

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2023

115

Enrique Antonio Ester Mariñoso

La poesía de Ángel Guinda: amor y muerte, compromiso y lenguaje

Director/es

Saldaña Sagredo, Alfredo
Escuín Borao, Ignacio

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Premsas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA POESÍA DE ÁNGEL GUINDA: AMOR Y MUERTE,
COMPROMISO Y LENGUAJE

Autor

Enrique Antonio Ester Mariñoso

Director/es

Saldaña Sagredo, Alfredo
Escuín Borao, Ignacio

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Lingüística Hispánica

2023



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

Enrique Ester Mariñoso

La poesía de Ángel Guinda:
amor y muerte, compromiso y lenguaje

Directores

Alfredo Saldaña Sagredo
Ignacio Escuin Borao

Programa de Doctorado en Lingüística Hispánica
Departamento de Lingüística y Literaturas Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
2023

Índice

| | | |
|-----|---|-----|
| 1 | Introducción..... | 7 |
| 1.1 | El objeto de estudio de la tesis..... | 7 |
| 1.2 | Antecedentes: Trabajo Fin de Máster..... | 12 |
| 1.3 | Principios metodológicos generales | 14 |
| 1.4 | Organización interna..... | 16 |
| 2 | Ángel Guinda y la poesía española contemporánea | 22 |
| 2.1 | Poesía de los setenta: los «novísimos», la «Generación del lenguaje» | 26 |
| 2.2 | La llamada Generación del 70: uso de la tradición clásica, Poesía del silencio..... | 57 |
| 2.3 | Poesía de los ochenta: Poesía de la experiencia y Poetas de la democracia..... | 64 |
| 2.4 | ¿Un lugar para Ángel Guinda? | 70 |
| 3 | El pensamiento estético y literario de Ángel Guinda | 86 |
| 3.1 | Vida y obra: dos caras de una misma moneda, una sutil destilación y condensación de su existir. Disolución del ser en el lenguaje..... | 87 |
| 3.2 | Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral: concepción de una ética de la praxis literaria como tensión ética-estética | 122 |
| 3.3 | Ángel Guinda y sus textos literarios de aliento reflexivo: aforismos, ensayos, manifiestos, y composiciones epistolares | 127 |
| 3.4 | Ensayos, manifiestos, traducciones, ediciones guindianas..... | 159 |
| 4 | La obra poética. Aproximación general | 163 |
| 4.1 | Una voz conocida: panorámica general del poeta y su obra | 164 |
| 4.2 | De su formación académica y su primera literatura | 183 |
| 4.3 | Influencias y contactos literarios. Amistades literarias | 185 |
| 4.4 | El criterio cronológico | 190 |
| 4.5 | Indagación poética: destrucción y ocultamiento de los inicios. Autoría textual | 192 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 4.6 | Inventario: poesía, manifiestos, antologías poéticas en las que aparece obra suya, pensamientos, aforismos, ediciones, crítica sobre su obra | 193 |
| 4.7 | Conclusiones al inventario..... | 198 |
| 5 | Amor y muerte | 200 |
| 5.1 | El amor que requiere ser declarado genera literatura: la presencia del eros en la poesía guindiana | 201 |
| 5.2 | Thánatos: metáfora del vacío que el poema trata de colmar..... | 224 |
| 6 | Compromiso y lenguaje | 264 |
| 6.1 | Aspectos formales y lingüísticos en la poesía de Ángel Guinda | 265 |
| 6.1.1 | Forma exterior..... | 266 |
| 6.1.2 | Forma interior | 288 |
| 6.2 | El lenguaje como realidad que tiene cuerpo de palabra poética orientada hacia la gran plaza de corazón humano | 294 |
| 6.3 | Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral del escritor, concepción de una ética de la praxis literaria | 303 |
| 7 | Conclusiones..... | 334 |
| 8 | Referencias bibliográficas..... | 349 |
| 9 | Anexos | 365 |
| 9.1 | Introducción..... | 365 |
| 9.2 | Anexo primero | 368 |
| a) | Programa de la mesa redonda de la V Feria del Libro celebrada en Tarazona el sábado 10 de noviembre de 2018: «La aportación de los “Novísimos” y la “Generación del lenguaje” a la poesía de fin de siglo». Ponentes: Francisco Ferrer Lerín, Luis Alberto de Cuenca y Javier Lostalé. Modera: Alfredo Saldaña | 368 |
| b) | Apuntes cedidos por Alfredo Saldaña en la mesa redonda citada | 370 |
| 9.3 | Anexo segundo Captura de pantalla con la vista previa del cuestionario que envié a Ángel Guinda y que me remitió vía <i>email</i> el 6 de junio de 2018. He mantenido el formato que Guinda eligió para responder al mismo..... | 379 |

| | |
|---|-----|
| 9.4 Anexo tercero | |
| Conferencia de Ángel Guinda titulada «Ungaretti, Quasimodo, Montale: Escribir como se vive, su influencia en mi poesía», sin fecha, cedida por Juan Domínguez Lasierra. (conferencia posterior a 1994 ya que el autor cita como su último libro <i>Después de todo</i> , publicado ese mismo año)..... | 381 |
| 9.5 Anexo cuarto | |
| <i>Sentimientos</i> es el primer poemario que Guinda escribe en 1965, a los diecisiete años. Consta de sesenta y siete poemas mecanografiados y encuadernados. Recuperado recientemente de la biblioteca privada de Carmen Sender..... | 397 |
| 9.6 Anexo quinto | |
| <i>La Guinda del Espermento. A la opinión pública. En defensa de la libertad de expresión.</i> Por la absolución de Ángel Guinda y Alejandro Molina en juicio por blasfemia (marzo de 1987). Fotografía el día del juicio en los juzgados de Zaragoza, junto a Leopoldo María Panero y Alejandro Molina, cedida por el poeta..... | 490 |
| 9.7 Anexo sexto | 492 |
| a) Transcripción de la entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid en el Hotel Paseo del Arte, calle Atocha 123 (Madrid), el 10 de octubre de 2017 | 492 |
| b) Transcripción de la entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid, en el Hotel Paseo del Arte, calle Atocha 123, el 12 de abril de 2018..... | 499 |
| c) Entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid, en su domicilio de la calle Sombrerete el 24 de julio de 2020 | 509 |
| 9.8 Anexo séptimo | |
| Correo electrónico enviado por Ángel Guinda el 16 de junio de 2018, referente a sus estudios y trabajo profesional..... | 523 |
| 9.9 Anexo octavo | |
| Relación de autores para leer y que han sido influencia directa para Ángel Guinda, entregados por el autor, en el Hotel Puerta de Atocha (Madrid), el 12 de abril de 2018 | 524 |

| | |
|---|-----|
| 9.10 Anexo noveno | |
| Trabajo realizado por Ángel Guinda titulado «Locura y Poesía. (En Dino Campaña y Jacobo Fijman)» fechado el 10 de abril de 1986, con una dedicatoria manuscrita a Alfredo Saldaña, perteneciente a su colección particular..... | 527 |
| 9.11 Anexo décimo | |
| Octavilla editada por el poeta con la bandera de la Segunda República y el poema «Restitución» | 578 |
| 9.12 Anexo undécimo | |
| Poema manuscrito de Ángel Guinda sobre su muerte entregado por Raquel Arroyo, el 7 de mayo de 2022 en el homenaje póstumo al poeta en la sede de la editorial Huerga y Fierro en Madrid. | 580 |

1. Introducción

1.1 El objetivo de estudio de la tesis

Mis primeras palabras pretenden ser un juicio de valor. Este trabajo se centra en el análisis de una de las obras poéticas más congruentes y particulares escritas por un poeta aragonés en el último tercio del siglo pasado y en las dos primeras décadas del actual. Estimo que los adjetivos especificados no son desproporcionados, algo que intentaré avalar con el trabajo que tienen en sus manos. La voz lírica de Ángel Guinda, a mi juicio no ha sido atendida por la crítica al nivel de exigencia y profundidad que requiere una propuesta como esta. El camino del estudio de esta poesía no se ha transitado lo suficiente por la academia y los medios de comunicación especializados. En este sentido, esta tesis doctoral pretende aportar, en la medida de lo posible, elementos que ayuden a ahondar en los estudios sobre poesía contemporánea, además de suscitar la lectura de una obra poética que muestra una acusada conciencia lingüística, un compromiso radical con la vitalidad de las palabras, con la propia vida del autor y con la construcción de la identidad social, a través del lenguaje como camino para afrontar y enfrentar la realidad, propia y comunitaria.

Es obvio que el núcleo fundamental de este trabajo se halla en la poesía guindiana, registro en el que esencialmente centraré el análisis, pero no por ello dejaré de atender la amplia y significativa labor que Guinda desarrolló como crítico literario, traductor, ensayista, sobre cuestiones de poética, en general, así como de crítica artística. También me referiré a los aforismos, sentencias condensadas que nos ayudan a comprender su pensamiento y que destacan por su plasticidad y alcance estético. A ello se sumarán los manifiestos poéticos, en donde la reflexión, la pasión y el conocimiento se mezclan en una clara apuesta por la poesía, vivida como una intensa necesidad, heredada de la mejor tradición lírica de la modernidad, en donde se fusionan la estética y la ética.

Añado otra consideración que me parece importante resaltar desde el principio. Guinda fue un poeta que optó por focalizar la mirada en un número relativamente breve de temas, tratados, eso sí, desde muy diferentes ángulos y perspectivas. De tal manera que cada uno de esos motivos temáticos adquiere la forma de un poliedro irregular de múltiples caras: la vitalidad, el amor, la muerte, la existencialidad del lenguaje, el compromiso radical con el hombre y la justicia social, la solidaridad. Una voz singular, un registro, aparentemente reiterativo y redundante que traza un camino cuyo recorrido conduce a un final sin término, quizás a un emplazamiento desprovisto incluso del lenguaje. Una poesía que consigue configurar un mundo propio, una poética sólida, envolvente, unitaria, pero a la vez configurada por multitud de piezas, a veces contradictorias y llevadas en ocasiones hasta el límite que son capaces de configurar una polifonía armónica que pretende hacernos oír el punto anterior al inicio, quizás el silencio. La poesía de Guinda nos desvela la realidad, una realidad que no se deja encajonar fácilmente, por ello sus palabras son semillas lanzadas como dardos de sentidos por los caminos que conducen a esa plaza que contiene el corazón de las personas. Una voz lírica comprometida con el lenguaje de calidad que exhuma las palabras que yacen sobre la superficie, que elimina la herrumbre que el lenguaje más trivial ha ocultado, para rescatar las palabras y exponerlas en el poema para que sean ellas quienes atemperen la baja temperatura de la existencia.

Articularé el trabajo a partir de los siguientes ejes y campos temáticos: 1. Ángel Guinda y la poesía española contemporánea. 2. El pensamiento estético y literario de Á. Guinda. 3. La obra poética del autor. 4. Amor y muerte. 5. Compromiso y lenguaje.

La pregunta sobre el objetivo del estudio de esta tesis doctoral nace de una necesidad: rellenar el hueco de lo que no ha sido todavía suficientemente estudiado, el análisis de la poesía de un autor aragonés, recientemente fallecido, que bien requiere por su poesía y personalidad un estudio profundo de su obra. Aclaremos, como punto de partida, que no pretendo realizar una monografía exhaustiva sobre la obra de este autor, ni una introducción general a sus textos, poéticos y no poéticos, ni un análisis basado exclusivamente en lo estilístico, lo temático o lo formal. La intención, como he apuntado

previamente, es proyectar y arrojar cierta luz sobre algo más básico de esta literatura, su plena vigencia, entendida esta en el sentido más amplio. Un discurso contemporáneo que se construye a través de sus poemas, sus pensamientos expresados en sentencias aforísticas, sus comentarios literarios y sus manifiestos poéticos. Toda su producción tiene un hilo conductor que se va entretejiendo con clara intención: servir de utilidad al lector para ayudarlo, en la medida de lo posible, a construir, desde la experiencia guindiana, una vida más humana, más plena. Presentar la vigencia y actualidad de la voz de este poeta, en su visión humanística, en su apuesta radical por la persona, con la intención de construir, a través de su poética, una sociedad radicalmente más justa es el objetivo primordial de estas páginas. La intención que pretendemos, con la esperanza de que, en la medida de lo posible, sirva para relanzar y poner en su justo sitio a un poeta controvertido, tildado en varias ocasiones como «poeta maldito» que, en mi opinión, no ha sido justamente considerado ni estudiado en profundidad.

Tengo como propósito, y espero haberlo conseguido, un respetuoso análisis de la poética de Á. Guinda, sin soslayar lo que esta tiene de extrema, torturada y profunda en sí misma. Comparto como punto de partida una firme convicción. La mayoría de las obras de este autor, algunas excelentes, han incidido en la coherencia y la fortaleza de la expresión lingüística, utilizada esta como medio para mostrar la realidad profunda del ser humano, tomando como base y motivación sus experiencias personales, fuente constante de su poesía, pasadas todas ellas por la reflexión íntima y llevadas hasta los límites de su existencia. No se trata de una poesía existencial como tal, sino de una vida hecha poesía y una poesía hecha vida. Guinda ha concebido su vida como un banco de pruebas en donde las situaciones límites han estado presentes: alcohol, drogas, sexo, muerte, planteamientos de suicidio, amores prohibidos, etc. Se le ha tildado en numerosas ocasiones como «poeta maldito» que destila una visión realista, amarga y trágica de la vida, justificada toda ella por expresiones poéticas determinadas y por experiencias vitales determinantes: la presencia constante desde su nacimiento de la muerte como amenaza constante; las duras condiciones familiares que le acompañaron hasta su mayoría de edad; su azarosa vida sentimental; el traslado y reclusión en Madrid en los años ochenta del siglo pasado, en el intento de serenar su vida, y la presencia permanente de la provisionalidad del ser humano, etc.

Sin dejar a un lado estos ejes constantes en sus composiciones poéticas, después de analizar y rumiar sus obras, nos vemos en la obligación de añadir a estas consideraciones que la poesía guindiana tiene como sustrato indiscutible, y como objetivo ineludible, una apuesta radical y total por el hombre, por todo lo humano. Guinda es capaz, en un ejercicio de honestidad admirable, de desnudarse, a través del lenguaje, y descubrir los intersticios más profundos de su intimidad. Desde ese lugar, su poesía intentará mostrar todas las fronteras que pueden deshumanizar, desvelando lo negativo y lo positivo, o lo que puede hacer que la vida carezca de solidez y fundamento. Y lo hará en composiciones que no tienen otra pretensión que marcar y señalar el camino, a modo de señales que puedan ayudar a conseguir una vida más humana, más justa. La poesía de Ángel Guinda no es una poesía social como tal. El autor concibe el lenguaje como el lugar donde se materializa la crisis del imaginario ideológico y cultural, entendiendo la palabra poética como el lugar desde donde el hombre se cuestiona y construye su identidad, donde expone sus conflictos, donde busca nuevos sentidos y donde afronta la realidad que le rodea. Desde esta perspectiva se entiende la reiteración constante, casi como un mantra, de la utilidad de la poesía, no concebida esta como el ejercicio de una poesía social, sino como utensilio que descubra y apunte hacia la solidaridad y la justicia. Poesía que Guinda identifica plenamente con la vida, una vida que el poeta pretende vivir intensamente y a la que invita a vivir.

Vida y obra son dos caras de la misma moneda. El poeta a veces se presenta como personaje, otras como antagonista que se debate entre contrarios, a veces en los extremos, ante los que no trata de buscar una resolución, sino tan solo mostrar su contrariedad, pero siempre con la intención de hacer de la poesía una auténtica forma de vivir recreando la realidad, en la realidad otra del poema con el compromiso moral del escritor que parte de una comprensión ética de la praxis literaria.

Una poesía útil que huye de las formulaciones poéticas que se acercan a realidades ideales o a autores líricos encerrados en sus torres de marfil, proponiendo una poesía auténtica, que toca tierra, pero no por ello de baja calidad ni cualidad estética. En ese ejercicio de autenticidad poética, Guinda rechaza la poesía fácil y superficial, como

también la poesía de laboratorio, en un concepto poético que pasa por ser un producto de una larga elaboración surgido desde, a veces, el silencio angustioso del pensamiento hasta su verbalización. La seriedad que implica el oficio de poeta le supuso revisar y rehacer una y otra vez sus poemas, en un ejercicio constante de reescritura que le ha llevado a no reconocer sus nueve primeros libros publicados, reordenando, reestructurando y recomponiendo su obra hasta llegar a hacer de ella un todo unitario. El poeta concibe su obra como una obra unitaria en permanente construcción.

Una de las primeras consideraciones que emergen al acercarse a esta poética es el dominio y control del autor sobre el lenguaje. A veces como creador de neologismos, otras como manipulador del vocabulario en un idiolecto poético cuyo léxico y cuya sintaxis han sido enriquecidos por composición, por derivación mediante solecismos, pero siempre en la determinación de utilizar un lenguaje directo, a veces coloquial, que trate de transmitir su vida, haciendo posible que vida, escritura y lectura sean una unidad. Su propuesta pasa por hacer una poética sencilla, clara, rotunda, directa, honda, intensa y grave, que cautive y que sea capaz de fustigar la conciencia para hacer reaccionar al lector moviéndole a la reflexión y a la acción. Una poesía que cautive por su estética, y a la par provoque en el lector una reflexión interior que le ayude a mejorar su propia vida y la de los demás. De todo ello resulta una poesía muy particular que parte de unos principios de raigambre romántica, en donde el poeta se presenta como desvelador de la realidad más real del ser humano, en un estado de rebeldía casi permanente.

Por último, me gustaría trastocar la imagen de Á. Guinda como poeta unido a la muerte. Si bien es cierto que la muerte es uno de los ejes transversales de su poesía, este recurso, al igual que el empleo de los temas inherentes a la condición humana, como son el paso del tiempo, la enfermedad, la vejez, las ausencias, los conflictos internos, todos ellos son elementos que cumplen una clara finalidad, el intento por hacer descubrir al lector la importancia de la vida y la radical apuesta del poeta por ella. Su apuesta existencial es por la vida, no por la muerte, en una invitación por descubrir la vida como única realidad de la persona, y su posibilidad de realización en ella. La llamada a vivir, a saberse persona, a ser solidario con los otros, a pesar de los sufrimientos y condicionantes

negativos, es la clave interpretativa, la esencia y la apuesta de este autor que pretende transmitir con sus poemas, aforismos y producciones literarias. Una apuesta que pasa por vivir, hasta desvivirse, para dejar de ser muertos con existencia que no son capaces de descubrir la belleza de todos y cada uno de los momentos que la conforman. El hombre, descubierto desde los más oscuros márgenes de la existencia en esta poesía, no tiene otra posibilidad que compartir, como lo ha hecho el poeta, el descubrimiento de la existencia para vivirla radicalmente, sabiendo que algún día será nada, en un nuevo concepto de mística, la mística humana que nace de la experiencia de sentirse vivo, presente en la existencia y, además, enamorado de la vida.

1.2 Antecedentes: Trabajo Fin de Máster

Mi primera aproximación crítica a la escritura de Ángel Guinda se materializó en la redacción del TFM que llevaba por título «Aproximación a la poesía de Ángel Guinda», defendido en el Máster de Literaturas Hispánicas y Lengua Española (Universidad de Zaragoza) y dirigido por Alfredo Saldaña en el curso 2017-2018. Allí intenté realizar una aproximación a este autor y a su trayectoria, a la vez que señalar las pinceladas más sobresalientes de las características de su obra, intentándolo ubicar en el conjunto de la poética del último tercio del siglo pasado en España. A su vez, remarqué la necesidad de profundizar y realizar un estudio pormenorizado de una poesía y un poeta reconocido por numerosos autores y críticos, en ocasiones tildado como uno de los poetas aragoneses vivos, en ese momento, más importantes. La recopilación de sus obras conllevó un importante trabajo que despertó en mí una primera y remota lectura, a la que han seguido tantas horas de verdadera fruición. A ello se sumó el interés por la persona del poeta. Tras conocerlo y entrevistarle en varias ocasiones, descubrí su gran calidad humana. Ángel Guinda y Raquel Arroyo, su mujer, además de brindarme su amistad, me han facilitado papeles, notas, escritos, conferencias, etc. También he de reconocer la apertura interior del poeta, al relatar numerosos aspectos de su intimidad, algo que tengo que reconocer y agradecer públicamente. Al cabo de los años, la misma fascinación y la profundización

en la obra del poeta han constituido los verdaderos estímulos que me animaron en la elección de los textos de Ángel Guinda como protagonistas de esta tesis doctoral.

Si bien el TFM trató de realizar una aproximación a este autor y su trayectoria, y a la par pergeñar las pinceladas más sobresalientes de las características de la obra guindiana, es decir, establecer una introducción general a la obra poética de Ángel Guinda, intentándolo ubicar en el conjunto de las poéticas del último tercio del siglo pasado, como he apuntado anteriormente, la presente tesis doctoral está enmarcada en un contexto mucho más amplio, en la indagación crítica del descubrimiento de las relaciones de sus escrituras poéticas, en el intento de desvelar su cosmovisión existencial, y en poner negro sobre blanco los ejes de una poesía y un poeta que intentó hacer de la poesía su vida y de la vida poesía.

