “tú” referencial implícito construido a lo largo de las *Rimas* tanto al personaje femenino como al propio proceso de escritura, y asociar a ambos imágenes semejantes, que facilitan la doble lectura amorosa y metapoética del texto. En este contexto hermenéutico, que facilita una lectura intertextual, cobrarían nuevo sentido en el texto términos como “silencio”, “voz”, y “fuga”, plenamente coherentes en una lectura metapoética del poema que no haría sino actualizar en el contexto contemporáneo el tópico de la inefabilidad poética (“Yo sé un himno gigante y extraño...”) desde una perspectiva post-estructuralista que confirma la “cárcel del lenguaje”. Ubicado el poema al frente del libro es evidente que esta doble lectura se proyectaría a todo el texto, haciendo de la ambivalencia y la polisemia el espacio de su enunciación.

Jon Juaristi (Bilbao, 1951) es un poeta que ha jugado en sus poemas constantemente con referencias, explícitas o tácitas, a otros textos y que ha llevado hasta el extremo buena parte de esa concepción del texto poético como un juego de ecos, citas y alusiones, construyendo un entramado irónico que consigue distanciar la emotividad sentimental. Buena parte de los títulos de sus libros de poemas, y también de los de los propios poemas, son ecos o parodias de otros títulos anteriores: *Diario de un poeta recién cansado* (1985) parodia el título juanramoniano *Diario de un poeta recién casado* (1916); *Suma de varia intención* (1987) recuerda el título de la obra de Pedro Mexía, *Silva de varia lección* (1540); y *Arte marear* (1988) es un título que corresponde al homónimo (1539) de Fray Antonio de Guevara, pero tomado en un sentido bien diferente del que le daba el humanista. Inolvidables, en este sentido, para todo lector de su poesía, son la parodia de “La casada infiel” de Lorca, las referencias directas a títulos como “Anónimos segoviano” (con eco de *Anónimo veneciano*, la película de Enrico Maria Salerno), o “En torno al casticismo”, o aquellos versos de “S/Z” “Con Barthes / ni te cases / ni te embarques”, etc. No en vano, en la “Poética freudiana” que recogía en *Los paisajes domésticos* (1992),



aconsejaba desparramar “tu voz en muchas voces”. Uno de los textos que resultan más interesantes en la lectura de referencias y juegos intertextuales es “MCMLIV”, incluido en su libro *Tiempo desapacible* (1996):

MCMLIV

Jugué de niño en esta Plaza Nueva.
Correteé feliz entre sus arcos.
Más de tres veces tropecé en sus piedras.
En medio había un quiosco rodeado
de trinitarias púrpura,
palmeras de congoja crecían en los ángulos.

Madre,
guárdame de la vida,
en tu chal escocés de lana escóndeme,
líbrame del amor,
dame la mano.

(Por el brocal de la memoria afloran
cenagosos fragmentos de pasado.)

Avanza un lento Oldsmobile por las rúas
de la dulce Bilbao,
bajo el invierno atarecida:
ciudad que he amado con el alma rota
por el rencor y sus devastaciones,
desde la fría claridad del miedo,
con una tierna y bárbara amargura.
Acaso soy el niño que va dentro,
en la parte de atrás, acurrucado
sobre el regazo de la pasajera,
mi joven madre de veintiocho años.

Su voz me entrega el mundo
de los eventos consuetudinarios:
hoteles, estaciones, almacenes,
las rodela de arenques y los sacos
llenos de harina de maíz, de nueces,
y, aunque esté mal decirlo, de garbanzos;
por las húmedas ramblas,
los tranvías que pasan muy despacio;
el Arenal sombrío,
los muelles y las grúas y los barcos,
tiendas que huelen a café y a aceite,
la aguja de la torre de Santiago,
las mujeres que salen de la iglesia
con velos negros y devocionarios,
en el cielo metálicas gaviotas,



y allá, sobre los montes nevados,
las primeras estrellas.

Hombres en bicicleta van cruzando
el puente, de regreso hacia la noche,
y entonces no pensé que fueran tantos
los que la noche al fin se cobraría.