La muerte del poeta el 29 de enero del pasado año impidió que pudiera ver terminado este trabajo. A nivel personal, considero su fallecimiento una gran pérdida, no solo a nivel literario, sino también en el plano personal. Se marchó un gran poeta aragonés y, a mi juicio, una gran persona. Me hubiera encantado comentar esta tesis con él, criticarla, discutirla, ponerla en cuestión, etc. No ha podido ser. A pesar de ello, espero que se vean realizadas las dos pretensiones de este trabajo: una, que contribuya a que la poesía de Ángel Guinda se lea; dos, intentar que se conozca más a un autor aragonés, presentado en numerosas ocasiones como «maldito y atormentado» que tan solo pretendió con sus obras ayudar a mejorar la existencia de los lectores mediante la lectura de sus poemas y demás obras literarias y críticas.

1.3 Principios metodológicos generales

Dos son los cauces habituales por los que la crítica se enfrenta a los textos, poéticos o no, con la finalidad, siempre, de establecer conclusiones relevantes que permitan ahondar, desentrañar los textos y discursos literarios, y a la par ofrecer una visión de conjunto que permita aclarar la trayectoria y la evolución de los escritores.

El primero de ellos se fundamenta en lo general, en la búsqueda de una visión de conjunto, estableciendo interpretaciones globales que ayuden y permitan pergeñar, cartografiar esa visión general, a partir de las relaciones y nexos que sustentan los diversos poemas o poemarios de la obra de un autor. El segundo se ocupa principalmente de diseccionar un texto de forma pormenorizada, en una labor que, si bien es necesaria, puede resultar parcial al fijar su foco de atención en una parte minúscula del objeto de conocimiento.

He intentado combinar y mantener un equilibrio entre la teoría y el comentario. No nos hemos ceñido a una única perspectiva crítica, si bien, además del corpus teórico que intenta ubicar al poeta en su época, he abundado en el análisis pormenorizado de los poemas, en la búsqueda de establecer los nexos, las correlaciones y la visión de conjunto que ofrece la densa y pluriforme obra poética y no poética de Ángel Guinda.

La tesis presentará al autor en su época inicial simultáneamente con la llamada «Generación novísima» pero ampliada en las poéticas coetáneas del último tercio del siglo pasado, en la búsqueda fundamentalmente de las influencias de estas poéticas en nuestro autor. Por otro lado, recurriré en numerosas ocasiones al análisis pormenorizado de sus poemas y sus pensamientos aforísticos con una clara pretensión, la de averiguar los ejes transversales de una obra que a simple vista resulta muchas veces contradictoria. Esta determinación está regida por una razón: la mayoría de los estudios sobre el poeta consisten en lecturas maximalistas que intentan recoger lo esencial y más importante de

su trayectoria poética. En raras ocasiones descienden al por menor, recurso que siempre matiza, cuestiona y complementa esa visión general. Además, estas dos vías las emplearé en el análisis de la obra guindiana no asumida por el autor, nueve poemarios. El acercamiento a estas obras iniciales, su estudio y análisis, nos ayudará a admitir y declarar las claves por las cuales el poeta las rehúsa como obras no admitidas.

A estos dos principios metodológicos añadiré, como fuente de análisis, las declaraciones del propio poeta en más de doscientos artículos periodísticos, bien en entrevistas realizadas al autor, como las valoraciones a su escritura que los críticos han realizado. Por otro lado, utilizaré para complementar el estudio las diversas entrevistas que nos concedió el autor, presentadas no como meras conversaciones, sino como entrevistas en profundidad, que me ayudaron a descubrir y a clarificar los aspectos más complejos e introvertidos de su poesía y su trayectoria poética. También llevaré a cabo un estudio pormenorizado de sus libros de aforismos, que el poeta ha presentado como su vida logografiada en la escritura a través del tiempo. Pequeñas huellas que nos ayudarán a comprender su pensamiento sobre la vida, la existencia, la sociedad, la poesía y la literatura. Unas frases que son gotas de destilación del pensamiento del poeta. A su vez, nos ayudarán a completar su cosmovisión los manifiestos poéticos, uno de ellos redactado después de haber realizado una huelga de hambre de ocho días con la intención, según explicó el poeta, no de transformar el mundo, sino de poetizarlo.

Finalmente, he procurado realizar una ubicación valorativa de la escritura del poeta dentro de las poéticas contemporáneas, lo que ha implicado un enfoque que, más allá del taxonómico aspecto generacional o de la coetaneidad, sitúa y ubica a Guinda en su verdadera dimensión histórica dentro de la posmodernidad y la poesía contemporánea, un poeta que posee una voz singular, atemperada con una cierta actitud romántica, maestro consumado en la contradicción, la antítesis y la paradoja, con una escritura que vuelve una y otra vez sobre sí misma, abierta al mundo y a la realidad, entendida siempre como un proceso constante de aprendizaje personal, en construcción, que pueda ayudar al lector a mejorar su persona y el mundo que le rodea.

1.4 Organización interna

El presente apartado trata sobre la distribución interna de contenidos en la que he estructurado la tesis. El trabajo lo he dividido en cinco grandes apartados que no registran un seguimiento cronológico estricto. El primero es la introducción que están leyendo, donde se presenta el objetivo de la tesis, los antecedentes en la realización del TFM previo a este trabajo, los principios metodológicos generales que he seguido para su realización y la organización interna del trabajo.

El capítulo segundo abre la investigación con la intención de ubicar al poeta en el contexto literario de su época. Considero que este bloque sirve para contextualizar al poeta dentro del entorno poético en el que comenzó a redactar su poesía, clarificando su relación con la denominada generación novísima, en la que algunos críticos le han tildado como uno de los exponentes aragoneses de esa promoción. El apartado lo he titulado «Ángel Guinda y la poesía española contemporánea». Tras una introducción, en la que abordaré el estado de la cuestión sobre la clásica organización taxonómica que organiza la historia de la literatura en paradigmas generacionales para introducir las dos antologías confeccionadas por José María Castellet, abordaré la poesía de la década de los años 70 del pasado siglo en España, focalizando el análisis en los novísimos y la denominada Generación del lenguaje. El acercamiento consistirá fundamentalmente en el estudio de la tesis que propone Castellet sobre la denominada generación novísima, especialmente en el análisis sobre la ruptura propuesta por el antólogo, repasando las aportaciones de varios críticos en la controversia generada a partir de la real o supuesta ruptura con la tradición poética anterior, centrándonos en los críticos F. Grande, G. Carnero, L. A. de Villena, C. Bousoño, M. P. Palomero, C. Nicolás, A. Debicki, M. Barnatán, J. Siles, J. Albí, R. M. Pereda, Á. González, J. Barella, J. L. Giménez Frontín, J. O. Jiménez, V. García de la Concha, P. Provencio, M. Casado, A. Sánchez Robayna, A. García Berrio, J. Talens, J. C. Suñén, J. J. Fernández y A. Saldaña. Tras el acercamiento a la recepción crítica de los novísimos, estableceré unas conclusiones respecto a la controversia sobre las propuestas castelletianas en su antología novísima.

Un segundo apartado de este bloque, que he denominado «Generación del 70: uso de la tradición clásica, Poesía del silencio», abordará la conveniencia del uso del término «generación», la llamada «Generación novísima» y la «Generación del 70», la «Poesía del silencio», apoyándome en lo expresado por críticos como Sánchez Robayna, J. Talens, I. Prat, A. Duque, J. J. Lanz, A. Amorós, J. L. García Martín, J. L. Falcó y L. A. de Villena.

El tercer apartado del segundo capítulo tratará el tema de la «Poesía de los ochenta» centrándose en la «Poesía de la experiencia» y los «Poetas de la democracia». En ese momento, trataré las aportaciones de J. L. García Martín, L. A. de Villena, A. Amorós, J. L. Falcó y C. Nicolás. Terminaré analizando la alusión a Ángel Guinda como poeta de la democracia.

El siguiente apartado, titulado «¿Un lugar para Ángel Guinda?», intentará posicionar al poeta en su tiempo literario, respecto a los escritores coetáneos que coinciden con él en la creación poética. También comentaré la postura de algún crítico que ha tildado a Guinda como perteneciente a la generación novísima, y señalaré la opinión del poeta sobre esta cuestión. Revisaremos las voces de los críticos y sus valoraciones sobre la ubicación del poeta en su tiempo literario, especialmente las de M. Martínez Forega, Á. Crespo, C. Vitale, A. Pérez Lasheras, M. Sanz Pastor, G. Labrador, P. Luque Pinilla, M. Vilas, A. García-Teresa, J. Barreiro y A. Saldaña. Por último, realizaré unas reflexiones, a modo de conclusiones, sobre la ubicación de Ángel Guinda en el panorama poético español.

El tercer gran bloque del trabajo abordará la presentación del pensamiento estético y literario de Ángel Guinda. Dos temas característicos de la poesía guindiana serán tratados. El primero de ellos lo he denominado «Vida y obra: dos caras de la misma moneda, una sutil destilación y condensación de su existir. Disolución de su ser en el lenguaje». Tratará el binomio ser-lenguaje en la concepción que el autor intenta desarrollar sobre la unión inseparable entre vida y obra. En este punto señalaremos la

influencia de los herméticos italianos y repasaremos todos los poemarios y aforismos del poeta ejemplificando la vertiente vitalista y existencialista del poeta. Explicaremos, además, la transformación, el giro personal del poeta, las causas y consecuencias que este cambio supondrá en su poesía.

El segundo punto del tercer bloque desarrollará la concepción del poeta sobre la utilidad de la poesía, abordada desde el título «Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral: concepción de una ética de la praxis literaria como tensión ético-estética». Analizaremos la pretensión del poeta respecto a la utilidad de la poesía para ayudar a la mejora de la realidad. Aclararemos que la intención del poeta no es elaborar una poesía social, sino una lírica que conlleve una tensión ético-estética que a través del lenguaje interroga a los lectores y les pueda ayudar a transformar su visión de la realidad, además de cuestionarla. Expondremos las aportaciones, en este sentido, de A. Pérez Lasheras y A. Saldaña.

El punto tercero del tercer capítulo repasará los textos literarios de aliento reflexivo del poeta, especialmente en su versión aforística. Detallaremos la temática principal de los libros de aforismos y el problema de su datación. Nos detendremos en el aforismo que supuso un juicio civil al poeta, y las consecuencias del mismo. Y detallaremos las sentencias aforísticas que hacen referencia a la vida, la poesía, el lenguaje, para desentrañar el pensamiento estético y literario del autor. También analizaremos los aforismos referidos al silencio. Terminaremos el apartado compilando los ensayos, manifiestos, traducciones y las ediciones guindianas, en la revista de la que fue director y en la que fue editor.

El cuarto capítulo de la tesis lo he denominado, «La obra poética. Aproximación general». El primer apartado de esta sección nos ayudará a realizar una visión general del poeta especialmente a partir de su biografía. Repasaremos la visión que pretende transmitir, analizando su dominio web y el documental «La diferencia», presente en el mismo, en donde detalla su biografía y sus primeros pasos poéticos. Relataremos

momentos importantes de la infancia del poeta y la influencia que tuvo en su poesía. Repasaremos los apuntes biográficos que recogen A. Pérez Lasheras y M. Martínez Forega. A ello se sumarán las valoraciones sobre la poética de I. Castet, M. Martínez Forega, A. Crespo, T. Blesa y A. Saldaña.

El segundo apartado del cuarto capítulo abordará la formación académica del poeta, los estudios realizados. También comentaré su poemario inicial, titulado *Sentimientos*, redactado a los dieciséis años, del que solo se conservaba un ejemplar, que hemos podido recuperar de la biblioteca personal de Carmen Sender, su profesora de Literatura en el Instituto Goya de Zaragoza (poemario incluido en el cuarto anexo de la tesis).

El tercer punto del bloque tratará las influencias, contactos y amistades literarias expresadas por el autor. El cuarto punto del cuarto capítulo versará sobre la cronología de los poemarios. Abordaremos los problemas presentados por los críticos J. Barreiro y A. Pérez Lasheras en referencia a la datación de los libros iniciales del poeta. Señalaremos en el punto quinto del capítulo las razones por las que Ángel Guinda no reconoce ni asume los poemarios previos a su libro *Vida ávida*. Terminaremos este bloque realizando un inventario completo de su obra poética, las antologías poéticas en las que aparece, su obra de pensamiento (aforismos), traducciones que realizó, ensayos, manifiestos y artículos de crítica literaria y artística. Añadiremos a ello algunas consideraciones finales.

El quinto gran bloque de la tesis lo dedicaremos a comentar dos ejes transversales de esta poética: el amor y la muerte. El primer aspecto lo abordaremos bajo el título: «El amor que requiere ser declarado genera literatura: la presencia del eros en la poesía guindiana». En este apartado cuantificaremos las citas relativas al amor en su poesía, diferenciando entre poesía asumida y no asumida. Estudiaremos cómo entiende y qué significa el amor, analizando la evolución y las referencias declaradas sobre este tema en sus poemas y aforismos. Relataremos las relaciones entre amor, odio y sufrimiento; la

relación entre amor y sexualidad; la relación entre amor y mundo y la relación entre amor y vida.

El segundo apartado del quinto capítulo tratará la muerte como campo semántico, bajo el título: «Thánatos: metáfora del vacío que el poema trata de colmar». Señalaremos y desgranaremos los condicionantes personales del poeta como determinantes en el uso de este tema en sus poemas. Analizaremos en su obra lírica y en sus libros de aforismos la noción de muerte. Trataremos la relación entre vida y muerte en su obra poética. A ello se añadirá el estudio de la relación entre amor y thánatos, y la concepción expresada por el autor de lo que considera como «estar muertos en vida». Además, expondremos la relación entre muerte, poesía y lenguaje citando y analizando las referencias de este tópico en sus poemas y aforismos. Concluiremos el apartado analizando la relación entre muerte y religión, la visión sobre su propio fallecimiento y recapitularemos todo en unas consideraciones finales.

El sexto capítulo de la tesis abordará los aspectos formales y lingüísticos de esta poesía, la forma interior y exterior de la misma, sus estructuras formales, los ritmos versales, así como los cultismos, neologismos, extranjerismos y usos de los signos de puntuación. También las figuras de pensamiento, los tropos y el valor semántico que añade a unidades carentes del mismo. Repasaremos la concepción del lenguaje, la poesía, su utilidad, la noción de poeta y poesía que se desprende en sus poemas y aforismos y su compromiso con el lenguaje en aras de elaborar una poesía de máxima calidad, a la que he denominado *de cocción lenta*.

Por último, analizaré su poética desde la clave del compromiso. Una poesía comprometida con el hombre y la sociedad que pretende ser una denuncia de toda aquella realidad adversa y corrupta, muchas veces, que afecte a los más desfavorecidos.

Una poética que tiene la pretensión de despertar el sentido crítico de las personas en aras de provocar una llamada a la praxis derivada de una tensión estética y ética que se percibe en su poética. Todo ello ejemplificando estos parámetros desde sus poemas y aforismos.

La tesis terminará exponiendo las conclusiones elaboradas a partir del trabajo realizado, recogidas en el punto séptimo y añadiremos las referencias bibliográficas utilizadas. El trabajo se cerrará con nueve anexos en los que incluiré textos inéditos que he podido compilar durante los años de investigación, así como las transcripciones de las entrevistas realizadas al poeta, que conservo en diferentes soportes audiovisuales.

Cada sección del trabajo responde a la pretensión de analizar la poesía y la obra guindiana, teniendo en cuenta el claro objetivo de que estas páginas contribuyan a expandir las posibilidades de lectura, así como la consecución de poner en valor una voz poética de Aragón que, a mi juicio, merece un trabajo de estas características.

2. Ángel Guinda y la poesía española contemporánea

La historiografía y la crítica han organizado la poesía a partir de paradigmas generacionales, con la intención de ayudar a construir el canon literario. Este modo de articular no está exento de problemas cuyo resultado, en vez de aportar una solución válida que añada una visión de conjunto del amplio y variado bosque de la Literatura en general, y la Poesía en particular. Una categorización estructuralista focaliza y particulariza la mirada en peculiaridades que impiden ver la totalidad del espectro cromático y la frondosidad del conjunto. Jenaro Talens (1989b) explica con mucha precisión este ejercicio llegando incluso a relacionarlo con técnicas unidas a la publicidad, cuando explica la formación del canon literario en la generación poética de 1970. En este sentido, el crítico expone en su estudio cómo la historia reciente de la literatura española, respecto a la constitución del canon literario, hunde sus raíces en corpus «ya expurgados, clasificados y casi definidos en criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario» (1989b: 6). El problema historiográfico que este mecanismo de selección y agrupación representa es particularmente grave, porque en la selección de autores poéticos, algunos son aupados a puestos centrales del campo poético y otros quedan injustamente silenciados y obviados, evitando así que se incorporen con posterioridad al relato histórico de la literatura, salvo en raras excepciones. Si esto es así, en aras de una objetividad, en el estudio filológico, se consigue una parcialidad desintegradora. Por ejemplo, los novísimos son presentados como unos poetas rupturistas, la novedad, su vanguardia es una quiebra del *continuum* figurativo, que, a pesar de mantener una línea transversal, un sumar y edificar sobre los cimientos estéticos previos, se presenta como una *tabula rasa*, una ruptura radical con lo previo en forma y contenido.

No hay que olvidar que Castellet en 1960 publicó la antología *Veinte años de Poesía española (1939-1959)* (Castellet, 1960), que tomó como ejemplo y base la de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*. Un trabajo que ha sido calificado como «una suerte de lanzamiento generacional [...] una maniobra en cierto modo parecida a la de la célebre antología de Gerardo Diego, situándose los jóvenes poetas

amigos junto a los grandes maestros del momento» (Torres, 2017: 118). Castellet une en la antología citada poetas anteriores de relevancia con los poetas más jóvenes. Entre los primeros: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Gerardo Diego, José Hierro, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Blas de Otero. Y cita a los más jóvenes: Carlos Barral, Ángel Crespo, Carlos Bousoño, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, entre otros. Castellet afirma en el prólogo de la antología que «su contenido es histórico-estético» (Castellet, 1960: 23). Tesis que José Francisco Ruiz Casanova (2007) matiza explicando que la antología es más bien «un compendio programático» (2007: 133), cuya intención no es otra que establecer y participar en la historia literaria, en la configuración y creación del tan ansiado canon literario. La publicación de esta obra fue criticada desde el comienzo siendo calificada como una estrategia de «conspiración» (Castillo, 1962: 14), y posteriormente por los mismos antologados. Ejemplo de ellos es Vicente Aleixandre, que la calificará, como señala Miguel Ángel García (2017) de «tendenciosa por estar enderezada ya desde el prólogo, en que se hace una historia torcida de esos veinte años de poesía española hacia el grupito barcelonés» (2017: 47). De los poetas jóvenes de la antología castelletiana recogemos las palabras de Gil de Biedma en la entrevista que le realizaron Leopoldo María Panero y Biel Mesquida para la revista *El viejo topo*, en donde sus afirmaciones no dejan lugar a dudas:

Las antologías sirven como guías de ferrocarriles. Tienen una finalidad utilitaria. En ese caso, detrás de la primera antología de Castellet estamos Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y yo mismo, que fuimos el grupo que la movió. Volviendo a la comparación con las guías de ferrocarriles, os habréis dado cuenta de que, en las guías, de vez en cuando, hay anuncios. Bien, pues en las antologías también hay anuncios intercalados entre los expresos que llegan y los rápidos que parten. Es decir, que fue una operación política generacional, como lo fue en 1932 la antología de Gerardo Diego, que tampoco lo hizo Gerardo Diego solo, sino que fue una antología colectiva. Yo sospecho que la antología de Gerardo Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de Gerardo Diego (Panero y Mesquida, 1977: 42).

Operación política generacional que no tiene otra finalidad que sentar las bases para influir en la inclusión de una determinada y subjetiva generación poética en el canon literario, es decir, promocionar unas determinadas poéticas, justificarlas, para que se adopte un discurso narrativo propio en la historiografía literaria. La política referida no

es sino un ejercicio mercadotécnico, un entramado comercial que no parte de principios filológicos, sino de criterios publicitarios.

Por ello, Remedios Sánchez (2018) define esta estrategia castelletiana como «operación canonizadora» (2018: 64). En este sentido, la denominada política generacional a la que alude Gil de Biedma tiene, además, una clara estrategia que podríamos llamar comercial, de máquetin o publicitaria.

En este sentido, coincide Gil de Biedma con J. Talens en su crítica a la generación propuesta por Castellet y con el propio Ángel Guinda, como veremos más adelante. Hay que resaltar cómo la finalidad de estas estrategias es la influencia en la conformación del canon literario, determinándolo con el propósito de configurarlo. Lo que Gil de Biedma denomina «política generacional o literaria» es la táctica de confeccionar una antología que fundamente agrupando rasgos estéticos comunes un conjunto de poetas agrupándolos hasta considerarlos taxonómicamente una nueva generación poética, algo que determinará la configuración de la construcción posterior del canon literario. Resulta también interesante la transcripción y valoración de la entrevista que el poeta gaditano Jesús Fernández Palacios hizo a Gil de Biedma y que recoge en su estudio Rafael Morales (2017) sobre la llamada Generación del 50 en la que califica de «falsificación de la realidad» el resultado de la operación que supuso la llamada generación, además de reconocer no sentirse vinculado a ella. En este sentido, Morales califica sus palabras diciendo: «Me complace destacar que tiene el buen gusto y la finura intelectual de no utilizar la palabra “generación”» (2017: 15-16).

En definitiva, la etiología de esta «política literaria» no parte de un proceso de selección determinado por la convergencia de una estética poética común, sino más bien de una intencionalidad previa por parte del antólogo en la búsqueda de unos puntos comunes, por pequeños que sean, en las poéticas de los autores con la intención de generar en el estudio de la crítica literaria, una controversia sobre la existencia o no de una generación. La propuesta por parte de un antólogo de la existencia de una nueva

generación estética poética, si la crítica secundaria o discute sobre su existencia, sirve para aumentar su emolumentos. La confirmación de esta perspectiva la afirmará posteriormente el mismo Castellet en una entrevista realizada por Ángela Molina (2001): «Escribí un prólogo medio en serio, medio en clave divertida» (2001: 13).

En estas afirmaciones profundizaremos, un poco más adelante, cuando examinemos la crítica que hace Jenaro Talens a los novísimos, y en la misma línea la consideración del propio Guinda sobre la supuesta generación castelletiana.

Veinte años de Poesía española (1939-1959) (Castellet, 1960) es un claro ejemplo de cómo el campo literario se ha intentado estructurar en modelos generacionales instaurados con la espoleta de la ruptura que se sitúan por encima de otras propuestas poéticas desdeñadas por el paradigma generacional. Un objetivo perseguido por parte de Castellet, como señala Carlos Barral en el libro de Jesús Munárriz (2015) *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, carecía de las bases suficientes para realizar una antología coherente y seria:

Yo creo que contaba en mis memorias cómo se hizo la antología de Castellet. Nos reuníamos unos cuantos; generalmente estábamos Gil de Biedma y yo sentados en la alfombra; cambiábamos ideas y José María Castellet tomaba notas (José Agustín me recuerda, levantando el dedo, que él también estaba sentado en la alfombra). La verdad es que no estábamos nada de acuerdo con la antología de Castellet ninguno de nosotros, pero nosotros éramos la fuente de información. Él, la verdad, no tenía en aquella época muchas noticias acerca de la poesía contemporánea (2015: 129).

Es importante, para tratar la cuestión de los novísimos, analizar los acontecimientos previos a la antología de 1970 de Castellet en el tiempo y en la pretensión categorizadora, para poder ubicar y enfrentar a Guinda y su poesía en su contexto espacio temporal.

2.1 Poesía de los setenta: Los «novísimos», la «Generación del lenguaje»

Un poeta, un escritor, no surge de la nada, no es una creación *ex nihilo*, de tal manera que podrá seguir más o menos la tradición, los modelos previos, romperlos, negarlos, continuarlos, superarlos, ubicarse en la vanguardia estética dominante, ser creador e iniciador de una nueva vanguardia poética, etc. Sean cuales sean sus planteamientos, estos estarán ubicados en el tiempo y en el quehacer literario de su época. El acercamiento al enfoque de esta poesía debería contemplarse desde la perspectiva de la visión del cuadro general de las estéticas poéticas que se realizan coetáneamente. Este es el motivo por el que examinamos las tendencias literarias presentes cuando Guinda comienza a publicar su primeros poemas en los años setenta del pasado siglo.

El ámbito académico y crítico realiza con frecuencia análisis textuales a partir de patrones explicativos de lo que se denomina generación, conglomerado de poetas coetáneos en el tiempo y de alguna forma en sus modos estéticos, que han compartido circunstancias histórico-sociales en el periodo en el que desarrollan su creatividad. Si bien el concepto puede ser operativo, pedagógico y didáctico (es decir, argumenta y sostiene explicaciones globales, sistematiza los manuales de historia literaria, etc.), el concepto de generación poética se agota con rapidez, además de ser escasamente significativo. Comparto plenamente el pensamiento de Antonio Gamoneda (1997) cuando expresa: «A través del estándar generacional, la poesía y su historia son un galimatías que desinforma y cansa» (1997: 118). El planteamiento generacional puede ser útil para agrupar tendencias, posicionar corrientes estéticas o ideológicas pero, necesariamente, tiene que tener presente lo que expresa Remedios Sánchez (2018) cuando habla del término: «Se entiende como concepto metahistórico y algo siempre en proceso y no implica una unidad ideológica o estética total, sino unos rasgos compartidos [...] fruto de la evolución social, a propósito de un punto de origen común» (2018: 24).

Los «novísimos», marbete propuesto por José María Castellet en su antología de 1970 como modelo de ruptura de la poesía de los setenta, han llenado, negro sobre blanco, numerosas páginas en los estudios de la crítica poética de los últimos tiempos. El propósito de este apartado del trabajo no es otro que analizar el contexto poético en el cual Ángel Guinda comienza publicar su obra. Y es que se da la circunstancia de que Guinda ha sido tratado por algún crítico literario como poeta novísimo, como veremos más adelante. Por ello empezaré por revisar la obra de Castellet y posteriormente acudiré a varios estudios críticos sobre los «novísimos», por orden cronológico, que me han parecido oportunos, interesantes y determinantes en los estudios sobre esta, así llamada, generación. Centraré el foco de atención en la controversia de la posible ruptura, o no, con la tradición poética anterior, la estética de los años cincuenta. Al final, elaboraremos unas conclusiones a modo de corolario sobre el estado de esta cuestión. Este apartado fundamentará las bases para poder analizar la poesía de los setenta con mayor amplitud en el apartado siguiente y situar la poesía de Guinda en su contexto cronológico y espacial, cuestión que se tratará en el último apartado de este capítulo.

En los últimos años del franquismo, José María Castellet publica una antología titulada *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), que, junto a las antologías de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1990), y de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte* (1971), «pueden definirse como de lanzamiento generacional» (Lanz, 1999: 109) de los novísimos. *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970), es la segunda antología de Castellet. Un precedente que marcará la relevancia de la misma. Así lo expresa Jenaro Talens (1989b: 30): «Si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido». La pretensión canonizadora es un eje transversal de las dos antologías. En el estudio académico crítico de la poética, ha tenido alguna consecuencia directa, por ejemplo las referencias a los conceptos «poesía nueva; poesía joven y poesía última» (González, 2016: 14).

La cita inicial de Francis Fitzgerald que inaugura el prólogo no deja de ser pretenciosa en sus términos: «No somos más que una generación que está rompiendo todos

los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones» (*apud* Castellet, 2011: 19). La intención señalada, además de radical, y manifiestamente carente de modestia, es totalmente inviable, ya que ninguna propuesta estética puede desligarse de las previas. No es una creación *ex nihilo* ya que la ruptura obligatoriamente es con proposiciones precedentes, a esto se le añade la existencia de lazos con tradiciones previas, por pequeños que sean.

La antología sobre los novísimos plantea una «ruptura sin discusión» (Casetlet, 2011: 16) respecto a la poesía anterior. La antología presenta una justificación de la recopilación de nueve poetas, a saber: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere (entonces Pedro) Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. El argumento que realiza este antólogo para su selección es de carácter meramente personal: «Los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura» (2011: 17), enmarcados en el fenómeno que denomina como «la revolución de los jóvenes» (2011: 16). Aquí encontramos el primer cráter del volcán novísimo, una selección personal y particular del antólogo. Una elección, particular, que selecciona en base a criterios personales del antólogo, en definitiva, siempre resulta parcial, personal y partidista, fruto de la limitación de la cosmovisión literaria, que esperemos fuera en ese momento más amplia, en clara referencia a la concepción citada por Carlos Barral.

La justificación para la ruptura que propone Castellet se basa en la declaración de que los postulados del realismo como base del quehacer poético «empiezan a convertirse en una pesadilla para muchos», una «pesadilla estética» (2011: 21 y 22). Escribir, según el antólogo, consistía hasta ese momento en «aplicar unos esquemas previos» (2011: 21). Quebrantar esta costumbre, que se está produciendo en los poetas jóvenes de inicio de los setenta, supone un cambio estético que es concebido más «como una ruptura que como una evolución» (2011: 22).

¿Cuáles son las bases que justifican esta ruptura estética como procedimiento natural de los poetas jóvenes? Castellet las encuentra en «los supuestos socioculturales y en la educación sentimental de la nueva generación» (2011: 23). Entre los fundamentos, señala la influencia cultural de los *mass media*: «Radio, televisión, publicidad, prensa, revistas ilustradas, canciones, tebeos, fotonovelas» (2011: 24). El influjo de todos estos factores había creado una nueva sensibilidad cultural en donde las anteriores generaciones no habían participado. Estos factores, determinantes en la nueva estética, llevan a Castellet a proponer el marbete de «novísimos», muy determinado por «la falta de vanguardias estéticas» (2011: 24) en la producción poética de esos momentos. La apuesta castelletiana muestra una base enormemente inestable. Cada momento tiene unos condicionantes e influencias culturales diferentes, que producen expresiones artísticas, literarias, plásticas y poéticas desiguales. La exploración de nuevas sendas, nuevas estéticas, no justifica el planteamiento de una ruptura radical. El inicio de nuevas propuestas estéticas no implica la convergencia posterior de las mismas en un camino unívoco. Una pregunta que inevitablemente emerge al leer la propuesta rupturista de Castellet es: ¿Se puede justificar una ruptura estética poética solamente con factores extraliterarios? La transformación cultural española de los años setenta puede provocar nuevas formas y modos de entender la cultura en la difuminación de las barreras que separaban lo culto de lo más vulgar, provocado por encontrar una nueva epistemología que se pueda utilizar en una sociedad distinta por evolución, y que está en permanente cambio. Nuevas formas, nuevas vanguardias, nuevas propuestas estéticas engendradas desde diferentes principios hermenéuticos interpretativos y cosmovisiones, no implican fracturas radicales, totales y absolutas con las propuestas previas.

Junto a los supuestos que acabamos de nombrar, el antólogo añade otros componentes y elementos extraliterarios como son «el vacilante despegue económico, la tentativa de acercamiento a Europa, la tímida evolución de las costumbres, la Ley de Prensa de 1966, las polémicas “sindical” y “asociacionista”, la “explosión universitaria”» (2011: 25), entre otros. No podemos olvidar el contexto político en el que se encuentra España en ese momento. Es el tiempo del tardofranquismo momento en el que a pesar de

la existencia de la censura, tras la Ley de Prensa de 1966¹ impulsada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, esta se relaja y se suaviza, así como las consignas, en el ámbito informativo y comunicativo. Aunque la libertad de expresión no encuentra su cauce, con matices, en el ordenamiento jurídico hasta 1977², y de forma plena con la Constitución de 1978. No hay que olvidar que la antología *Nueve Novísimos poetas españoles* fue censurada por la Sección Editorial de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, el 30 de enero de 1970 (2011: 255), en más de veinte páginas.

Tampoco es desdeñable el nuevo ambiente universitario cuya raíz se hunde en lo que supone mayo de 1968 en Europa. En ese momento se empieza a vivir un cierto tono reivindicativo y hasta cierto punto revolucionario, del que no escapan los nuevos autores literarios. En este sentido, se puede afirmar sin reservas que las circunstancias socioculturales influirán y determinarán la cosmovisión de los poetas, lo cual no significa ni justifica la ruptura radical propuesta por Castellet.

Un buen ejemplo de lo que estamos comentando lo podemos observar en el poeta objeto de nuestro estudio. En 1973 publica *Cantos en el exilio* (Guinda, 1973c). En el prólogo, obra de Luciano Gracia, se puede leer: «[A] Un hombre de 24 años —por añadidura poeta— le sangran los labios de tanto gritar el trinomio: ESPAÑA-JUSTICIA-LIBERTAD» (1973c: 1). En el poemario se pueden leer versos como los siguientes: «A ver si este pueblo ronco / acaba de despertar de una vez [...] Una luz en lo alto / está clamando nacer / y nuestros puños / tiemblan / por tocarla» (1973c: 25, 29). Este libro es un claro canto a la reivindicación de libertad de expresión y política, en el ambiente de las postrimerías del régimen franquista. El título del libro, *Cantos en el exilio* (1973c), se comprende en una de las frases iniciales del poemario, que reza: «Este exilio mental, / esta metástasis...» (1973c: 13). La frustración que genera la carencia de libertad, justicia y democracia tienen como expresión poemas como «Queremos ser pueblo» (1973c: 19),

¹ Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Recuperada de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501> consultada el 1 de agosto de 2019. Esta ley suprimía la censura previa.

² Real Decreto-Ley 27/1977, 1 de abril de 1977 sobre la libertad de expresión. BOE, 87, 12 de abril de 1977, 7928-7929. Con este decreto se articula la libertad de expresión en España.

«Guerrillero mental» (1973c: 23), «Hacer España» (1973c: 33) y «España tiene un nudo en la garganta» (1973c: 39). La determinación y apuesta expresada en esta obra del poeta al comienzo de su trayectoria señala el compromiso social del poeta, algo que trataremos extensamente en el capítulo sexto de este trabajo. Su producción poética no está al margen de la realidad, sino que hunde sus raíces precisamente en ella, y es fruto de la misma.

Retomando los comentarios a la segunda antología castelletiana respecto a los medios de información de masas y su influencia en la nueva generación poética que propugna, estos conforman «la creación constante de mitos» (Castellet, 2011: 29), que se torna en una «semiología [...], en un metalenguaje» (2011: 30). Esta tendencia es definida como «sensibilidad *camp*»³, la cual no dejan de utilizar los poetas novísimos. Este nuevo sustrato cultural tiene como intención reclamar un derecho inalienable: «El de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad» (2011: 32).

Junto a los elementos citados, los poetas propuestos por Castellet propugnan «la autonomía del arte», proclaman el valor absoluto de «la poesía en sí misma» y consideran el poema como «un signo o un símbolo antes que un material literario transmisor de ideas o de sentimientos» (2011: 33). Como modelos influyentes de esta incipiente generación poética, Castellet indica a los «surrealistas franceses y otros autores: Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens» (2011: 39). Como forma literaria de esta nueva manera de realizar el oficio poético atribuye a una serie de elementos comunes, coincidencias y contradicciones que resume en cuatro: «Despreocupación hacia las formas tradicionales. Escritura automática, técnicas elípticas de sincopación y de “collage”. Introducción de elementos exóticos, artificiosidad y tensiones internas del grupo» (2011: 41-45). Las críticas a esos enunciados surgieron nada más ser publicada la antología, así lo podemos leer en los artículos periodísticos publicados en las revistas literarias que aparecen en el apéndice documental de la edición de 2011 (2011: 253-287).

³ «Sensibilidad *camp*» fue acuñado por Susan Sontag, tal y como explica Guillermo Carnero (1983: 50): «Los mitos de la cultura de los *mass media*, de acuerdo con lo que Susan Sontag llamó sensibilidad *camp*».

A modo de ejemplo señalo dos de ellos. Así, Juan Antonio Masoliver declaraba en el periódico *La Vanguardia Española*, en noviembre de 1970, el doble engaño por parte de los poetas y del propio Castellet cuando expresa que los novísimos son el primer grupo de poetas influidos por los *mass media*, así como pone en duda la ruptura radical, resituando la poesía novísima entroncándola por sus referencias y alusiones con la poética previa:

Hay un doble engaño por parte de los poetas en sus respectivas poéticas y el propio Castellet ha sido el primer engañado cuando piensa que es la primera promoción de poetas que se reconoce hija de la civilización de los *mass media*. El centro del error está en que ha olvidado una de las mayores influencias [...] el surrealismo. [...] menos citada, pero tal vez más obvia, la influencia de Cortázar; la mayor parte de los poemas vienen encabezados con citas literarias y son frecuentes las alusiones a escritores: en cuanto a la civilización de los *mass media*, algo de esto se intentó ya en *Sobre los ángeles y Poeta en Nueva York...* (2011: 276-277).

Félix Grande en la revista venezolana *Imagen* en 1971 pone en duda la categorización generacional: «Los nueve “novísimos” no son un grupo generacional. Ni cronológica ni ideológicamente son homogéneos». A esta objeción suma la siguiente conclusión: «La poesía actual ni tiene una salud muy amenazada ni ha degollado a sus viejos y emocionantes compromisos» (*apud* Castellet, 2011: 284 y 285). Lo que implica una negación total de la propuesta novísima, ni generación como tal por un lado, ni disrupción.

La antología de Castellet desde su publicación no ha dejado a casi nadie indiferente, en manera alguna, especialmente a los críticos literarios. Mucho se ha escrito y hablado sobre los «novísimos», algunos a favor de la generación propuesta por el antólogo, y otros presentando claras reticencias, pegas, antítesis y réplicas a las propuestas formuladas en dicha obra. Agruparemos ahora siguiendo el criterio cronológico los autores y críticos que están a favor y en contra, para posteriormente realizar unas consideraciones finales, a modo de conclusión. En líneas generales, las consideraciones de los autores que secundan los argumentos propuestos en la antología de Castellet de 1970 afirman por un lado la existencia de la disrupción con las estéticas previas y por otro

la existencia de la generación novísima. Los detractores, por el contrario, focalizarán sus reticencias en la negación de estos dos postulados.

Uno de los primeros críticos en afirmar la ruptura fue Guillermo Carnero (1978), en un artículo publicado en la revista literaria *Poesía* donde repasa la poesía desde la posguerra hasta esa fecha. Al examinar la generación de los «novísimos», afirma con rotundidad: «Los poetas reunidos por Castellet representan, hasta ahora, a la última promoción surgida con entidad propia en el seno de la poesía española posterior a la guerra civil» (1978: 89). A pesar de alguna matización a las características que presenta Castellet en su obra, Carnero apuesta por la ruptura generacional de los novísimos: «La poesía española de hoy aparece indeleblemente marcada por la ruptura característica de los poetas reunidos por Castellet y de otros homologables con ellos» (1978: 89), pero expresa una matización importante: «Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el periodo 1950-1965» (1978: 89). Por tanto, a pesar de afirmar la ruptura, matiza su postulado. El tópico castelletiano se asienta sobre unas bases inestables y por ahí se encuentran las explicaciones que dan cuenta de las arenas movedizas sobre las que se basan los postulados propuestos en la obra castelletiana.

Luis Antonio de Villena (1981) publica en *Quimera* un artículo en el que analiza la poesía española de la década de los 70. Para este autor, Castellet «acertó en el significado, pero no en algunos significantes» (1981: 13) al publicar su antología. Para L. A. de Villena, la obra castelletiana «no es una buena antología, pero sí es una colectánea perfectamente significativa de un momento poético [...] Una antología de ruptura» (1981: 13), una quiebra que amplía no solo a los denominados novísimos sino a los poetas coetáneos en lo que denomina como la «Generación del 70» (1981: 13), una generación amalgamada por «un basamento estético común y un común —aunque no igual en intensidad— afán por la ruptura con lo anterior» (1981: 14). Más adelante hablaremos de los rasgos comunes que encuentra en esta generación L. A. de Villena, quien incluye a los novísimos en un grupo poético más amplio que tiene como denominador la ruptura

propuesta por Castellet. La pregunta que se genera, después de lo afirmado, es si realmente había una voluntad como tal de ruptura o simplemente las estéticas son diferentes en conexión con vanguardias previas, algo que sin duda nosotros secundamos en consonancia con los críticos que veremos a continuación.

Guillermo Carnero (1983), analizando este tema en un segundo momento, en su artículo en la *Revista de Occidente* sobre los poetas de los años sesenta y setenta, vuelve a afirmar la tesis sobre la ruptura propuesta por Castellet con la generación anterior a los novísimos, pero en conexión con los poetas anteriores, al igual que en su artículo de 1978. El fin del realismo, que a su juicio «ha llegado a un callejón sin salida» (1983: 50). Los poetas y su producción en este último periodo literario coinciden en varias de las características que Castellet propone en la introducción de su antología. A saber: «La huella de los *mass media* como generadores de una mitología extraliteraria» (1983: 53), «las referencias a la cultura popular [...]; los procedimientos simbolistas [...]; el uso frecuente de referencias culturales de toda índole» (1983: 55), «dichas referencias se tomaban en la mayoría de los casos de la historia de la literatura» (1983: 56), lo que supone una no ruptura; «la atención al lenguaje lo más rico posible», y «el barroquismo excesivo» (1983: 57). Carnero expone que el marbete «novísimos» ha de ser revisado y ampliado en lo que denomina «última promoción de la posguerra» (1983: 49), que comienza en la década de los años 70 del siglo pasado. La visión de este autor evoluciona con el paso del tiempo. En su primer artículo de la revista *Poesía* (Carnero, 1978), apuesta claramente por la ruptura propuesta por Castellet y denomina a los novísimos como una generación con entidad propia, una entidad que con el paso del tiempo queda diluida por ampliación con los autores y producciones poéticas coetáneas. Si bien extiende el concepto de *generación*, Carnero sostiene la base común de ruptura con la generación anterior. Discontinuidad sí, con los poetas previos a los novísimos, pero en continuidad con autores de generaciones anteriores. Son importantes las consideraciones de Carnero, al ser uno de los poetas propuestos por Castellet dentro de su antología. En ocasiones, la crítica opera con mecanismos demasiado reductores, tendentes a la simplificación, como es el caso de las propuestas castelletianas. La matización de Carnero a los enunciados introductorios de la antología sostiene la ruptura sobre una paradoja, ¿puede existir una quiebra sobre la base de una continuidad?, la respuesta es evidentemente negativa. A mi juicio, la dinamización de la tradición y la exploración de nuevas estéticas poéticas

llevada a cabo por los poetas de los años 70 del siglo pasado no justifica el marbete generacional como tal y menos la afirmación de una disrupción radical. Las razones de estas afirmaciones de Carnero, quizás, habría que buscarlas y entenderlas por ser uno de los autores antologados.