La noche:
la noche hecha a medida del espanto,
la larga noche con el tiempo a solas,
la noche que te espera a ti también,
a ti, pequeño Juan,
el solitario.

La crítica ha señalado con respecto a la poesía de Jon Juaristi, que ésta puede entenderse como la escritura de la historia de un país, aunque sería un abuso reducirla exclusivamente a eso. En este sentido, el personaje poético que construyen los poemas de Juaristi acaba por constituir un personaje cívico, el personaje de un poeta cívico, que se presenta como epónimo de ese país cuya historia se escribe, cuyo proceso histórico se construye a través de la escritura, y reivindica una tradición histórica, cultural y literaria determinada. El espacio del texto se convierte en un espacio de representación en el que se formaliza un personaje poético textual que se construye a partir de modelos escriturales ajenos, a partir del modelo de escritor que aspira a ser y que se construye en su propio proceso como lector. Es ahí donde las lecturas de Eliot, Larkin, Auden, Yeats, Unamuno, Machado, Cernuda, Blas de Otero o Ángel González, constituyen el “exiguo cimiento [sobre el que] construí mi Maestro: esa instancia imaginaria que uno se esfuerza en emular cuando escribe” (Juaristi 1998: 474). Esa representación textual de la subjetividad que constituye el sujeto cívico-poético que habita los poemas de Jon Juaristi se construye justamente en los ecos textuales que una amalgama de citas hacen de él; una concepción de la escritura como memoria de la lectura, que se actualiza en el proceso de escritura, donde la intimidad representada de la infancia (“a ti, pequeño Juan, / el solitario”) se construye a través de la evocación de las lecturas que han formado la conciencia literaria y cívica individual del personaje adulto que se desdobra en el texto para intentar comprender los miedos ancestrales que lo habitan, y que busca el refugio en ese espacio al resguardo que es la cultura, la literatura, el texto poético. El modelo del personaje civil y poético que habita estos poemas, se elabora a partir de las lecturas, de la narración de los hechos, de la Historia, de la construcción textual que otros autores han llevado a cabo en su escritura de sus propios personajes; revierte, por lo tanto, a una realidad textual, literaria, de la que proviene y que le



forma; es el resultado, como toda Historia, como toda construcción subjetiva, de “relatos que transmiten una lejana y lancinante melancolía”, como subrayará el propio autor en *El bucle melancólico* (1997), y remite precisamente a su naturaleza literaria, a su naturaleza narrativa, en un sentido amplio.

Ese personaje del poeta cívico que se formaliza en los poemas de Juaristi reivindica un modelo urbano concreto como espacio de convivencia, una configuración imaginaria del espacio urbano, que se proyecta a través de la construcción literaria de esos modelos textuales que se actualizan en sus poemas, y en el poema que comento, y que se convierte en el espacio natural para dicho personaje, donde se acrisola el pasado y el presente de una historia relatada, donde se sintetiza la representación de la subjetividad y el espacio social en que ésta acontece y se realiza. Es el Bilbao idealizado de la infancia, transformado otras veces en “Vinogrado”, aquel que surge en el relato que conforma otra Historia distinta a la del nacionalismo, como la ciudad que emerge frente a la tradición rural que la rodea, la ciudad cainita y traidora para el nacionalismo, modelo de convivencia y liberalismo desde otra óptica. Es ese ámbito social, construido desde el relato que conforma el modelo imaginario urbano en algunos escritores (Unamuno y Blas de Otero, frente a una parte de la poesía de Gabriel Aresti, por ejemplo), el que configura al personaje poético que habita estos poemas. No es extraño, así, que el poema comience con la evocación de la Plaza Nueva bilbaína, núcleo de un espacio urbano mitificado en la escritura unamuniana, reducto en el noventayochista de una infancia anterior a la Historia, donde acontece el fondo de las “ideas madre”, y corazón de un Casco Viejo concebido como el núcleo mitificado de la ciudad pre-industrial que aparece en *Paz en la guerra* (1897) pero también en los *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908), de aquella ciudad que aparece vinculada a un imaginario nostálgico que es el de las ideaciones de la pequeña burguesía comercial que la había dominado antes del establecimiento de una burguesía industrial y financiera. Y lo hace no sólo a través de la evocación de ese espacio imaginado en los dos textos citados, sino también a través de un significativo poema incluido en *Poesías* (1907), donde la Plaza Nueva adquiere una marcada dimensión simbólica:

¡Mi Plaza Nueva, fría y uniforme;
cuadrado patio de que el arte escapa;
mi Plaza Nueva, puritana y hosca,
mi metafísica!