Carlos Bousoño (1985) publica en la revista *Poesía Poscontemporánea* un artículo en el que analiza la poesía de cuatro poetas entre los que se encuentra Guillermo Carnero, uno de los poetas novísimos de la antología de Castellet, situado por este autor en lo que denomina «la coqueluche». En el estudio exhaustivo que realiza sobre la poesía de Carnero, Bousoño, si bien identifica el marbete traído de Italia de «*novissimi*»⁴, renombra a esta generación no con el título de Castellet sino como «generación del mayo francés o de 1968» (1985: 229), en sentido cronológico, y también como «generación marginada» (1985: 229), en el aspecto más relevante que «alude a la nota más importante y abarcadora del grupo» (1985: 229). Este autor nombra a la práctica totalidad de los nueve poetas novísimos a los que denomina también como «la tercera generación de la posguerra» (1985: 230). La característica principal de estos poetas, según este autor, es: «La marginación respecto a la razón racionalista» (1985: 239). El desarrollo del estudio de este crítico sí que implica una ruptura con lo anterior ya que esta marginalidad separa a estos poetas de todo aquello que suponga un «convencionalismo» (1985: 240). Sin adentrarnos en la profundización de esta obra, es reseñable el cambio de nomenclatura, el abandono obvio del esquema y las propuestas que realiza Castellet en su antología, afirmando la quiebra, pero cambiando el marbete generacional, en el que no deja de moverse este autor.

Los Cuadernos del Norte recoge una ponencia de Luis Antonio de Villena (1986) de 1986. Hemos visto más arriba cómo Villena (1981) aboga por la ruptura propuesta por Castellet, aunque con matices. En esta ponencia se defiende que la ruptura, vanguardia según el autor en los novísimos, no se desprende de la actitud por desdeñar la forma de

⁴ Recordemos, *I Novissimi. Poesia per gli anni '60* es el título de una antología coordinada por Alfredo Giuliani, publicada en 1961, y que recogió poemas de Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Antonio Porta y Edoardo Sanguineti.

hacer lírica sino por «Revitalizar el Modernismo y la amplia y generosa tradición simbolista. En desdeñar el compromiso (aunque muchas veces no en la vida), en desdeñar a los sociales» (1986: 34). Para este autor la novedad poética consistía en «Poner al día la poesía (y la literatura) española. Escribir por tanto desde la absoluta contemporaneidad» (1986: 34). Villena explica cómo la obra de Castellet tiene un valor significativo y de cambio de dirección en la poesía hasta entonces: «Por encima de las teorías caedizas y erradas (en cuanto profecía) de su prólogo..., los Novísimos de Castellet tiene (como antología) un valor de señal, de significativa indicación de cambio de rumbo» (1986: 35) y, al valorar el primer movimiento generacional, denominándolos «Generación de los 70 (denominación ahora más precisa que novísimos)» (1986: 35), en relación a su estética señala cómo esta se caracterizaba por «la ruptura y la mixtura» (1986: 35). Esto es una ruptura con los poetas sociales pero sin abandonar la tradición mezclando estilos que se caracterizan por «El preciosismo, irracionalismo simbolista o surrealista, culturalismo denotado y absorción en los poemas de mitos, cine» (1986: 35). El comentario de Villena indica cómo la nueva estética novísima asume ciertas estéticas anteriores por un lado y supone el lanzamiento de nuevas posturas vanguardistas.

De Villena, como ya hemos visto más arriba, resitúa a los novísimos en una generación más amplia que supuso en el quehacer poético una ruptura con la vanguardia anterior, una ruptura no radical, sino que resucita y mezcla las tradiciones estéticas previas. Una matización importante en el tema que estamos tratando y en los trabajos que hemos visto de este autor más arriba. Fractura, sí, pero no total y ni *ex nihilo*, sino en conexión con estéticas previas.

Un año más tarde Mari Pepa Palomero (1987) publica *Poetas de los 70*. En el prólogo de esta antología trata con detenimiento la antología de Castellet, y la importancia de los novísimos, de los que llega a afirmar: «*Nueve novísimos* no sólo marcará una época, sino que además creará una denominación estética: “ser novísimo”, “postnovísimo”, o “prenovísimo”» (1987: 13). Esta autora recuerda en su estudio la pretensión del antólogo de los novísimos de mostrar la ruptura de los poetas antologados. Palomero apuesta por la evolución, no tanto por la ruptura: «El nuevo espíritu poético que comienza a surgir en

los años setenta, es el resultado de una evolución que empezará con un autoanálisis de los poetas de la generación precedente» (1987: 15). La afirmación de Palomero respecto a los marbetes generacionales, que fue uno de los objetivos claros de Castellet al editar su antología, no argumenta la entidad de la propuesta castelletiana.

César Nicolás (1989) publica en *Ínsula* un artículo titulado «Novísimos (1966–1988): Notas para una poética» en el que pretende huir de la excesiva sistematización sin dejar de apreciar unas líneas comunes de los poetas novísimos. La visión de Nicolás sobre esta generación no deja lugar a dudas: «Los novísimos, aun partiendo en sus inicios de una vigorosa poética común, son en realidad muchos y muy diversos. Es una generación atípica, escindida, fragmentada, interrumpida y perdida desde el principio» (1989: 12). Al hablar de Gimferrer y su poética respecto al libro *Arde el mar* constata la ruptura radical propuesta por Castellet: «Algo viene a cambiar en la poesía de esos años. Una clara ruptura no sólo con la poesía denominada “social”, sino con la confesional y narrativa de los poetas más destacados de los cincuenta» (1989: 13). Nicolás comenta cómo esta sensibilidad de Gimferrer se extiende en sus coetáneos. Esta ruptura no es radical sino continuista en la tradición previa a la generación de los cincuenta: «Surge un intento de recuperación de determinados poetas, oscurecidos o abandonados en las décadas anteriores, pero que constituían, en unos casos, el precedente más o menos directo de los novísimos, y en otros, el tenue hilo de continuidad en la ruptura» (1989: 13). A mi modo de ver, lo que habría que cambiar es la denominación de la propuesta castelletiana de ruptura por el sintagma «dinamización de las estéticas». Si evitáramos secundar los términos de la antología, nos ajustaríamos más a la realidad de las formas y modos de hacer poesía en los años setenta del pasado siglo.

Ínsula publica en 1989 un artículo de Andrew Debicki (1989) titulado «La poesía de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte». Su aportación consiste en intentar analizar el quehacer poético vinculándolo a la postmodernidad. Esta forma de realizar el quehacer poético supone «una marginación de muchos aspectos de la realidad que les precedía: del pragmatismo y del racionalismo del mundo moderno, del lenguaje utilitario» (1989: 15), unos poetas que Debicki amplía a «otros cuyas obras concuerdan

con la visión artística dominante en el periodo» (1989: 15). El culturalismo para los novísimos estriba «no en un deseo de deslumbrar al lector con alusiones, sino en la creencia de que una nueva experiencia artística se crea a menudo a base de una obra artística previa» (1989: 15). La ruptura que sostiene este autor en los poetas novísimos consiste en «una rebelión contra el lenguaje del poder [...] una rebelión contra el lenguaje poético antes vigente» (1989: 15). La fractura estética se postula en la forma de hacer poesía en la generación de los cincuenta, pero supone una continuidad con las generaciones previas. Los novísimos «siguen el camino trazado por poetas anteriores al 50» (1989:16), además de en la «indagación» (1989: 16). Estas estéticas, en definitiva, suponen para este autor «el cierre de la época moderna y dan plena entrada a las perspectivas y actitudes de la postmodernidad» (1989: 16). Unos rasgos ya caminados en parte por los poetas de la generación del 27 y otros previos a la generación de los 50.

También, en el mismo número de *Ínsula*, Marcos Ricardo Barnatán (1989) publica un trabajo titulado «La polémica de Venecia» en el que recuerda cómo se fraguó la obra castelletiana, a la que califica como «saludable» (1989: 16), una antología que en su momento «ayudó mucho a aclarar la poesía de los setenta» (1989: 16). Barnatán señala la pretensión de lo que denomina «nuestra generación» (1986: 16), que no era otra que «una voluntad de cambio que no está caduca, así como no lo está el espíritu cosmopolita y europeísta que nos empujó a reaccionar con ilusiones y esperanzas» (1989: 16). Cambio, giro, ampliación de miras con lo rupturista que esto puede suponer.

Jaime Siles (1989) comienza su estudio sobre la estética novísima, en ese mismo número de la revista *Ínsula*, refiriéndose a los marbetes de esta generación poética a la que denomina del lenguaje: «una generación que algunos han llamado “del setenta”, y otros —yo el primero y Luis Alberto de Cuenca después— llamamos “del lenguaje”» (1989: 9). Los motivos para utilizar tal denominación los explica de esta manera: «el lenguaje, y no otra cosa fue su materia y su protagonista principal» (1989: 9). Este autor apunta cómo los novísimos se «integran en la tradición de la cultura occidental» (1989: 10), pero esta integración es «para crear una alternativa al discurso. Los novísimos partieron, más que de unos modelos distintos de lectura, de una forma distinta de leer»

(1989: 9). Por ello afirma que «la simbiosis entre tradición y ruptura, ruptura y tradición, conformó su primer paradigma» (1989: 9). Una nueva forma de leer es la base de la ruptura que a la vez les inserta en la tradición cultural. Es decir, una hermenéutica de ruptura insertada en la tradición. Esta última idea la expresa y desarrolla Octavio Paz (1990) en su obra *Los hijos del limo* «La tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura» (1990: 147).

Hemos visto opiniones de diversos autores y críticos de la historiografía literaria que justifican y secundan, a veces, con matizaciones, las afirmaciones castelletianas, en un intento por salvar las proposiciones con un discurso difícil de asumir, en mi opinión, que denota una parcialidad militante con referencias justificadoras, donde adoptan posiciones tendenciosas respecto a la justificación de la afirmación de la generación novísima, y la quiebra con las estéticas previas, intentándola maquillar con sintagmas ambiguos como «ruptura en la continuidad». La crítica literaria en su decurso historiográfico va solidificando la percepción de que los postulados de Castellet no pueden sostenerse ni justificarse. Hemos visto en la introducción de este apartado cómo desde el principio de la publicación de la antología surgen voces discordantes, críticas, que niegan, rehúsan, contradicen y refutan las afirmaciones y propuestas castelletianas. Es el momento de exponerlas con más profundidad.

Al año siguiente de la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles*, José Albí (1971) escribe un artículo titulado «Los novísimos, el “Che” y el cisne» en la revista *Poesía Hispánica*, en donde cuestiona la ruptura radical que plantea Castellet, además de señalar cómo esta obedece a un diseño previo subjetivamente concebido:

Castellet es tan radical en su planteamiento, en su teoría, cuidadosamente concebida de antemano, de la ruptura, que corta por lo sano y se deja en el tintero, o en el cesto de los papeles, o donde sea, todo aquello que pueda significar un posible eslabón, un precedente lógico, una norma de tránsito entre lo anterior y sus novísimos (1971: 11).

Albí expone con claridad cómo la unificación de Castellet en las coincidencias y elementos comunes básicos de la generación propuesta son muy pocos: «Sobre la realidad, sobre los versos reunidos, el nexo de unión es mínimo y las diferencias casi decisivas» (1971: 11). Este autor desarrolla su artículo analizando los posibles puntos de conexión entre los nueve poetas propuestos en la antología, concluyendo que son dos: «Su formación extranjera y su indigestión de cultura» (1971: 16), y argumenta en su reflexión algunos puntos comunes como «su pretensión, pocas veces conseguida, de construir algo nuevo; y la creación de ciertos mitos a los que se aferran» (1971: 18). ¿Puede haber una nueva generación, una nueva estética que la aglutine con evidentes diferencias en la poesía y en los modos poéticos? Evidentemente no. La acusación de ser tendencioso por utilizar una taxonomía reductora va a acompañar los discursos críticos de los autores, para justificar la ruptura y para aglutinar en una misma generación a unos poetas que de por sí son más heterogéneos que homogéneos.

Se puede observar, desde un principio, que la crítica literaria estaba dividida entre autores que negaban las propuestas de Castellet, y otros por el contrario, que las apoyaban y secundaban, aunque con matices, como es el caso de Carnero. Se puede afirmar que la antología *Nueve novísimos* no dejó indiferente, ni pasó desapercibida en sus propuestas y postulados.

Félix Grande (1979) publica en 1979 un artículo en *El viejo topo* titulado «La poesía española desde 1970. ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver». En su escrito llega a una serie de conclusiones ya con una perspectiva de nueve años, desde la publicación de la antología castelletiana. Grande explicita el hecho de la aparente orfandad literaria de los novísimos, a los que califica como «parricidas literarios. No se ha producido ninguna ruptura, sólo decantación» (1979: 62). Este crítico no acepta la fractura radical con respecto al quehacer literario de autores previos a los novísimos. La tesis propuesta por Grande deviene de una consecuencia lógica, los poetas antologados no surgen de la nada, el modelo valorativo de Castellet no es considerado objetivo en tanto prescinde de la historia y la tradición cultural de la que los poetas de la antología son miembros e hijos.

Rosa María Pereda redacta la introducción del libro *Joven Poesía Española* (Moral y Pereda, eds., 1980) en donde se refiere a la obra de Castellet como «una antología de combate, a la que hasta ahora es obligatorio referirse» (1980: 12). Para Pereda, la denominada «generación» debería utilizarse solo en el orden cronológico, buscando rasgos comunes en los autores. La propuesta que Pereda señala es el estudio de «la poética general que funciona a la manera de círculos concéntricos, fuertemente presente en un núcleo central y difuminado en corrientes cada vez más tangenciales» (1980: 13). Los autores antologados, para Pereda, suponen un eslabón más de la cadena literaria, aunque este se presente como ruptura con los parámetros y paradigmas anteriores. Los conceptos de generación y poética son definidos como «radicalmente idealistas: son conceptos desnaturalizados, y posiblemente inútiles, salvo como guía mnemotécnica» (1980: 37). Tesis con la que coincido plenamente. Las generaciones son, en muchas ocasiones, imposiciones taxonómicas de carácter selectivo que delimitan la Historia de la Literatura como un proceso lineal en que figuran autores, períodos, estilos, etc., como centros, puntos, atalayas del camino recorrido, de tal manera que han llegado a convertirse en una verdad incontestable en la que no hay literatura más allá de esas generaciones, lo cual impide ver el amplio y vasto paisaje, máxime cuando el objetivo de la articulación es aposentar y determinar el canon literario, como es el caso de la antología de Castellet.

En el mismo año, Ángel González (1980) sostiene en *Los Cuadernos del Norte* cómo los poetas de la llamada generación novísima «se distinguen especialmente, no por aportar nuevas fórmulas de expresión a la poesía española» (1980: 6). Su contribución consiste más bien en lo que califica como «dudosas recuperaciones» (1980: 6). La explicación a la que alude González para sostener esta afirmación radica en que la aportación de los novísimos consiste más bien en abandonar la poesía social y fijarse en lo literario: «se distinguen especialmente... [por] un cambio de actitud que repercute en el abandono definitivo de las preocupaciones políticas, sociales o éticas... La única realidad que parece interesar a los poetas novísimos es la puramente literaria» (1980: 6). Esta nueva forma de entender y realizar la obra poética «tampoco era nueva, y ejemplos de esa poesía abundaron durante el primer tercio del siglo, y ni siquiera faltaron en los años más severos del franquismo» (1980: 6). Por tanto, la ruptura radical propuesta por

Castellet no se refrenda a ojos de González cuestionando la supuesta «novedad» de *Nueve novísimos poetas españoles*.

Al año siguiente, Julia Barella (1981) analiza la poesía de la década de los setenta en España. Con la perspectiva de una década, esta crítica añade a la lista de Castellet nombres como A. Colinas, J. M. Ullán, J. Talens, J. Siles, L. A. de Villena, A. Carvajal y M. R. Barnatán. Además, define la supuesta estética novísima como el resultado de una «poesía que busca la forma de incorporarse a una realidad cuya percepción le es falseada por la palabra; de incorporarse a una realidad ficticia» (1981: 4); una realidad en donde reside «la posibilidad de encontrar una constante y la seguridad de ser: la identidad» (1981: 4). El análisis de la poesía novísima arroja inevitablemente al lenguaje como sustento de esa realidad: «La única posibilidad de ordenación [...] El lenguaje al que todos acaban por rendir culto» (1981: 4). Un culto que es, según esta crítica, una de las características más importantes de esta generación poética, que tendrá como consecuencia directa «aprisionar al poeta» (1981: 5). Barella coincide con alguno de los críticos literarios más arriba citados en su consideración de que los novísimos no niegan a las generaciones precedentes, sino que «admiten y advierten sobre esta estrecha relación que con ellos mantienen; desean incluirse en la tradición española» (1981: 5). La tesis central de la antología de Castellet que afirma la fractura radical, con el paso del tiempo, a diez años vista, es cada vez más puesta en duda, matizada y negada, como vamos a seguir viendo y examinando.

José Luis Giménez Frontín (1983) publica en la revista *Quimera* un artículo en el que analiza el legado poético de Jaime Gil de Biedma situándolo entre los poetas sociales y los novísimos. En este estudio comenta la antología de Castellet y resitúa a los poetas novísimos enlazándolos a la tradición literaria: «Cuatro de los poetas antologados redactan una poética convencional, en base a la cual es posible esbozar la nómina de los Padres Espirituales del Grupo» (1983: 55). Ente ellos, señala a Eliot, Pound, Wallace Stevens y Breton como los inspiradores en lenguas no castellanas, y a Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Gil de Biedma, algunos poetas del 27, en lengua española. Giménez Frontín, sin negar la existencia de los novísimos, dinamita la peculiaridad principal de la

apuesta por la ruptura radical y sostiene que los novísimos son un eslabón más en la cadena de producción literaria en la que hunden sus raíces. Este autor afirma también que «la Gran Ruptura con la estética del realismo social [...] no solo se gesta, sino que también se manifiesta años antes de la eclosión de mi generación, la de los novísimos» (1983: 55). Se desprende que la referencia a la generación es en el ámbito cronológico. Una cuestión es la renovación estética entroncada en la tradición lírica, otra es una disrupción total, radical y nueva como propugna la antología de Castellet.

Giménez Frontín, sobre los ingredientes y características de la estética novísima, asevera: «No son sino resurrecciones oportunas de modalidades estéticas de la tradición moderna desde el modernismo hasta el surrealismo» (1983: 52). La pregunta que plantea incide, una vez más, en la no ruptura novísima: «¿No sería legítimo pensar que la estética novísima viene a configurar un estadio más hacia este clima de la postmodernidad en que estamos situados?» (1983: 53). Una postmodernidad que entiende como «un abrazo de la entera tradición, del total pasado, de la misma tradición moderna» (1983: 55). Como vamos señalando, el discurso, conforme van pasando los años desde la publicación de la obra de Castellet, se basa en la afirmación de la continuidad en la tradición literaria, evidenciando y negando la pretendida y tan canonizada ruptura propuesta castelletiana.

Dos años después del artículo señalado, José Olivio Jiménez (1985) vuelve a analizar con profundidad la estética novísima a la que en conjunto define como «valoración totalizadora, bajo los términos de sincretismo o eclecticismo» (1985: 2).

Los Cuadernos del Norte publica en 1986 unas ponencias de Víctor García de la Concha (1986) y de Luis Antonio de Villena (1986) que llevan por título, respectivamente, «La renovación estética de los años setenta» y «Enlaces entre vanguardia y tradición (una aproximación a la estética novísima)». García de la Concha comienza su texto comentando la crítica literaria respecto a la antología de Castellet y afirma con rotundidad: «Los nueve novísimos no es que no sean nuevos; es que, simplemente, no son» (1986: 12). En referencia a la ruptura, tema que nos ocupa, se

cuestiona la renovación aducida por Castellet: «Existió o no la renovación; si existió ¿en qué consistió?; y, en fin, ¿qué aportó a la dialéctica de la escritura poética castellana?» (1986: 13). García de la Concha desestima el planteamiento de Castellet de una estética poética basada en lo *camp* y en los *mass media*:

Con los libros en la mano —no con las antologías—, yo no creo que todo se resuelva en juego, ni creo que la clave de toda escritura radique en la estética *camp*. Como no creo que la base esté constituida por la formación de los *mass media* más que por la humanística (1986: 19).

García de la Concha estima que «la abundancia, en una primera etapa, de material *camp* no significa otra cosa que un coincidente gusto de moda» (1986: 21), y niega de plano los planteamientos de Castellet en su prólogo, así como duda de la existencia y consistencia de la generación novísima. Para este autor la poesía de los novísimos «convierte en virtud el artificio poético» (1986: 11). Negación de la generación como tal, refutación de la ruptura, y de la base de la vanguardia estética. El problema historiográfico con el que la Historia de la Literatura se enfrenta es particularmente grave, ya que, aunque muchos juicios, propuestas y axiomas sean corregidos, muchos nombres son silenciados y olvidados y terminan por no incorporarse al relato histórico literario.

Pedro Provencio (1988a; 1988b) publica en 1988 un artículo y un libro que tratan sobre el tema que estamos estudiando. En el artículo, «Los poetas en sus poéticas» (1988a), el nombre que da al apartado al tratar el tema de los novísimos ya es en sí significativo: «Varios grupos y escasas perspectivas» (1988a: 187). Este autor pretende esbozar la teoría de la poesía de los novísimos. Para él, «hablar del pensamiento poético de los llamados “novísimos” parece prematuro y, a la vista de los textos, más bien resulta una tarea de ensamblaje» (1988a: 187). Provencio analiza la teoría poética de los diversos autores y grupos, las diferentes características y las sensibilidades de los mismos. En este artículo no entra directamente en la polémica sobre la ruptura como tal, ya que estima que «no podemos trazar aún límites concluyentes, menos debemos hacerlo con poetas que “por imperativos de la edad”, pueden todavía evolucionar en sentidos inesperados» (1988a: 194).

En el libro que publica el mismo año, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70* (1988b), Provencio profundiza en algunos poetas novísimos: Vázquez Montalbán, Martínez-Sarrión, Álvarez, Azúa, Gimferrer, Carnero, Panero. Examina sus poéticas muchas veces en sus propias palabras, mediante entrevistas y recopilación de artículos y poemas. En ningún momento Provencio se decanta al hablar de estos autores novísimos por la ruptura o no ruptura que supuso su poesía, ni por la negación de la generación como tal. Tan solo traza rasgos, características de los autores que estudia y la teoría implícita que contienen, una tarea ardua de ensamblaje, siguiendo sus mismas palabras.

Miguel Casado (1988) escribe un artículo en la *Revista de Occidente* en 1988 en el que trata fundamentalmente el tema de la diversificación poética de los novísimos analizando poemas de Gimferrer, Vázquez Montalbán, Martínez-Sarrión, Álvarez y Azúa. Su reflexión concluye afirmando la «dispersión de caminos y la falta de coincidencia» (1988: 223) como rasgos que caracterizan las trayectorias de estos poetas. Casado trata de demostrar la diversidad de líneas poéticas y la falta de unidad tal y como propone Castellet en su antología. ¿Se puede hablar entonces de generación como tal? La respuesta es negativa, así como tampoco de unidad estética.

Otro ejemplo de 1988 publicado en la *Revista de Occidente* es el artículo sobre la situación de la poesía de Andrés Sánchez Robayna (1988) en el que comenta la antología de Castellet: «No sólo se revelaba en más de un sentido antimoderno, sino que practicaba una imposición ideológica [...] pese al simulacro de la ruptura con el realismo, está en el origen de la actual “pesadilla retórica”» (1988: 227). Este autor una y otra vez arremete en contra de las antologías ya que «un lector interesado por la situación de la poesía española de los últimos años no podrá remitirse a las antologías sin grave riesgo de obtener una imagen deformada del panorama del que busca una guía» (1988: 228). Propone superar la categorización de la generación como tal ya que esta clasificación a menudo supone «un procedimiento de paralización o de disecación de la palabra poética» (1998: 229). La justificación a su tesis la sostiene en el concepto de modernidad: «La idea misma de la modernidad se corresponde con la idea de singularidad, de excepcionalidad» (1988: 230). Como luego señalaré en la síntesis del tema que estamos tratando, y ya he

expresado previamente, la noción misma de generación es válida en el orden temporal para acercarse a los determinados momentos poéticos, que sin duda por contemporaneidad tienen sus características comunes, pero que ahoga, restringe y uniformiza la riqueza de la pluralidad y singularidad de los diferentes autores.

Antonio García Berrio (1989) escribe un estudio en la revista *Ínsula* titulado «El imaginario cultural en la estética de los “novísimos”» en 1989. La afirmación inicial proclama cómo en los denominados novísimos no se puede «fácilmente encontrar el denominador común de su estética, que los aglutine como grupo generacional o al menos como escuela poética» (1989: 13); unos poetas que son «hijos de sus circunstancias» (1989: 13). La disrupción estética novísima radica en «la modernización cultural de la poesía española, el intento de exceder los viejos cachivaches en el desván de “los males de la patria” y disponer las cosas en poesía hacia la normalización internacional de la cultura española» (1989: 13). El estudio detallado de García Berrio sobre el imaginario cultural de la estética de los novísimos, si bien también supone una ruptura con los poetas de los cincuenta, implica una «adhesión oportuna a uno de los latidos favoritos de las nacientes estéticas internacionales de la postmodernidad» (1989: 15). No secunda la generación como tal, ni un quehacer común estético, pero sí sostiene unas nuevas formas, particulares, además de diferentes, en los autores antologados.

En los siguientes números de la revista *Ínsula* aparece en el mismo año un artículo de Jenaro Talens (1989a), «La coartada metapoética», donde trata la formación del canon historiográfico, remarcando, en el caso que nos ocupa, que «no hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los “novísimos” sino que hay “novísimos” como objeto del estudio porque hay una crítica que hable de ello» (1989a: 55), y añade: «A fuerza de hablar de algo terminamos por creérmolo; es el principio de toda publicidad» (1989a: 55). Como veremos más adelante, de esta afirmación surgirá una tesis (secundada por Ángel Guinda), que afirma que la creación de los novísimos como generación fue tan solo una rentable operación de mercadotecnia. Talens sigue hablando de la falta incluso de puntos comunes: «Definir un denominador estético común» (1989a: 55). En referencia al corpus novísimo, afirma: «Fue construido como objeto publicitario, primero y

académico, después» (1989a: 55). El problema, recalca, «no es de nombres, sino de propuestas de escritura, pese a que las polémicas en torno a las antologías y contra-antologías hayan preferido plantearlo en sentido inverso» (1989a: 55). Talens afirma más como concepto y objeto de estudio «generación de los 70» (1989a: 55). El estudio aclara el concepto de «metapoesía» (1989a: 55) resituando «una aparente forma de distanciamiento respecto al carácter de narración de la experiencia» (1989a: 55) típico en la generación de los 50. La ruptura propuesta en los novísimos consiste en «superponer la idea del “poeta” a la del “discurso poético”, desplazando el centro de interés desde la escritura hacia el nombre (la firma)» (1989a: 56). La ruptura no es tal, como afirmaba Castellet, sino que la sitúa en la crítica, no tanto en la realidad del quehacer poético, citando a Montaigne: «No hacemos sino entregarnos los unos a los otros» (1989a: 57). Algunos de los críticos han propuesto la ruptura novísima basándola en el concepto de «metapoesía», en tal sentido, explicado más arriba, no deja de ser una mera apariencia formal cuyo fondo está basado en la continuidad de la tradición.

En la misma revista *Ínsula* Juan Carlos Suñén (1989) publica un artículo en el que analiza la «vanguardia» y el «surrealismo» en la poesía española de los últimos tiempos. En el estudio expresa cómo con los novísimos

nace una voluntad no sólo de integrar los logros expresivos del surrealismo y la vanguardia, sino de sus herederos más o menos directos, en un todo coherente y susceptible de encarnar una visión del mundo acorde a las nuevas realidades y, al mismo tiempo, respetuoso con la tradición (1989: 58).

Analizando la trayectoria de los novísimos, Suñén afirma con rotundidad: «Salvo Panero y alguna otra excepción resuelta en diversos estilos, parece que buena parte de la poesía novísima viene hoy a engrosar las filas de la más estricta observancia formal y estética» (1989: 58). ¿Dónde queda la ruptura radical propuesta por Castellet? Da la impresión de que hay que negar, con matices, la afirmación del antólogo de los novísimos, afirmación en la que estoy plenamente de acuerdo.

Jenaro Talens (1989b) publica otro estudio titulado «De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética de 1970» en la Universidad de Valencia. El escrito versa sobre la clasificación taxonómica en generaciones que la historiografía literaria ha desarrollado en la formación del canon y apuesta por el estudio un autor o autores pudiendo ser agrupados por estéticas comunes, siempre preservando la diversidad. En este sentido, la propuesta es por agrupar a los poetas en clasificaciones generales ordenadas por coordenadas temporales. Respecto a la tesis de ruptura novísima con la generación del 50, la denomina como «enfrentamiento que había tenido una función táctica de provocación publicitaria» (1989b: 12), tal y como ya planteó en su trabajo anterior. Para Talens, esta confrontación se basa en un reduccionismo por tres cuestiones:

1) por una parte entender que la generación del 50 era un bloque homogéneo; 2) que la reivindicación hecha por Cernuda desde ese grupo se hacía bajo unas coordenadas comunes y con argumentos compartidos; 3) por último, lo que resultaba más lógico y comprensible, que la entonces “joven poesía” formaba también, a su vez, un bloque unitario (1989b: 12).

Talens, al tratar la antología de Castellet, señala cómo «los dislates que con posterioridad se le achacan no son, en estricta justicia, responsabilidad suya, sino producto de un uso social y publicitario que se hizo de sus propuestas» (1989b: 17). El trabajo que estamos viendo reproduce lo expresado más arriba por este mismo autor en la revista *Ínsula*: la existencia de los novísimos se debe a la crítica que habla de ellos. Se habla de ellos y con ello se termina por creer y asumir ya que es el principio de la publicidad. Talens explica cómo «es necesario sustituir la noción de sucesión de centros (autores, periodos, estilos, etc.) por la de proceso sin centro» (1989b: 28), proponiendo los conceptos de «intertextualidad cultural e intertextualidad literaria» (1989b: 29). En el segundo término el autor explica cómo:

un discurso literario establece relaciones horizontales (sintagmáticas) con el discurso global de la literatura en su propia lengua y con el discurso literario en otras lenguas; y relaciones verticales (paradigmáticas) con el conjunto de discursos —políticos, religiosos, económicos— que componen una cultura espacial y temporalmente determinada (1989b: 29).

Por ello, la crítica literaria debe analizar el conjunto y la continuidad, evitando así el riesgo de que «el crítico o historiador sufra la tentación oracular, la presunción del punto de vista privilegiado. Ver no es suficiente», concluye Talens (1989b: 29). Junto con las aportaciones en la discusión de Alfredo Saldaña, las puntualizaciones de este autor me resultan de las más certeras, al unir el estudio de la literatura con las técnicas publicitarias, en la pretensión de la formación del canon literario. Uno de los principios de la metodología publicista señala cómo la repetición constante de un axioma, que no participa ni se acerca a la realidad, o la «verdad», repetido sistemáticamente, se convierte en realidad. El objetivo castelletiano, como hemos señalado, en la composición de sus dos antologías, fue influir en la crítica para sostener sus principios e insertarlos en la estructura del estudio literario. Además, J. Talens añade la referencia aludida de Carlos Barral que apuntaba a falta de conocimiento de la poesía contemporánea de Castellet en el momento de confeccionar la antología, lo que reafirma la tesis de Gil de Biedma expresada en *El viejo topo* de que fue una operación política generacional, algo que no alberga, vista la discusión crítica, dudas.

Por su parte, José Julio Fernández (1993), pasadas dos décadas de la aparición del libro de Castellet, señala como el principal error del autor la «falta de una crítica desapasionada y rigurosa... de los autores que formaron parte de la famosa antología» (1993: 77). Como punto de partida, asegura que «las poéticas novísimas muestran cómo la voluntad pragmática del emisor novísimo se caracteriza por su oposición polémica a la poesía social y por su consideración de la poesía como elemento inútil para la transformación de la sociedad» (1993: 79). A juicio de Fernández, el discurso novísimo no hace otra cosa que «recuperar la tradición de la modernidad, concretamente la tradición de la vanguardia [...], el texto novísimo podría caracterizarse en su dimensión ilocutiva como propuesta de recuperación de la modernidad literaria» (1993: 79), y enmarca a los poetas novísimos «dentro de un movimiento literario más amplio que afecta a todos los géneros durante los años sesenta» (1993: 79). Por ello incluye a los novísimos en lo que denomina «Generación del 68, en la que se integran los autores nacidos entre 1936-39 y 1950-54» (1993: 79). Respecto a los tópicos textuales, Fernández apunta que el texto novísimo obedece a lo que podría enunciarse como «el poeta canta al arte» (1993: 82). Este tema se enmarcaría en la metapoesía que como tal responde al siguiente tópico

textual: «El poema reflexiona sobre el proceso creador del poema» (1993: 83). Como características de este proceso apunta:

La reflexión metapoética, la consideración del poema como un problema de construcción, de lenguaje, lo cual conlleva la dialéctica entre la emoción y el recuerdo que dan origen a la actividad poética y el lenguaje que construye el poema (tema clave de la modernidad poética hispánica desde Bécquer), la idea del poema como forma de inmovilismo, de fosilización de la realidad, y, en general, la incapacidad mimética del poema, el hiato radical existente entre dos realidades autónomas entre sí: realidad efectiva y realidad ficcional (1993: 83).

Estas características del proceso creador del poema pretenden demostrar cómo los novísimos, dentro de la Generación del 68, no desencadenan una disrupción radical sino que están situados dentro del marco de la literatura entroncados en las producciones poéticas anteriores, como vamos a ver más abajo. Fernández concluye su estudio expresándolo de forma clara: «El texto novísimo constituye definitivamente la modernidad como tradición e inaugura a su vez lo que, a falta de término mejor, podríamos denominar posmodernidad literaria» (1993: 84). Esta afirmación, como hemos visto, se va repitiendo y conformando en la crítica literaria.

Alfredo Saldaña (1997a) en su libro *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*, trata el tema de la ruptura o no de los novísimos con respecto a la tradición en los siguientes términos: «No supusieron ningún corte radical con la tradición literaria y su progresiva incorporación al panorama poético español no puede verse, en general, como una ruptura con esa tradición» (1997a: 14). Sitúa a estos poetas en el contexto de un «fenómeno artístico más amplio que aquí denominaré poéticas del setenta» (1997a: 14). Los poetas novísimos «forman parte de un proceso internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial» (1997a: 14). En el estudio crítico cita a José Batlló⁵ para afirmar cómo Gabino-Alejandro

⁵ José Batlló (1977) afirma sobre Carriedo y Labordeta que ya a comienzos de la década de los cincuenta «se nos aparecen como los dos precursores de la poesía que había de alcanzar su plenitud casi quince años más tarde, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de los esquemas preestablecidos que puede advertirse en la obra de estos dos poetas» (Batlló, 1997: XXI).

Carriedo, Miguel Labordeta o Antonio Gamoneda «representan algunos de los antecedentes supranacionales inmediatos de parte de la poesía —a mi juicio— más interesante que comienza a escribirse a mediados de los años sesenta» (1997a: 15). Una poesía que «hizo del riesgo y la aventura, la experimentación y la osadía, la crítica y la investigación lingüísticas unas maneras de entender y practicar el lenguaje poético» (1997a: 15). Saldaña cita a J. L. Giménez Frontín (1983), cuya obra hemos comentado más arriba, para reafirmar cómo «las novedades estéticas que entonces (en los años setenta) se exhibieron como lúdico y arrogante desenfado no eran, tal vez, tan nuevas» (1997a: 17). Califica a los novísimos como «poetas culturales, sus voces son las voces de las culturas que incorporan a los textos, sus compromisos no son políticos ni sociales, sino lingüísticos, retóricos, culturales» (1997a: 19). El trabajo propone ampliar los horizontes a la hora de enfocar el objeto de estudio: «La aproximación al conocimiento total de dicho panorama ha de emprenderse necesariamente desde la consciencia de su amplitud, diversidad, complejidad y naturaleza contradictoria» (1997a: 24). Por lo dicho, Saldaña (2018) en una mesa redonda que tenía por título *La aportación de los “Novísimos” y de la “Generación del Lenguaje” a la poesía de fin de siglo*⁶, celebrada en Tarazona con ocasión de la V Feria del Libro de esa ciudad, comenta: «Desde hace bastante tiempo estoy convencido de que no es una buena idea analizar la poesía a la luz de generaciones, grupos, corrientes, o tendencias más o menos consolidadas por la academia, el mercado o cualquier otra institución social» (Anexo primero). Con Saldaña considero que la experimentación, las nuevas formas y estéticas surgidas en los años setenta del siglo pasado, que supusieron un proceso de ventilación respecto a las estéticas previas, han de estudiarse desde la complejidad, diversidad y amplitud, sin compilaciones que las restrinjan, o las circunscriban a unas características comunes, en el intento de desprenderse de prejuicios estéticos, para adentrarse en el vasto paisaje polifónico poético de aquella década y recuperar voces que se han quedado en el camino, además de reactualizar y valorar en su justa medida el alcance de las tendencias poéticas desatendidas por la crítica oficial y académica, en un ejercicio de arqueología historiográfica.

⁶ En la primer anexo se incluye la información y las notas cedidas por A. Saldaña en su intervención en la mesa redonda: «La aportación de los “Novísimos” y de la “Generación del lenguaje” a la poesía de fin de siglo», celebrada en la V Feria del Libro en Tarazona el 10 de noviembre de 2018.

Nos hemos acercado al vasto aparato bibliográfico, historiográfico que tenemos al alcance respecto a la tan cacareada ruptura de los novísimos: obras completas, ensayos, artículos científicos, estudios de conjunto o de determinados poetas, aparato crítico en publicaciones, actas de congresos, ponencias, ensayos. Una amplia y diversa variedad de opiniones y voces que en ocasiones afirman la generación novísima y la ruptura tajante propuesta por Castellet, y en muchas ocasiones la matizan, corrigen, niegan o refutan, señalando factores literarios o extraliterarios, como es el caso de la denominación de la generación novísima como una mera operación de márquetin.

A nivel sintético-conclusivo la primera característica que se puede destacar apunta al amplio, extenso y dilatado recorrido historiográfico, en multitud de estudios críticos de los que disponemos para examinar esta cuestión. Es pues necesario, ante esta sinfonía de voces, un esfuerzo de reconstrucción teórica que dé un cierto sentido a esta polifonía bibliográfica que podría convertir en canon a los novísimos y que da por supuestos en ocasiones los axiomas propuestos por Castellet.

Al hilo de esta coral bibliográfica la pregunta que subyace es: ¿Existe la generación novísima que propone Castellet en su antología como tal? La respuesta a esta cuestión pasa, en primer lugar, por dilucidar la capacidad crítica de este antólogo para realizar tal afirmación en su obra de 1970. Es decir, ¿poseía Castellet en ese momento inicial una visión amplia sobre los autores antologados para poder definir una nueva generación? La respuesta a esta pregunta es claramente no. En primer lugar, por la falta de distancia sobre los autores en sus poéticas y en sus trayectorias, asunto que evidentemente el tiempo ha reafirmado. Los poetas de la antología de Castellet han seguido trayectorias muy diferentes, ejemplo de ello lo tenemos en Vázquez Montalbán por el giro que realizó hacia la narrativa. En otras ocasiones, por señalar autores que guardaron prolongado silencio, el caso de Ferrer Lerín (aunque este no formara parte de la antología). También, por cambiar de idioma, como lo hizo Pedro (Pere) Gimferrer o por no publicar ningún libro de poesía. Estos ejemplos reafirman la pluralidad, diversidad de líneas poéticas y falta de unidad, en consonancia con lo visto más arriba y propuesto por Pedro Provencio (1988a; 1989b), Miguel Casado (1988) y César Nicolás (1989). A

la falta de perspectiva de Castellet, se le une la evolución en las trayectorias literarias de sus autores antologados, que evidencia el error metodológico que supone dar por sentado la denominación de generación de los novísimos como tal.

Vista la evolución de los novísimos, estoy totalmente de acuerdo con la afirmación de Víctor García de la Concha (1986), ya expuesta. Los nueve novísimos, no es que no sean nuevos: es que «simplemente no son». En este sentido, la responsabilidad y el alcance de la llamada generación novísima no proceden de la aceptación de la propuesta de Castellet, sino de la polémica que suscita la antología en la crítica literaria, tal y como señala J. Talens (1989b). Es decir, la responsabilidad de la aceptación de la generación novísima no solo es obra de la antología de Castellet sino también de los críticos literarios que han dado por sentado la existencia de la misma, aunque en muchas ocasiones haya sido para cuestionarla o negarla.