A partir de la evocación del imaginario urbano unamuniano y su construcción simbólica de la Plaza Nueva, el personaje poético va (re)construyendo su biografía textual a través de la



actualización de diversos textos, que configuran esa imagen del poeta cívico cuyo discurrir individual resulta inseparable de su existencia social, de su dialéctica circunstanciada. Pero esa existencia, como vengo señalando, está configurada ideológicamente desde los relatos literarios en cuya tradición textual quiere insertarse el modelo de Maestro que aspira a representarse en estos versos. No es extraño, pues, que “Por el brocal de la memoria afloran / cenagosos fragmentos de pasado”, y que estos “fragmentos de pasado” sean ecos textuales que conforman el modelo imaginario del personaje poético que habita el poema. Así, la evocación de la memoria del personaje poético se construye desde la actualización de sus lecturas, y, en cierto modo, como la actualización de algunos modelos claramente diseñados que, como “Biotz-begietan”, de Blas de Otero, le sirven para estructurar el relato que configura el personaje poético. El Blas de Otero de “Biotz-begietan”, un poema que evoca también la construcción de un personaje poético con ejemplaridad cívica, aparece tras los versos:

Madre,
guárdame de la vida,
en tu chal escocés de lana escóndeme,
líbrame del amor,
dame la mano.

Donde puede oírse claramente el eco de los versos del poema blasoteriano:

Madre, no me mandes más a coger miedo
y frío ante un pupitre con estampas.
Tú enciendes la verdad como una lágrima,
dame la mano, guárdame
en tu armario de luna y de manteles.

Los versos siguientes establecen un claro paralelo con los de otro poema que construye un modelo de elaboración de un personaje poético con una clara conciencia cívica y una voluntad ejemplarizante, y no es difícil percibir en ellos la evocación de los primeros versos de “Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera”, de Jaime Gil de Biedma (“Nuestro maestro en estro, Jaume el Conqueridor, / es catalán, inglés y un poco filipino”, había escrito en *Arte de marear*), donde el “Chrysler amarillo y negro” ha sido sustituido por el “Oldsmobile”, el paseo por Miramar se ha trocado en un paseo por “la dulce Bilbao” y el regreso al útero materno (“de sus pacientes ojos de embarazada”) “en el año de la Exposición” se ha convertido en el retorno “acurrucado / sobre el regazo de la pasajera, / mi joven madre de veintiocho años”. Pero el eco oteriano persiste, y los versos “ciudad que he amado con el alma rota / por el rencor y sus devastaciones” parecen denunciar ese