A estos principios se le une, además, la convergencia de la publicidad, que también señala Talens (1989a). A fuerza de hablar de algo terminamos por creérselo, es uno de los axiomas publicitarios, o como sostenía el principio de orquestación de la propaganda nazi: repetir y repetir para que algo se convierta en verdad. En el tema que nos ocupa para afirmar su existencia. La lectura de Talens (1989b) sobre la publicidad como fuente historiográfica ratifica el principio de cómo el canon literario se forma a partir de textos ya expurgados, clasificados y definidos con criterios que están y han estado marcados por el discurso publicitario. Este es el caso de los novísimos. La crítica literaria ha estado determinada por la mercadotecnia literaria que aceptó la propuesta de ruptura radical novísima con la generación de los cincuenta, por la afirmación del concepto de metapoesía. Así pues, la crítica, la publicidad y el márketing fueron los ingredientes fundamentales que mezclados, gestaron la llamada generación novísima. Castellet focaliza el centro de atención de la generación que pretende introducir a nueve autores, elegidos desde su visión particular, y que diversos críticos han ampliado la perspectiva castelletiana hasta la denominación de generación del mayo francés o del 68, y generación del 70.

En otro orden, considero muy importante recalcar, como hemos señalado más arriba, que el objetivo pretendido de las dos antologías castelletianas es tratar de influir en la construcción del canon literario, sin que, además en ese momento, como hemos apuntado, el antólogo no dispusiera de los conocimientos suficientes sobre la poesía contemporánea de aquella época.

Se puede aceptar sin reservas la oxigenación que supuso para la poesía española la obra de Castellet, en cuanto a la novedad y frescura de unos autores en sus modos y estéticas poéticas, respecto a la poesía que se venía realizando en España en las décadas anteriores. Esta afirmación no supone la aceptación de la generación novísima como tal ni la asunción de la ruptura radical que propone Castellet en su antología y que conforma el nudo gordiano en el estado de la cuestión de los novísimos. La ruptura planteada por Castellet, reafirmada posteriormente por otros críticos, entre ellos Villena, que llega a tildar a la antología de Castellet como una «antología de ruptura», no fue tal. El mismo Guillermo Carnero (1978; 1983), uno de los autores antologados, señala la exageración de la voluntad de ruptura y explica cómo la disrupción la habían preparado los poetas llamados independientes del periodo 1950-1965 que habían rechazado ya la poesía social antes de la aparición de los novísimos de Castellet. No nos encontramos ante una ruptura radical con la tradición, sino que son un eslabón más de esta cadena que recupera oportunas modalidades estéticas de la tradición lírica, como es el caso del modernismo y el surrealismo. Como bien explica A. Saldaña (1997a), los novísimos (sinécdoque de un fenómeno artístico más amplio) forman parte de un proceso internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolló a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Los novísimos no parten de la nada, en este sentido es determinante el estudio de J. L. Giménez Frontín (1983) en el que enlaza a los poetas novísimos a la tradición literaria afirmando cómo muchos de ellos redactan una poética convencional, analizando la influencia de Jaime Gil de Biedma como eslabón entre ellos y los poetas sociales, además de las influencias de Octavio Paz, Vicente Aleixandre, algunos de los poetas del 27, entre otros de lengua española. Como señala Saldaña (1997a), las poéticas de Carriedo, Labordeta y Gamoneda (no por su influencia sino porque con anterioridad ya

producen en la misma línea que los novísimos). Y a Eliot, Pound, Wallace Stevens y Breton de lenguas extranjeras. Comparto plenamente la propuesta de José Julio Fernández (1993) que integra a los novísimos dentro de un movimiento literario más amplio que afecta a todos los géneros durante los años setenta que recupera la tradición de la modernidad literaria dentro de la tradición de la vanguardia, resituando a estos autores dentro de la posmodernidad literaria. Los poetas novísimos no supusieron ningún corte radical con la tradición literaria.

Hay que rechazar de pleno la propuesta de ruptura de Castellet en su antología por varias razones ya señaladas; en primer lugar, por la falta de distancia respecto a los poetas antologados y por sus trayectorias posteriores. En segundo lugar, porque la generación novísima diferente, diversa, contradictoria, compleja no es sino una evidencia de la publicidad y del ejercicio legítimo, por otra parte, de la mercadotecnia literaria, a lo que se suma la crítica literaria en su esfuerzo por clasificar, ordenar y nombrar a las generaciones literarias, en vez de profundizar en el estudio de los poetas, sus obras y trayectorias diferentes en particular. Poetas coetáneos que, bajo las mismas circunstancias culturales, sociales, artísticas, etc., realizan su oficio de creación literaria. Está en duda, como hemos visto, el concepto mismo de generación como tal, algo que debe ser estudiado, debatido, analizado y que no es el objeto de este estudio. En tercer lugar, hay que rechazar la ruptura de los novísimos propuesta por Castellet ya que los poetas antologados son un eslabón más de la cadena poética, desarrollando estéticas diferentes a las inmediatamente anteriores. En este sentido comparto la opinión de Á. González (1980) cuando asegura que los poetas novísimos no aportan nuevas fórmulas de expresión a la poesía española, las supuestas aportaciones no se pueden calificar de novedades, sino de recuperaciones. Las propuestas poéticas de aquellos escritores que comenzaron a publicar a mediados de los años sesenta del pasado siglo no surgen *ex nihilo*, sino que forman parte de una tradición literaria, como muchos de los autores antologados han afirmado con el devenir del tiempo. Sería más oportuno para la historiografía poética acercarse al estudio crítico desde categorías que engloben a toda la polifonía de autores, utilizando, por ejemplo, marbetes como: «poetas de los setenta, de los ochenta, etc.». Así, el esfuerzo de construcción teórico de esos panoramas no estaría viciado por tópicos, prejuicios generacionales, intereses predeterminados o tópicos, en la búsqueda de lugares

comunes de amplio espectro donde todos los autores, vanguardias y estéticas tienen cabida.

A la par, habría que dejar a un lado esta focalización que tanto tiempo ha gastado la historiografía para ampliar el objeto de estudio. A la vez, recuperar nombres, estéticas y vanguardias de autores, que por desgracia han quedado en el olvido para poder recuperar «lo que es la esencia de la auténtica poesía: ser expresión que atraviesa el tiempo» (Pérez Lasheras y Saldaña, 2015: LXV).

Hasta aquí nos hemos acercado a los novísimos a través de su recepción crítica. Queda claro que el marbete «novísimos» como propuesta iniciada por Castellet de una nueva generación literaria de algunos poetas de los setenta, no supone una ruptura radical con la tradición poética anterior. Los «novísimos», además de continuar una línea poética comenzada en los sesenta, no son solo los propuestos por Castellet, sino que se insertan en una corriente más amplia de poetas coetáneos a ellos.

El siguiente apartado del trabajo tratará de enmarcar lo que podríamos denominar «generación de los 70» no como una generación como tal, con características claramente definidas y uniformes, sino como el conjunto de autores que realizan su obra en un mismo tiempo y que configuran una polifonía poética entendida desde la amplitud, la heterogeneidad y la pluralidad.

2.2 La llamada Generación del 70: uso de la tradición clásica, Poesía del silencio

Hablar de «generación del 70» como tal puede resultar pretencioso en el bosque diverso de los poetas que comienzan a desarrollar su producción en la década de los setenta del siglo pasado. Como hemos visto más arriba, a los poetas que publican sus primeros libros en la década citada se les ha denominado de varias maneras, bajo determinados paraguas: Novísimos; Generación del 70; Generación del mayo francés o Generación del 68; Generación del lenguaje; Poetas de los 70. Me voy a permitir una digresión sobre el uso del marbete «generación» en el estudio de la crítica literaria y del análisis de la poesía en la historia de la literatura.

Hay que acotar el significado del término «generación» en referencia al estudio literario. Las acepciones cuarta y quinta de este término, establecidas en el *Diccionario de la Lengua Española*, se pueden aplicar a nuestro empeño: «4. Conjunto de personas que tiene aproximadamente la misma edad. 5. Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o la creación»⁷. Utilizando estas definiciones en el ámbito literario se puede estar de acuerdo en llamar «generación» poética a los escritores que han nacido en un tiempo determinado. En este sentido, referido a nuestro caso, la denominación «generación del 68», «generación del 70», que alude a los poetas nacidos a finales de los años cuarenta y en la década de los cincuenta del siglo pasado, puede ser válida. Es decir, si la crítica literaria y la academia en su intento de cartografiar la poética a lo largo de la historia usan el término «generación» en sentido temporal, puede ser aceptado sin dificultades. Sería más correcto aplicar el marbete «poetas de los sesenta; setenta, etc.».

⁷ *Diccionario de la Lengua Española*. Significados del término «generación», nos fijaremos especialmente en la acepción quinta. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=J3hJP2w>, consultado el 16-10-2019.

El problema se suscita si se utiliza la denominación para señalar la actitud en cierto modo común en el ámbito de la creación. ¿Por qué? Varias son las razones que fundamentan esta apreciación. En primer lugar, nos enfrentamos con el problema de la etiología de la formación del canon literario. La historiografía y la crítica han organizado el estudio de la poética en modelos generacionales. Esta organización obedece casi siempre a la agrupación de los poetas en clasificaciones, muchas veces rupturistas, con los modelos poéticos anteriores, buscando pautas, rasgos y formas de hacer poesía comunes, en las que a menudo se selecciona de forma arbitraria, rehusando poéticas, estilos y poetas. Así, tal y como hemos visto, lo denuncia Sánchez Robayna (1988: 229) proponiendo superar estas clasificaciones al considerarlas una paralización de la palabra poética. También J. Talens (1989a) achaca a la publicidad el surgimiento de la generación novísima. La repetición sistemática del marbete generacional, como principio publicitario termina por establecer la generación como tal en la crítica literaria. ¿Son las clasificaciones en generaciones sesgos en el estudio teórico de poesía y la literatura? Algunos autores apuntan en esta dirección. Es el caso de Talens, en referencia a la conformación del canon literario, que marca como sesgo de la creación del canon literario las clasificaciones realizadas desde otros ámbitos no literarios. Ángel Guinda, ya lo habíamos apuntado considera la generación novísima como una «rentable operación de márquetin».⁸

En segundo lugar, hay que precisar que las generaciones poéticas irrumpen con fuerza cuando la crítica y la historiografía literaria ven en determinados poetas un uso de unas estéticas de ruptura con los poetas que les han precedido. Una fractura que puede tener modos comunes pero que muchas veces no se justifica como radical, ya que suelen ser resurrecciones de modos previos que habían caído en desuso, actualizados en el ambiente y circunstancias culturales de los determinados momentos. Las nuevas formas y usos poéticos, vanguardias, estéticas, que surgen como justificación para denominar a un grupo de poetas como «generación», tal y como hemos visto en el caso de los novísimos, no se sostienen en el análisis pormenorizado de sus obras poéticas ni en el de su evolución de la estéticas de los poetas novísimos en su evolución poética.

⁸ Respuesta de Ángel Guinda al cuestionario enviado el 6 de junio de 2018, vía correo electrónico. Anexo segundo.

Por lo dicho, resulta justificado el uso del término «generación» respecto a las vanguardias desarrolladas por determinados poetas coetáneos, pero no en cuanto a la resultante de determinar por la crítica poéticas comunes rupturistas radicales, o no, con las tradiciones anteriores, citándolos y canonizándolos como «generación» puede resultar pretencioso, a la par que puede impedir cartografiar la historiografía de la poesía de forma adecuada. Esto no significa que se puedan negar puntos comunes, estilos parecidos, influencias culturales, etc., que converjan en los poetas coetáneos, todo lo contrario. Sería preferible utilizar «poesía de los 50, 60, 70, etc.» para evitar nomenclaturas sesgadas donde, detrás de la aparente unidad, se impida ver la pluralidad, diversidad y riqueza de la producción poética en sus diferentes momentos históricos.

La fuerza de los novísimos, a pesar de su influencia y estudio, no fue la única estética poética de la década de los setenta. Otras tendencias, autores, poetas surgieron coetáneamente pero no fueron publicitados con la intensidad de los novísimos por la crítica. Por desgracia, muchos de ellos no fueron por esta valorados en su justa medida.

Ignacio Prat (1982) apunta una reflexión interesante que señala cómo el nacimiento de los novísimos es a la vez el principio de su fin: «La crisis estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet» (1982: 116). También Alejandro Duque (1990) realiza una afirmación en la misma línea: «La antología castelletiana nació más como una tumba que como una cuna» (1990: 68).

No cabe duda de la importancia de la antología de Castellet sobre los poetas más jóvenes de principios de los setenta. Si bien por lo señalado en el apartado anterior la voluntad de ruptura y separación de la tradición propugnada por Castellet no fue tal, sí lo fue el cambio de conciencia, así lo señala Lanz (1999): «Dicha ruptura no existe, sino que la nueva estética fue el resultado de un cambio de conciencia que fue fraguándose a lo largo de los años sesenta» (1999: 111). Un cambio de conciencia que no supone una ruptura radical con la tradición poética anterior: «La joven poesía española viene a enlazar

con los presupuestos cognitivos de las promociones anteriores». Y es manifestación de una «autoconciencia fundada en el poder creador del lenguaje» (1999: 111).

Realidad y lenguaje son dos ejes que vertebran este momento en la poesía de los setenta. En este orden de cosas, el nacimiento de la metapoesía, de la que he hablado más arriba, y de la poesía del silencio. Lanz lo expresa en los siguientes términos:

La metapoesía, del mismo modo que la poética del silencio, surge de la concepción de la poesía como un modo de enfrentamiento entre la realidad y el lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje para comunicar una experiencia vivida (1999: 113).

La capacidad expresiva del lenguaje, la reflexión sobre su incapacidad de reflejar la realidad, generaron dos tendencias que según Lanz fueron: «La crítica del lenguaje y la poesía del silencio» (1999: 113). La primera expresa la desconfianza respecto a las posibilidades expresivas del lenguaje. La segunda señala los confines de lo pensable y lo decible: «La inefabilidad, la cortedad del decir» (1999: 113).

La nueva estética comienza «a partir de 1970, el éxito fulgurante de la nueva estética lleva a iniciar un periodo de largo silencio a muchos de los autores» (1999: 113). El silencio, según este autor, será el que precede al «silencio reflexivo que iniciarán en torno a 1973 la mayor parte de los autores» (1999: 114). La poesía de esos años se articula en dos ejes principales: «la reflexión sobre el lenguaje desde los límites del silencio; por otro, una línea que marca un retorno progresivo del poema a lo decible [...] y que lleva a la recuperación progresiva del yo desde un replanteamiento del culturalismo precedente» (1999: 114).

La poesía del silencio fue «formulada y definida por José Ángel Valente», según expresa Amparo Amorós (1989: 65). Lanz (1999), por su parte, define como «poética del silencio» a una de las líneas de reflexión sobre el lenguaje «como reflexión metapoética

que deriva hacia una expresión retórica, al enfrentar al lenguaje no con la tensión del silencio, sino el mutismo» (1999: 121). En esta tendencia poética, apunta este crítico, se enmarcan Eugenio Padorno, Jaime Siles, Marcos Ricardo Barnatán, José Luis Jover, Andrés Sánchez Robayna, Amparo Amorós, M.^a del Carmen Pallarés y José Luis Falcó.

José Luis García Martín (1992) estudia la trayectoria de los novísimos y los autores del segundo quinquenio de la década de los setenta hasta llegar a la obra poética de los ochenta. Se presenta ante nosotros una gran variedad de temáticas, autores y estéticas. García Martín señala que «a partir de 1975, buena parte de los novísimos históricos inician rumbos personales que sólo tienen en común el rechazo de las estridencias vanguardistas, el exhibicionismo culturalista, una vuelta al intimismo y la contención clásica» (1992: 98), pero quedan, a su juicio, «al margen de esa evolución Pere Gimferrer y Guillermo Carnero» (1992: 98). Dentro de esa delgada línea común, antes expresada, cita a Antonio Martínez Sarrión, Antonio Colinas, Jaime Siles, y Luis Antonio de Villena.

Para García Martín, «el segundo momento novísimo, el abandono de los modos rupturistas de la primera hora, le llega más tarde a otros poetas» (1992: 102), entre los cuales destaca a Luis Alberto de Cuenca, Jenaro Talens, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez. Al llegar a este punto de la evolución de los poetas de los 70, García Martín explica cómo Leopoldo María Panero «es un caso aparte» (1992: 104). También explica cómo a finales de los setenta «la poesía experimental comienza a adquirir un cierto predicamento» (1992: 104). En este sentido cita a Fernando Millán, José María Montells, Pablo del Barco, José Miguel Ullán y Rafael Gutiérrez-Colomer.

Antes de llegar a la Generación de los 80, García Martín sitúa como poetas coetáneos al margen de la primera estética novísima a Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Aníbal Núñez, Clara Janés, Lorenzo Santana, José Infante, Justo Jorge Padrón, Miguel d'Ors. Añade también a otros poetas como Carlos Clementson, Antonio Enrique,

César Antonio Molina, Ángel Guinda, Ramón Irigoyen, José A. Ramírez Lozano y Álvaro Salvador.

García Martín sostiene que existe una segunda promoción de poetas de los setenta, los cuales «no tienen intenciones polémicas, ni afanes rupturistas, sin conciencia ni voluntad de grupo» (1992: 108). Su estética concede «más importancia a la tradición que a la originalidad, a la emoción que al brillo estilístico» (1992: 108). Este crítico los clasifica bajo los paraguas de «Un nuevo Romanticismo» (1992: 108), a poetas como Alejandro Duque Amusco, Francisco Bejarano, Abelardo Linares, Javier Salvago, Fernando Ortiz, Víctor Botas; «Neopurismo y conceptualismo» (1992: 108), entre los que aparecen Andrés Sánchez Robayna, Amparo Amorós, Miguel Martín; «Prosaísmo elegíaco» (1992: 109), donde ubica a Eloy Sánchez Rosillo y Dionisia García; «Un nuevo erotismo» (1992: 109), donde señala a Ana Rossetti y Juana Castro. Fuera de estas características, pero dentro de la segunda oleada de la generación del 70, cita otros nombres: Vicente Sabido, Ángeles Mora, María del Carmen Pallarés, Jesús Munárriz y Dionisio Cañas.

José Luis Falcó (2007) estudia la poesía de los años setenta a los noventa. Su análisis parte de la base de cómo «la historia de la poesía española de estas últimas décadas ha sido escrita fundamentalmente desde las antologías» (2007: 26). Esta forma de analizar la poética en la literatura tiene como resultado que «el panorama poético que hasta la fecha se nos ha brindado, resulta, al menos, excesivamente esquemático y parcial» (2007: 26) y, por tanto, es problemático enfocar el estudio de la historia de la poética española desde el concepto de generación: «se ha seguido escribiendo la historia de la poesía española, permanentemente anclada en el concepto “generación”» (2007: 26). Lo que implica el «olvido sistemático de la heterogeneidad y singularidad de otras propuestas textuales culturalmente más periféricas» (2007: 26). En su estudio repasa las antologías agrupadas desde 1970 (Castellet) hasta 1979 (antología de Cátedra), las de los ochenta en donde se configura «el nuevo canon: la poesía de la experiencia» (2007: 27), hasta 1986 y las antologías del «nuevo canon, Posnovísimos o generación de los ochenta: hacia una poesía de la experiencia» (2007: 28). La afirmación del presupuesto inicial de

Falcó lleva a la conclusión de que las antologías intentan mostrar la sensibilidad dominante del quehacer poético en tanto en cuanto buscan características comunes, similitudes y tendencias preponderantes pero la aproximación al conocimiento total del panorama poético debería emprenderse desde categorías como amplitud, polifonía, diversidad, complejidad. A. Saldaña (1997a) en la misma línea señala cómo «el fragmentarismo proporciona una posición ideológica adecuada, desde la cual abordar el análisis de una actualidad asimismo diversa, plural, escindida y fragmentada» (1997a: 24). Esta visión puede ocultar «el poder de una mirada que nos permita descubrir un paisaje no por muchas veces contemplado, apenas entrevisto» (1997a: 24).

Se puede deducir que la generación de poetas de los setenta están unidos principalmente por producir su obra en un determinado momento. Al tratar el tema de los posnovísimos Luis Antonio de Villena (1986) expresa en consonancia:

Una formación que no posee ni ha poseído, una estética dominante y que permite parigualmente, muchísimas vías... destruye de facto el concepto exclusivista de los estilos y de las vanguardias para imponer... la primacía del “yo” del escritor y su dominio de la cadena literaria (1986: 29).

Un grupo heterogéneo de autores que, si bien pueden tener algunas características comunes, habría que estudiarlos en su amplitud, apertura y heterogeneidad.

Hemos pretendido realizar un acercamiento a los poetas de los setenta más allá de la formación novísima en su multiplicidad y diversidad. La crítica, y especialmente las antologías, han intentado unir, sintetizar y agrupar por tendencias, estéticas y características comunes, acción que, si bien estructura y clasifica, no deja de sesgar la amplitud de los autores de ese momento histórico-poético. Nos centramos ahora en los poetas que desarrollan sus obras a partir de los ochenta, y en lo que la crítica ha dicho de ellos, para poder situar a Ángel Guinda en su contexto.