amor-odio que caracteriza una relación casi edípica con su ciudad natal, fundiendo algunos versos de “Muy lejos”, en *Pido la paz y la palabra* (“ciudad donde las almas son de barro / el barro embarra todas las estrellas”), aquellos otros de “Llueve”, en *Que trata de España* (“Barrizales / del alma niña y tierna y destrozada”) y aquellos otros de “Bilbao”, escrito en 1968 (“ciudad donde nací, turbio regazo / de mi niñez, húmeda de lluvia / y ahumada de curas”). El eco irónico machadiano (“los eventos consuetudinarios”) abre una enumeración de ecos eliotianos, que inserta al personaje poético en el espacio urbano, en el mundo idealizado del Casco Viejo como núcleo de un espacio urbano mitificado, no exento de nuevo de los ecos de esa construcción poética de Bilbao en “Muy lejos”, y de la evocación de la Plaza Nueva: “con velos negros y devocionarios” recrea los versos oterianos “Devocionarios. Más devocionarios. / Libros de misa. Tules. Velos. Velas”; “hombres en bicicleta van cruzando / el puente, de regreso hacia la noche” se construye como eco de “Junto al Nervion un hombre está meando. / Pasan dos guardias en sus bicicletas”. Mediante un nuevo juego de referencias (“y entonces no pensé que fueran tantos / los que la noche al fin se cobraría”) el espacio social construido a través del eco literario, en el que el personaje poético habita, se transfiere a un modelo arquetípico del infierno dantesco (“si lunga tratta / di gente, ch’io non averei creduto / que morte tanta n’avesse disfatta”, *Inferno* III, vv. 55-57), a través de la evocación de los versos eliotianos al final de “The Burial of the Dead”, en *The Waste Land* (“A crowd flowed over London Bridge, so many / I had not thought death had undone so many”, vv. 62-63), un texto recurrente en los ecos literarios de los poemas de Juaristi; la mirada se vuelve al desengaño político, a la inutilidad de la lucha terrorista (la “noche” arquetípica como símbolo del terror y de la muerte ritual; la *Larga noche de piedra* del franquismo, tal como la describió Celso Emilio Ferreiro) y a la contemplación crítica de ese nuevo infierno en el País Vasco que es a los ojos del poeta el terrorismo etarra. Si los versos eliotianos transferían el modelo del infierno dantesco a la City londinense, el eco que de ellos se hace “MCMLIV” nos remite a esa conformación infernal del espacio social en que habita el personaje del poeta cívico que crean los poemas de Juaristi, y que culmina en esa mirada desengañada y crítica que conecta con las denuncias más acérrimas contra el nacionalismo y su último extremo, en la argumentación juaristiana, que es el terrorismo etarra. Los temores que se anuncian al comienzo del poema, los tropezones en la Plaza Nueva, sus “palmeras de congoja”, la llamada de la madre y la evocación de su seno protector, frente a la vida (“guárdame de la vida”, “líbrame del amor”) no hacen sino corroborarse en “la larga noche” final que “te espera a ti también, / a ti, pequeño Juan, / el solitario”.



Si tenemos en cuenta aquel deseo de Juaristi de que sus poemas “fuesen sólo ilustraciones o glosas de las ideas que he expuesto en mis libros y artículos de crítica y pensamiento” (Juaristi 1998: 474), “MCMLIV” se ubicaría perfectamente en el espacio que delimitan *El Chimbo Expiatorio. La invención de la tradición bilbaína* (1994) y *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos* (1997); si del primero actualiza el concepto prestado por Hobsbawn (1983: 1-14) de la “invención de la tradición” y lo circunscribe al espacio delimitado de Bilbao y la invención del dialecto bilbaíno, del segundo retoma la dimensión de relato que tiene esa tradición inventada, el sustrato narrativo, lingüístico y literario, discursivo, que la sustenta, y su proyección en un modelo imaginado de comunidad (Anderson 1983). La tradición, con su proceso de ritualización e institucionalización, se inventa en el relato que nos hacemos de ella y la comunidad imagina su esencia común a través de ese relato, de la repetición del rito que implica; la subjetividad se crea en el momento en que nos relatamos a nosotros mismos nuestra biografía, como vida escrita. El poema, en última instancia, muestra la naturaleza narrativa y, en consecuencia, literaria del proceso de construcción ideológica; el soporte retórico que sustenta el discurso ideológico, y desvela a su vez el modelo de construcción de dicho discurso. Al mismo tiempo muestra que la tradición es el resultado de una construcción ideológica histórica, consecuencia de la proyección de una ideología de clase, cuyo sustento último es narrativo, literario; es el resultado de la “lectura” de esos materiales y de su transformación en un nuevo discurso. El poema asume, a su vez, en su dimensión paradójica, el modelo de construcción que denuncia, la fundamentación literaria y cultural de todo discurso ideológico; asume, en fin, que todo discurso ideológico no es sino un discurso cultural, y que, en consecuencia, es el producto del relato que crea una conciencia de clase histórica determinada por unos condicionamientos económicos. El personaje poético que construyen los versos se cimenta en los ecos de las lecturas previas que conforman al individuo que lo materializa en la escritura. El proceso de escritura y el proceso de lectura se diluyen en un continuo por el que el texto escrito continúa hasta el infinito el texto leído. La indagación sobre la propia individualidad acaba por mostrar que ésta sólo está constituida por ecos literarios; el relato de la propia biografía sólo puede hacerse a través de otros relatos, con lo que se transforma en un metarrelato; la dimensión cívica del personaje poético que crea el poema hace que esa dimensión metanarrativa se proyecte sobre el *corpus* social, sobre la ideología de clase que muestra. Revela la naturaleza cultural e histórica de nuestra identidad en disolución, de los sentimientos que nos hacen, que no son sino un espacio de representación, donde nuestras lecturas nos conforman, nos expulsan de una ausencia imposible pero nos