2.3 Poesía de los ochenta: Poesía de la experiencia y Poetas de la democracia

Los poetas de la generación de los ochenta realizan su producción en plena libertad de creación literaria, libertad de expresión amparada por la Constitución Española de 1978. Una circunstancia que en etapas anteriores fue determinante al no existir la libertad de creación y de expresión. Por ello nace el marbete de «poetas de la democracia». Vamos a intentar pergeñar una visión reducida, pero sintética, de las corrientes, tendencias y formas del quehacer poético de la década de los ochenta del siglo pasado. La visión del panorama de ese bosque plural y pluriforme, que conforma la poesía de esos años, nos vendrá de la mano de varios críticos literarios, sus trabajos y antologías.

José Luis García Martín (1992) cita a Abelardo Linares para enmarcar la poesía que aparece en los ochenta, señalando cómo los novísimos militantes y buena parte de la crítica, hasta el momento, solían coincidir en tres cosas: «Primero, en que los novísimos habían renovado la poesía española; segundo, en que esa renovación aún era vigente; tercero, en que tras ellos sólo habían surgido epígonos... la nueva generación no parecía tener nada que aportar a la nueva poesía española» (1992: 112). De esta concepción surgirá la antología de L. A. de Villena (1986), que lleva por título *Postnovísimos*. Para este autor, el paso del tiempo ha matizado tales afirmaciones en dos sentidos. Uno, «ni los primeros libros novísimos eran tan innovadores como se quiso dar a entender» (1986: 113). Dos, «ni los títulos iniciales de la generación siguiente tan epigonales como pudo parecer» (1986: 113). El concepto que propone este crítico para señalar la poesía incipiente de los ochenta en los nuevos autores es «pluralidad, otro de los rasgos que con mayor unanimidad crítica se ha aplicado a la generación de los ochenta» (1986: 114). A pesar de la diversidad apunta a ciertas tendencias generacionales, en la poesía de los ochenta, marcadas por las siguientes características: la recuperación del realismo; la nueva épica; el neosurrealismo; minimalismo y conceptualismo; tradicionalismo; la poesía elegíaca y metafísica y la poesía femenina.

Amparo Amorós (1989) analiza con detenimiento algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta y los clasifica de la siguiente manera: la otra sentimentalidad; la poesía de la experiencia; la nueva épica; los mundos clausurados y emblemáticos; poesía de la intrahistoria y la poética del silencio. De su mano vamos a ver en qué consisten estas características que coinciden en gran parte con las propuestas por García Martín.

Respecto a la otra sentimentalidad, Amorós explica cómo, tras ganar en 1982 Luis García Montero el Premio Adonais con su libro *El jardín extranjero*, «se empieza a hablar de un movimiento poético auspiciado por un grupo granadino, que se denomina a sí mismo “La otra sentimentalidad”» (1989: 63). Este nuevo grupo poético tiene que marcar la diferencia con los novísimos, a los que la crítica les atribuía el marbete de «nueva sensibilidad» (1989: 63). Para esta autora la nueva etiqueta «suena peor, pero no me parece un desatino» (1989: 63). Como notas características, la estudiosa señala dos hechos: «La recuperación para el discurso poético de una postura crítica, en cierto modo ética, con referencias ideológicas y sociales, y la defensa de la poesía como mentira, como ficción» (1989: 63). Esta última nota se opone a dos corrientes líricas como son el intimismo y la poesía de la experiencia. Para Amorós estos poetas «tienen clara conciencia de que la Historia se vive, se sufre y solo en contados casos se induce a cambio» (1989: 65). Amorós concluye que este giro estético es evidente. Si bien la estética anterior había abandonado la poesía social, la vuelta es comprensible en unas circunstancias políticas en las que se abre un nuevo ciclo político al ganar el PSOE las elecciones generales.

La poesía de la experiencia es otra de las tendencias de los ochenta. Esta realización poética es fruto, según Amorós, de «sacudirse el polvo bárbaramente intelectual de la biblioteca..., lugar sagrado de la generación anterior, y abrirse al campo, a la ciudad, a una actitud más vitalista» (1989: 64). Es la poesía de la experiencia que tiene como notas «el intimismo, subjetividad, biografismo y reflexión existencial, servidas en un tono predominantemente meditativo con parquedad intencional de recursos» (1989: 65). En la poesía de la experiencia el vocabulario coloquial, el

apagamiento de excesivos brillos retóricos completan las notas de la poesía de la experiencia. Los temas señalados por Amorós en este tipo de poesía son: «El amor, el paso del tiempo, la cotidianidad, los lugares habituales frecuentados a diario» (1989: 65). Esta tendencia poética es un rechazo frontal del culturalismo que a veces ostentaron algunos de los novísimos. Los poetas que Amorós enmarca en esta tendencia son: Vicente Gallego, Juan Carlos Zapater, Carlos Marzal, Miguel Mas, Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Felipe Benítez, Francisco Bejarano, Juan Lamillar, Javier Salvago, Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, Álvaro García, Antonio García Jiménez, Miguel d'Ors, Luis Alberto de Cuenca y Amalia Bautista.

Respecto a la nueva épica, como nota de los poetas de los ochenta, Amorós señala cómo en este momento «se produce un fenómeno interesante de raigambre romántica: la huida hacia mundos heroicos... que ofrezcan un contrapunto al malestar o disgusto profundo del poeta frente al que le ha tocado vivir» (1989: 65). Como poetas incluidos en este tipo de poética señala a Julio Llamazares, Julio Martínez Mesanza y Juan Carlos Suñén.

Otro apartado para definir la poesía de los ochenta, según Amparo Amorós, son los mundos clausurados y emblemáticos. Esta característica hace referencia a la aparición de «universos poéticos muy personales, pero reducidos, cerrados en sí mismos, bien delimitados y de marcado cariz simbólico» (1989: 65). Entre los poetas que incluye en esta tendencia se encuentran Julio Llamazares, Julio Martínez Mesanza, que también estaban en la poesía épica, Julio Navarro y Álvaro Valverde.

Poesía de la intrahistoria es otra de las sensibilidades que señala la autora en la poesía de los ochenta. Si bien esta autora no da una clara definición de ella, «los rasgos que la definen son insuficientes», señala algunas características comunes como «rigor formal, preferencia por el poema breve y la voluntad de vincularse a la tradición nacional —a la del 98 y la del modernismo refrenado—» (1989: 65). Entre los autores de esta

tendencia sitúa a Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet, Miguel Sánchez Ostiz y Jon Juaristi.

Por último, Amorós sintetiza la poética del silencio de la que expresa que «esta tendencia poética alcanza su apogeo entre 1980 y 1984, y posteriormente empieza un declive» (1989: 65). Como indicaciones formales de esta línea de escritura señala: «Supresión, síntesis, brevedad, concisión, elusión, sugerencia, espacios blancos en la disposición tipográfica de la página» (1989: 65). Como autores de esta tendencia, Amorós incluye a Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, César Simón, Guillermo Carnero, Jenaro Talens, José M.^a Ribelles, José Luis Falcó, Amparo Amorós, Miguel Martínón, José Carlos Cataño, Carlos E. Pinto, Ángel Sánchez, José Luis Jover, José Miguel Ullán, José Gutiérrez, M.^a Carmen Pallarés, Juan Carlos Suñén, Lola Velasco, Luis Suñén y José M.^a Bermejo.

A. Amorós cierra su estudio sobre la poética de los años ochenta expresando cómo el poema se ha abierto hacia «lo referencial, la biografía, la experiencia, la realidad, en definitiva, buscando aire y luz» (1989: 66). Ha habido un cambio de inflexión que ha pasado de la poesía del lenguaje, enclaustrada en su mundo lingüístico autónomo y abriéndose a la realidad. La década de los ochenta ha sido una contrarreforma de la reforma iniciada en los setenta. Amorós termina definiendo a las generaciones poéticas desde el cincuenta:

La Generación del 50 fue la generación del lenguaje, la Generación de los novísimos fue la generación lingüística, esta generación —la de los ochenta—deberá ser la de la palabra, porque la palabra tiene por objeto devolver la realidad a la realidad (1989: 66).

José Luis Falcó (2007) dedica un apartado de su estudio a «la formación del canon en los posnovísimos, o generación de los ochenta: hacia una poesía de la experiencia» (2007: 28). El artículo lo basa fundamentalmente en la profundización de las antologías de L. A. de Villena (1986), *Postnovísimos*, y de J. L. García Martín (1988), *La*

Generación de los ochenta. Para Falcó, los dos antólogos coinciden sobre «La idea de la experiencia a partir del sujeto-protagonista poemático caracterizado por el autobiografismo y la narratividad» (2007: 28). Este estudioso apunta cómo Villena recoge en su antología una «pluralidad de opciones estéticas bajo denominaciones un tanto peregrinas por su misma indefinición» (2007: 28). Se refiere a las siguientes tendencias: clasicismo, poesía del silencio, metafísica, minimalismo, irracionalismo surrealista y tradición del versículo.

Respecto a la antología de García Martín sobre los poetas de los ochenta, J. L. Falcó acota como eje vertebrador «la distancia respecto a la generación anterior —los novísimos— y el estrecho vínculo que une a esta nueva generación con la del 50» (2007: 29). Villena, por su parte, calificaba la antología como continuista de los novísimos. Al citar a García Martín explica cómo estos poetas de los ochenta carecen de «una estética dominante» (2007: 29). Ya hemos hablado más arriba, al principio de este apartado, sobre las características de la poesía de los ochenta que define García Martín (1992) en otra obra, y que coinciden con las que señala Falcó en su artículo, que se pueden aglutinar bajo el marbete de pluralidad estética. Nos interesa resaltar que la conclusión de este estudio de las antologías de Villena y García Martín expresa cómo los dos antólogos «dejaron sentadas las bases sobre las que se ha edificado el nuevo canon de la poesía de la experiencia o figurativa» (2007: 29).

César Nicolás (1989) reflexiona sobre la poesía de la década comprendida entre 1977 y 1988 que califica bajo las etiquetas de «eclecticismo, manierismo, minimalismo» (1989: 14) y el paraguas conceptual de «una sensibilidad posmoderna» (1989: 14). A finales de los setenta «conviven tendencias diversas que van desde el expresionismo a lo silencioso. Se habla de eclecticismo, trasvanguardia» (1989: 14). A la par, se produce el hecho de cómo algunos autores retornan a las formas tradicionales del relato y cómo algunos sienten «una fuerte atracción por lo fragmentario» (1989: 14). Junto a estas formas expresivas, define el manierismo en su estética y en los temas como una apuesta por «la anécdota y el autobiografismo lírico» (1989: 14), y por un «retorno intencionado al metro y a la rima y a las formas estróficas tradicionales» (1989: 14). La poética de los

ochenta la percibe más como compleja que como plural. Otras notas de la poesía de esta época referidas son «el conceptismo minimalista: experimentación verbal y sintáctica, reflexión filosófica, injertos prosísticos, aforísticos o narrativos en un lenguaje deliberadamente parco» (1989: 14). A ello añade cómo otra tendencia que se enmarca en esta época, la denominada «poética del silencio, que adopta ahora un carácter hermenéutico altamente silenciario y abstracto» (1989: 14).

Como corolario a esta etapa reafirmaré que muchas son las tendencias, sensibilidades, formas expresivas que surgen, conviven y habitan en los poetas de los años ochenta y noventa. Ángel L. Prieto de Paula, al describir la poesía española de final de siglo, expresa: «las corrientes de los años de transición del siglo XX al XXI son difíciles de percibir, debido a la maraña de nombres, libros, manifiestos y revistas»⁹. Si bien es cierto que las antologías pueden ayudar a clasificar, encontrar puntos comunes, tendencias, autores, etc., no dejan de presentar desde marcos hermenéuticos diversos, cuya raíz está en los propios antólogos, posturas determinadas que pueden también entorpecer la visión de conjunto de un periodo plural, diverso, complejo, multifocal y pluriforme.

Hasta aquí hemos intentado pergeñar los periodos en los que nace y empieza a desarrollarse la poesía de Á. Guinda. La pretensión de estos apartados ha sido acercarnos, de una forma reductiva, al no ser el fundamento de este trabajo, a la poesía coetánea al poeta objeto de nuestro estudio. Se puede afirmar que la creación poética del último tercio del siglo pasado, además de ser diversa y plural, en líneas generales ha ido avanzando en la continuidad y discontinuidad: entre las propuestas de ruptura de los novísimos (que no fueron tan drásticas como ellos mismos expresaban, respecto a las generaciones anteriores, especialmente la del cincuenta), hasta la vuelta a las formas clásicas, la recuperación del intimismo, el abandono de la poesía del lenguaje por la del silencio, la recuperación de la poesía en su labor de transformación de la realidad, etc. Son muchas

⁹ Á. L. Prieto de Paula, «Hacia el tercer milenio» *Poesía española contemporánea*. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_milenio/, consultado el 1 de junio de 2018.

las sensibilidades y propuestas, autores y críticos que conforman la historia de la poesía española de los últimos cuarenta años, el tiempo, la tarea crítica y el estudio nos ayudarán, sin duda, a descubrir la visión de una poesía que se presenta diversa, a veces contradictoria y sobre todo multifocal. En el siguiente apartado de este trabajo vamos a intentar ubicar en este vasto y complejo bosque poético a Ángel Guinda.

2.4 ¿Un lugar para Ángel Guinda?

«Algunos no encajamos y nos desencajamos» (Guinda, 2007a: 39). En este último verso del poema que lleva por título «Cajas» el mismo Guinda expresa su inadaptación al mundo real y podría también decirse a su posible ausencia de encasillamiento como poeta de alguna generación.

En el presente apartado del trabajo ubicaremos a nuestro autor en su tiempo literario respecto a los escritores coetáneos que coinciden con él en la creación poética, especialmente con los novísimos. Hay que tener en cuenta que el primer libro de Guinda aparece en 1972 en el contexto político del tardofranquismo, como vamos a ver en lo que he denominado como inventario de su obra poética (punto 4.6 del trabajo). Si seguimos el marbete generacional de la crítica literaria, nuestro autor pertenece a los poetas de los 70, y a los autores jóvenes de los novísimos, si lo analizamos desde el punto de vista cronológico.

Anteriormente hemos hablado de los novísimos y de los poetas de la generación del 70. También hemos visto cómo el mismo Guinda señala entre sus influencias y

contactos literarios como autor influyente a Leopoldo María Panero, uno de los autores que aparece en la obra de Castellet. La pregunta que subyace, para poder ubicar correctamente a Guinda en su contexto poético, es si su poesía, su estética, está influenciada por la llamada generación novísima o la no novísima del 70 o bien por alguna tendencia o corriente poética como pueda ser la del silencio, etc. Ello no obsta para que reciba de todas influencias o comparta rasgos estéticos comunes. En primer lugar, veamos qué dicen algunos autores sobre Guinda respecto a los novísimos, qué expresa el mismo autor respecto a esta generación, y qué dicen los críticos sobre la ubicación de Guinda dentro de la poesía de las décadas de los setenta y ochenta.

Dos críticos sitúan al autor de *Vida ávida* dentro de la generación de los novísimos, Manuel Martínez Forega y Guillermo Urbizu, aunque esta adscripción la realizan con matices. Martínez Forega, en la introducción al libro *Toda la luz del mundo* (Guinda, 2002), expresa: «Ángel Guinda pertenece a la generación que en España se ha denominado “los novísimos” (1970), coetánea de la que Luis Alberto de Cuenca ha citado como “Generación del lenguaje” (1979-1980)» (*apud* Guinda, 2002: 23). Martínez Forega realiza a continuación una importante acotación o matiz cuando habla refiriéndose a la utilización del «yo poético»: «Es el poeta aragonés un adelantado a su tiempo que no siguió la estética de los novísimos» (*apud* Guinda, 2002: 23). No cabe duda de que la pertenencia a la generación para este autor es tan solo cronológica y no estética, aunque pueda compartir algún rasgo común de su estética poética.

Guillermo Urbizu (2004), comentando la antología *La creación poética es un acto de destrucción* de Guinda, expresa: «Ángel Guinda, e Ignacio Prat, son la brillante contribución aragonesa a dicha estética novísima» (2004: 4), una afirmación que resulta difícil de sostener si examinamos el pensamiento de Guinda sobre los novísimos y su pensamiento sobre la poesía española del último tercio de siglo, así como su obra poética y sobre todo si se leen sus poemarios.

¿Qué piensa Guinda sobre los novísimos? Antes de responder a esta pregunta nos gustaría señalar el pensamiento de nuestro autor respecto a la situación de la poesía como tal en la década de los años ochenta del siglo pasado. Es muy claro al señalar lo que la poesía debería hacer en un artículo que escribe en *Heraldo de Aragón* en el suplemento «Artes y Letras» (Guinda, 1984): «La poesía debe liberarse del peso de su historia, reconocer su cansancio, atreverse a cruzar el babelismo de las lenguas», en claro ataque al culturalismo. Su manifiesto *Poesía útil* (Guinda, 1994b), es tajante: «Cansados, aburridos, decepcionados de la poesía que se escribe en la España de fin de siglo XX (con el justo respeto a las contadas excepciones redentoras), por instinto de resurrección poética decimos No». El no de Guinda a la poesía que se escribe en el último tercio del siglo pasado es un no a una poesía «domada por las tendencias dominantes». En este manifiesto, nuestro autor quiere liberar a la poesía del propio lenguaje: «no queremos una poesía profesoral escrita por doctos iniciados para los elegidos de la secta. Arremetemos contra la abulia, contra el sopor, contra la palabrería, contra el ombliguismo lingüístico...» (1994b). Junto a estas frases que son un dardo en contra de lo que se podría llamar la poesía del lenguaje, tan característica de los novísimos, también critica la poesía experiencial de los ochenta y la poesía culturalista, característica también de los novísimos cuando expresa en el citado manifiesto: «Rechazamos... la poesía de fanatismo culturalista y esteticista, y la frivolidad en el tratamiento de los sentimientos y de las emociones» (1994b). Su apuesta en la creación poética pasa, según su manifiesto, por «Una poesía útil que [...] sea sujeto de conducta. Que sirva al ser humano: moralmente, para vivir; culturalmente, para ensanchar y afianzar su saber y estéticamente para gozar» (1994b). También rechaza la utilización del lenguaje vulgar, nota de la poesía de los ochenta, tal y como hemos visto más arriba, cuando apunta: «Que busque elevar el lenguaje coloquial a la categoría de lenguaje poético, y consiga que la verdad particular de su mensaje alcance validez universal» (1994b). De las expresiones citadas se puede deducir que nuestro autor rechaza el culturalismo y la poesía del lenguaje en sí mismo, además de la tendencia ochentista del empleo del lenguaje coloquial, para optar por una poesía claramente ética, que ayude al lector en su compromiso con el mundo y la historia. La denominación «poesía ética» no hace referencia a la poesía social de los años treinta del siglo pasado, comprometida, revolucionaria, cargada de numerosos elementos políticos, sino a una poesía que sea capaz de contactar, comunicar con el foro interno de

los lectores, y les pueda ayudarles en su devenir. Comunicar tal y como lo entiende Vicente Aleixandre¹⁰:

Por eso sentimos tantas veces, y tenemos que sentir, como que tentamos, y estamos tentando, a través de la poesía del poeta, algo de la carne moral del hombre. Y espiamos, aun sin quererlo, aun sin pensar en ello el latido humano que la ha hecho posible; y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que, cada vez estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza como en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres (Aleixandre, 2002: 289).

Leemos en el manifiesto guindiano «Poesía y subversión», de 1978, donde defiende la utilidad de la poesía para el ser humano: «La poesía es. La poesía sirve... La poesía es acción» (Guinda, 1978). El matiz que podemos encontrar en estas afirmaciones es que la poesía para Guinda no es, como en la generación de los cincuenta, una poesía social, sino una poesía con un marcado componente ético, que sirva para transformar la realidad (de este asunto hablaremos en los apartados dos y tres del siguiente capítulo).

Su opinión sobre los novísimos queda expresada en dos artículos que escribe en *El Periódico de Aragón* en 2001. En el primero comenta el origen de la antología de Castellet y su valoración:

José María Castellet inspirándose en el artefacto italiano *Los Novísimos* (1961) de Alfredo Giuliani, hizo estallar nueve años después el suyo: *Nueve novísimos poetas españoles*. Han pasado tres décadas y la presente reedición supervisada nos confirma el mucho ruido y las pocas nueces que el cóctel español amalgamaba. (Guinda, 2001c: VII).

Guinda expresa con toda contundencia su valoración sobre los novísimos al aparecer una reedición de la obra de Castellet en 2001, en un artículo en *El Periódico de Aragón* que acabamos de citar:

¹⁰ Discurso con motivo del ingreso de Vicente Aleixandre en la Real Academia de la Lengua, el 22 de enero de 1950.