reconfortan en el refugio que construyen.

Bibliografía

Textos

- Cuenca, Luis Alberto de. *La caja de plata*. Renacimiento. Sevilla, 1985.
- Cuenca, Luis Alberto de. *El otro sueño*. Renacimiento. Sevilla, 1987.
- Cuenca, Luis Alberto de. *Poesía 1979-1996*. (Ed. Juan José Lanz). Cátedra. Madrid, 2006.
- Cuenca, Luis Alberto de. *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*. Visor. Madrid, 2007.
- Juaristi, Jon. *Tiempo desapacible*. Comares. Granada, 1996.
- Juaristi, Jon. *Poesía reunida 1985-1999*. Visor. Madrid, 2001.
- Juaristi, Jon. "Poética" en *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultad de la poesía española*. Visor. Madrid, 1998; p. 474.

Referencias críticas

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge. London-New York, 2000.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. London-New York, 1983.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor" [1968] en en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, 1999; pp. 65-71.
- Barthes, Roland "Escribir la lectura" [1970] en *Ibidem*; pp. 35-38.
- Barthes, Roland "De la obra al texto" [1971] en *Ibidem*; pp. 73-82.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" [1936] en *Discursos interrumpidos, I*. Taurus. Madrid, 1990; pp. 15-57.
- Benveniste, Émile. "De la subjetividad en el lenguaje" [1958] en *Problemas de lingüística general, I*. Siglo XXI. México, 1988; pp. 179-187.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Piados. Barcelona, 1992.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press. New York, 1973.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid, 1986.
- Bürger, Christa y Bürger, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Akal. Madrid, 2001.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 1997 [1974].
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia,*



Kitsch, Posmodernismo. Tecnos. Madrid, 1991.

Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent" [1917] en *Selected Essays*. Faber & Faber. London, 1941; pp. 13-22.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" [1969] en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. (Ed. Miguel Morey). Paidós. Barcelona, 1999; pp. 329-360.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, 1989 (1.^a edición francesa: 1982).

Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press. Cambridge, 1983.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" [1944] en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta. Madrid, 1994; pp. 165-212.

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid, 2001.

Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil. Paris, 1969. (Existe traducción española: Kristeva, Julia. *Semiótica*. Fundamentos. Madrid, 1978).

Limat-Letellier, Nathalie. "Historique du concept d'intertextualité" en Limat-Letellier, Natalie y Miguet-Ollagnier, Marie (eds.). *L'intertextualité*. Annales Littéraires d l'Université de Franche-Comté. Paris, 1998; pp. 17-64.

Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid, 1988.

Machado, Antonio. *Poesía y prosa*. Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*. (Ed. crítica de Oreste Macrí). Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1988.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra. Madrid, 2001.

Navarro, Desiderio (ed.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas-Embajada de Francia. La Habana, 1997.

Rico, Francisco. "De hoy para mañana: la literatura de la libertad" en *El País*, 9 de octubre de 1991.

Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Seuil. París, 1979.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica. Barcelona, 1985.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1996.

Villanueva, Darío. "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Crítica. Barcelona, 1992; vol. IX, pp. 26-38.