Releída hoy, esta antología, con la perspectiva y objetividad que el paso del tiempo concede, lo primero que observa el lector avisado y exigente es el daño que la “culturalitis” (eufemísticamente llamada culturalismo), inflamación de la cultura en la obra de creación, y el esteticismo decadente (cursivamente apodado venecianismo), ocasionaron a la poesía de la época, saturándola de la pirotecnia léxica, enciclopédica, plástica, cinematográfica; a sus potenciales lectores, que no entendían nada; a la crítica sumiéndola en el mayor de los despistes y en la más vergonzosa sumisión (2001c: VII).

Se evidencia el rechazo al culturalismo militante de los poetas novísimos y a su generación, por parte de Guinda. En este sentido, señala también en su manifiesto *Poesía útil*:

Rechazamos la poesía elaborada para obligar al lector a estudiar el diccionario, la poesía personalista de valor terapéutico exclusivo para su autor, la poesía de fanatismo esteticista y culturalista, la humorada, la banalidad de pensamiento y la frivolidad en el tratamiento de los sentimientos y emociones (Guinda, 1994b).

A pesar de este declarado repudio, su trayectoria poética se ve influida por el esteticismo culturalista, es el caso del poemario *Las implusiones* (1973b). Recurre con frecuencia a la poesía visual, que tan solo utilizará en este libro, el narrador pierde espesor, juega con el lenguaje, las palabras (las descompone, las reconstruye, cambia sus significados), además de utilizar abundantes cultismos.

Frente a este rechazo de la estética novísima, el matiz de la aceptación de dos figuras señeras de los novísimos como son Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero, así lo expresa en 2001 cuando dice: «Y era humo lo que nos estaban vendiendo. Y en esa nube de humos dos llamas: Gimferrer y Leopoldo María Panero, que con el desarrollo de sus respectivas obras, habrían de rozar la llamarada» (2001c: VII).

Respecto a Panero y Gimferrer, Guinda realiza una diferenciación. Al primero lo sitúa como uno de los poetas que han influido en su conformación como poeta. De los dos explica: «De los novísimos, los que más me han interesado y aportan son Pere Gimferrer (entre los incluidos), con diferencia y predilección sobre los demás, L. M.^a

Panero (entre los incluidos) y Antonio Colinas (entre los excluidos)» (Anexo segundo). Expresa su admiración en 1987 cuando cita a Panero en los siguientes términos: «Mi convivencia también durante unas semanas con Leopoldo María Panero —uno de los más extraordinarios poetas españoles vivos— me ha permitido conocer de cerca el inconveniente, cuando no drama, del mitolito (o mito de piedra)» (Guinda, 1987). También escribe de él:

Nunca el silencio y el secreto sellaron conmigo un pacto de complicidad tan estrecho. La amistad, el respeto y la solidaridad intelectual me piden enterrar por ahora todo lo hablado, callado, intuido y convivido con uno de los dos históricos (el otro es Gimferrer) de aquellos nueve novísimos poetas españoles de Castellet. Como tantos, ancianos, mendigos, enfermos, abandonados de la vida, Leopoldo (tan vergonzosamente utilizado por el morbo nacional) es un huérfano de aceptación (Guinda, 1990b).

Una no aceptación que al ser canonizada supone para Guinda un motivo de grandeza:

Incorporar al autor del monumental poema “La canción del croupier del Mississippi” al fondo editorial de Cátedra, en la colección Letras Hispánicas, supone la canonización de la heterodoxia moral y estética en el altar mayor —infesto de santones y beatos— de la literatura española contemporánea. Porque, si de algo grandioso ha de ser bandera, himno y escudo el poeta y personaje Leopoldo María Panero es de la figura del creador aniquilado por aniquilador, del intelectual antihéroe, antimártir y antimito. Pero ¡jojo!, con esta edición se canoniza la disidencia como actitud literaria y vital, sin que por ello el poeta que la ejerce sea reducido lo más mínimo en su condición de heterodoxo, ni en sus instintos, intenciones, y actuaciones de buen salvaje (Guinda, 1990b).

Para Guinda, L. M.^a Panero es un revulsivo a la estética culturalista, como nota característica de los novísimos. Así lo afirma en la introducción que escribe al traducir el *Cancionero* del italiano Cecco Angiolieri (Guinda, 1990c: 11): «Fue en su tiempo italiano frente al *Stil Nuovo* casi lo que Leopoldo María Panero y Ramón Irigoyen en el nuestro español frente al culturalismo y al esteticismo decadentes: una bomba —aunque solo de chicle— incómoda, a temer y evitar».

Para concluir el posicionamiento de Ángel Guinda respecto a los novísimos hay que señalar la propia ubicación que nuestro autor tiene sobre ellos. A la pregunta sobre la

opinión que tiene sobre los novísimos, si se siente o no identificado con ellos y los motivos por los que se siente fuera o dentro de ellos, Guinda responde:

Las generaciones son guías de orientación diseñadas por los estudiosos, críticos y editores en cada momento. Los novísimos representaron en su momento (como fue el caso de los poetas malditos, de Paul Verlaine en su época) una rentable operación de márketing. Me siento de esa generación sólo cronológicamente. Y fuera de ella en lo que respecta a la estética culturalista y al decadentismo (Anexo segundo).

La identificación con los poetas novísimos es meramente cronológica, respeta a tres de los autores, especialmente a Leopoldo María Panero, del que ya hemos aportado su opinión más arriba, y considera, como hemos visto también en el primer apartado de este capítulo, a esta generación como una orientación diseñada de márketing rentable. Como hemos señalado más arriba, una generación de mucho ruido y pocas nueces.

Está evidenciado, por lo escrito, la pertenencia de Guinda a la generación novísima en el orden cronológico, nunca en su estética poética, ni podemos considerarlo como una voz del culturalismo, tampoco como perteneciente a la denominada generación del lenguaje. Entonces, ¿dónde podemos ubicar la producción poética de Guinda? Parte de la respuesta a esta pregunta la podremos encontrar en lo que los críticos han señalado sobre él.

En su primer libro editado de poesía, *La pasión o la duda*, tan solo en la presentación de la portada se citan unas declaraciones que realiza nuestro autor al diario *Pueblo* en junio de 1970: «El poeta es un fotógrafo de transvisiones ocultas, lo paralelo se junta» (Guinda, 1972: portada). ¿Se resalta el realismo de Guinda en esta cita? La nota que expresa el editor después de citar a Guinda es más bien de tono existencialista: «*La pasión o la duda* es un canto profético a la vida, al mundo..., un apasionamiento luminoso por la existencia como digno quehacer del hombre» (1972: portada).

Manuel Martínez Forega (1983) redacta un trabajo extenso sobre Guinda. Vamos a señalar las características principales sobre la poesía de Guinda que detecta este autor. En un primer momento lo define como un poeta que tiene una «actitud antiética, que surge acaso de ciertos condicionantes patológicos y geoambientales» (1983: 10), en referencia a la muerte de su madre al nacer y a su imposibilidad procreadora, así como al clima continental de la Comunidad Autónoma de Aragón. Estos condicionantes llevan a Guinda, según Martínez Forega, a participar de una «praxis vitalista que oculta una actitud a la construcción de un nuevo orden a partir de la destrucción del orden presente» (1983: 10). Otra característica con la que define a Guinda es la «poesía experiencial, con frecuencia autobiográfica» (1983: 10). Para este crítico y poeta, Guinda combina «una tradición literaria inmersa en el Romanticismo, la filosofía vitalista y rasgos de inspiración surrealista y de la poesía “beat”» (1983: 11), uno de los apuntes de los poetas novísimos.

Martínez Forega expresa cómo el vitalismo de la obra de Guinda se combina juntamente con la destrucción producida por el desengaño de casi todo y le lleva a «entregar su cuerpo al descontrol del abismo para beber como vivir. Consecuente forma de suicidio que el vitalismo admite por la creencia de que la realidad de la muerte es tan intensa como la realidad de la vida» (1983: 13). Una de las actitudes principales en la obra de Guinda, según este crítico, es la rebeldía: «Guinda se lanza contra todo. Se trata de derrocar el Bien, el Amor, la fatalidad de la Muerte, la Cultura, la Belleza, Dios...» (1983: 16). Pero esta rebeldía nace para reconstruir: «destruir no significa “acabar” definitivamente, sino que la destrucción lleva en sí la esperanza, la posibilidad de “construir” un mundo distinto a partir de la afirmación de la vida» (1983: 24).

Martínez Forega concluye cómo el autor de *Vida ávida* funde la poesía con su vida: «Guinda es un nítido ejemplo de vida en la obra: literaturiza la vida y viceversa» (1983: 17). Una lírica cuya base es siempre la experiencia: «La poesía que parte de la experiencia exige la plasmación de una visión, de un mundo centrado en el propio yo como sujeto paciente y agente de sus vivencias. *Crepúsculo esplendor* es un neto ejemplo de autobiografismo» (1983: 20). En otro lugar apunta: «No existe diferencia entre vida y

escritura; a la búsqueda de experiencias lingüísticas se une inseparablemente la de experiencias vitales» (1983: 28). Las propiedades, particularidades que denota Martínez Forega son, como hemos visto, poesía experiencial, vitalista, rebelde, entroncada en la tradición de tono romántico, y que tiene por objetivo la reconstrucción que parte de una realidad desengañada. Poesía y vida, señala este autor, son uno en la lírica guindiana.

Ángel Crespo (1987) incluye un trabajo sobre Guinda en su volumen *Las cenizas de la flor*. Allí defiende que la de Guinda es «una voz tan personal como inquietante» (1987: 233). Lo califica como «poeta maldito» (1987: 234), algo que explica porque «predica, con acentos provocativamente poéticos, la destrucción que necesariamente ha de preceder al nuevo orden soñado por él» (1987: 235). Uno de los recursos utilizados en la composición es «la aceptación de los contrarios..., único camino que conduce a la experiencia de integrarnos en el medio cósmico al que hemos sido oscuramente destinados» (1987: 236). Otra particularidad es «la manipulación renovadora e infractora del discurso que se corresponde con una manipulación del vocabulario [...] mediante solecismos intencionales. Los neologismos por composición son abundantes» (1987: 234).

Crespo distancia a Guinda del realismo: «Nos encontramos muy lejos, no sólo del lenguaje del limitadísimo realismo» (1987: 238). En opinión de este autor lo que más desconcierta a la crítica es su estilo «directo, coloquial» (1987: 238), «su negación airada del orden establecido, sus blasfemias, su confesiones sobre la drogadicción» (1989: 238). Motivos por los cuales ha sido tildado de «poeta maldito» (1987: 239). La realidad y el lenguaje en la lírica de Guinda conforman un binomio inseparable: «Guinda, ha destruido, simbólicamente y en el lenguaje, la realidad, la realidad prostituida contra la que lanzó sus directrices» (1987: 240). Por tanto, este autor sostiene el marbete sobre Guinda de «poeta maldito» que funde la realidad con el lenguaje, para tratar de renovarla. Un lenguaje que es recreado en la capacidad sobresaliente de crear neologismos. La poesía de Guinda es una poesía que sirve, es útil para lograr la transformación de la realidad contra la que se rebela.

Por su parte, Carlos Vitale analiza *El almendro Amargo* (Guinda, 1989) expresando «el malditismo y la locura de su poesía», denominándolo «representante de la Generación de la Democracia» (*apud* Guinda, 1989: 16 y 17).

Antonio Pérez Lasheras (1996a), en *Poesía Aragonesa Contemporánea (Antología consultada)*, articula una presentación exhaustiva, cuidada y pormenorizada de Guinda en varios apartados: biobibliografía, en donde presenta la biografía de Guinda junto con la producción de su obra; obras en donde hasta 1996 expone la producción de Guinda en poesía, manifiestos, antologías poéticas en las que aparece su obra, pensamiento, traducciones, ediciones, ensayo y crítica sobre su obra, y un apartado que denomina «La punta agresiva de los sueños de Ángel Guinda» (1996a: 381), en donde articula la crítica sobre su poesía repasando las notas más características de la misma, y una selección de poemas.

Pérez Lasheras destaca en su biografía el vaivén existencial de Guinda como raíz de lo que califica «la visión trágica tan peculiar de su poesía, siempre justificada por su propia experiencia vital» (1996a: 379). Otro apunte destacable es «La intensidad con que vive lo que aprende quizá sea una de sus actitudes más características» (1996a: 379). Ubica literariamente a Guinda en lo que denomina «generación intermedia» (1996a: 379). Es decir, coetáneo a los novísimos entre la «generación derrotada que quedaría presentada por las antologías *Generación del 65* y *Poesía Universitaria* [...]». El grupo Niké y los más jóvenes» (1996a: 380).

Pérez Lasheras señala como nota característica de la poesía de Guinda: «Vida y obra son, en Guinda, dos caras de una misma moneda» (1996a: 381). El antólogo que realiza este trabajo justifica la revisión constante que lleva a cabo Guinda: «su obra es revisada, limada, y corregida, porque su empeño persiste en lograr la fusión de los polos que la integran: malditismo *versus* ejemplaridad, rebeldía *versus* utopía, realidad *versus* idealidad-poesía» (1996a: 383). Como otros autores, este crítico también tilda su poesía

es experiencial: «su poesía ha intentado ser la expresión de la experiencia reposada» (1996a: 382).

Las notas más características de la poesía de Guinda, según Pérez Lasheras, son: «Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral del escritor, concepción de una ética de praxis literaria», a lo que califica como «un manifiesto de posmodernidad resistente» (1996a: 382). Este crítico matiza nombrando su lírica no como poesía social sino una poesía útil: «la utilidad buscada por el poeta oscila entre lo moral y lo estético y se aleja, por tanto, de la utilidad práctica» (1996a: 383). Se trata de una propuesta poética que parte «de unos principios de raigambre romántica [...] existe también un fondo neoplatónico en su propuesta estética» (1996a: 384-385). También señala de forma clara la rebeldía como forma de ser, estar y escribir «La rebeldía es su “estado civil”, un estado permanente, una verdadera actitud ante la obra y una manera crítica de concebir la existencia» (1996a: 385). El antólogo concluye expresando cómo su poesía «se nos presenta como la particular “biografía de la muerte” de su propio autor» (1996a: 388).

M. Martínez Forega (1998) realiza otro estudio más exhaustivo que el citado más arriba en el que sitúa a Guinda en la «Generación del 68 a la que yo llamaré “neoecléctico”» (1998: 289). Intenta justificar esta afirmación dentro de las coordenadas del Romanticismo español analizando la estética y contenido de la obra guindiana. Este autor ubica a Guinda dentro de la Generación del 68, fuera de la llamada generación novísima y de los poetas de la democracia.

Este mismo autor la introducción que realiza Manuel Martínez Forega al libro *Toda la luz del mundo* (Guinda, 2002). *Minimal Love poems*, resalta una vez más su apuesta por el existencialismo:

Vitalismo en su manifestación de raíz pesimista y de censura institucional; en la proclamación de la ruptura de la existencia como pura adaptación regida por la utilidad; en su análisis del tiempo para situarse en el suyo; en su visión crítica del mecanicismo (*apud* Guinda, 2002: 13).

La vida es la razón principal de su quehacer lírico: «Razón proverbial de su obra poética es elaborar una escritura de la vida; se trata de un todo adherido a una movilización ética que tiene como soporte básico el lenguaje» (*apud* Guinda, 2002: 18). Pero matiza: «El drama de la vida como consciente existencia y la posición del hombre en su tiempo con esa carga constituyen dos actitudes éticas bien definidas por la obra de Ángel Guinda y el fundamento de su singularidad» (*apud* Guinda, 2002: 20). Finalmente lo sitúa en la «tradición literaria española [...] en la tradición romántica europea, y en el romanticismo» (*apud* Guinda, 2002: 21).

Marta Sanz Pastor escribe en la solapa del libro *Claro interior* (*apud* Guinda, 2007a solapa): «Concibe la poesía como arte útil que, emanando de una necesidad, acaba cubriendo tal vez muchas». Para esta crítica, la obra guindiana es «una afirmación radical, una invitación a no conformarse y a asumir desde la poesía la responsabilidad de construir la luz de fuera y la de dentro». Se trata de «una apuesta moral y vitalista, ética y estética [...] con una voz profunda, limpia y verdadera».

Germán Labrador Méndez (2009), comentando los poemas sobre la destrucción y el exceso de *Vida ávida*, sitúa a Guinda como «uno de los poetas en cuyos textos esta inscripción poética oscura se manifiesta de forma más explícita en la construcción de un personaje poético abiertamente romántico, que exagera sus ribetes malditos» (2009: 384).

Pablo Luque Pinilla (2009) define la obra poética guindiana como «existencial, minimalista y numerosa» (2009: 77). Los temas que señala este crítico en la obra guindiana son: el tiempo, el amor y la muerte. Los ejes transversales sobre los que pilotan su lírica los encontramos en «la preocupación por lo humano que se exagera hasta el desgarró» (2009: 77). Una poesía que se soporta en tres focos: «la poesía como acto de destrucción; la convicción de que se escribe como se vive y la conciencia de marginalidad» (2009: 78).

Manuel Vilas (2011) califica a Guinda como «un romántico y un existencialista radical [...] un activista, jacobino de la poesía [...] un hombre torturado en su poesía, y un hombre vitalista en la existencia concreta» (2011: 3, 4). Una persona que, a partir de los años noventa, «se hizo más reflexivo, más meditabundo. Su poesía añadió a la rebeldía los tonos de reflexión moral y de preocupación social» (2011: 6).

Alberto García-Teresa (2013) intenta explicar las claves de la poesía de Guinda asegurando que «la obra de Ángel Guinda obedece a una constante búsqueda y expresión de libertad, de superación de los límites de lo utilitario, de subversión de lo establecido» (2013: 367). Como influencia directa de su obra inicial apunta: «los primeros poemas del autor muestran una gran herencia del tono de la “poesía social” de posguerra» (2013: 367) y expresa cómo el punto de partida de la obra de Guinda es «una oposición al orden imperante» (2013: 368), que le sumerge en «la rebeldía» (2013: 368). Citando el libro del poeta, *Claro interior* (2007a) hace alusión al objeto de su poesía «transformación, como, literalmente, poesía útil» (2013: 368). Una explicación de esta poesía útil es «el “yo” que busca proyectarse en los demás desde una escritura que juega con el lenguaje desde una búsqueda expresiva que tensa su retórica hacia la concisión, la precisión y la claridad» (2013: 370). Remarca en su estudio el «vitalismo desbordante» (2013: 370) de Guinda que le lleva, «le empuja a su ética y su escritura» (2013: 371). Concluye afirmando que esta propuesta poética es «una de las apuestas poéticas que más se enfrenta, desde la raíz, a la construcción ideológica y estética de nuestra sociedad» (2013: 371).

Por su parte, Javier Barreiro (2016) califica a Guinda como «fundador de una escuela poética, sin sede ni programa, pero muy fiel y activa [...] que resultó dinamizadora para las nuevas generaciones poéticas» (2016: 205). Es patente la voluntad del autor «por ir alcanzando una expresión lírica más arriesgada y personal, a veces utilizando una suerte de malditismo tremendista» (2016: 205).

Alfredo Saldaña (2016), en un trabajo sobre poesía y compromiso en las obras de José A. Rey del Corral y Ángel Guinda, señala cómo «estas poéticas han elaborado sus

respuestas en los extremos opuestos del culturalismo, el esteticismo y el realismo más blandos», asumiendo «una idea de compromiso que va más allá de lo social» (2016: 215). La poesía de Guinda es «un hilo entreverado de pasión y conocimiento, acción y meditación, delirio y razón» (2016: 224), una poesía que sirve en la que «muchos de sus poemas presentan altas dosis de contenido ético, didáctico y moral» (2016: 225). Saldaña comenta: «Se trata pues de resistir y de subvertir la realidad para —desde sus ruinas— construir otro orden [...], esta escritura contiene un valor ético y político incuestionable» (2016: 228).

Voy a realizar alguna matización a lo dicho por los críticos. Respecto a su denominación de «poeta maldito». Los poetas malditos son nombrados en el libro *Les poètes maudits* de Paul Verlaine en 1988, entre su nómina: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore y Auguste Villiers de L'Isle-Adam. Una obra como indica Guinda «representó una audaz e interesada maniobra de marketing editorial de la época» (Guinda, 2015b: 14). ¿Cómo entiende el malditismo el poeta objeto de nuestro estudio? La respuesta a esta pregunta, la encontramos en sus palabras en la VII Feria del Libro “Expoesía”, en una mesa redonda con el título «¿Qué es un poeta maldito?» celebrada en Soria el 7 de agosto de 2014 y moderada por Guillermina Royo-Villanova. Participó junto a Isabel Miguel Díez, Benito Fernández y Fernando Sánchez Dragó. Los rasgos malditistas que apuntó fueron:

La importancia decisiva del lenguaje: libérrimo, original, corrosivo, heterodoxo, tambaleador del *status quo* o estado de la situación literaria y artística de la época, también de las tendencias hegemónicas ideológicas, políticas, religiosas, culturales o en materia de educativa y de costumbres sociales. Además del extremismo conductual, la permanente y radical coherencia entre pensamiento, sentimientos, escritura, acción; en definitiva: la autenticidad. El poeta maldito es un irreductible condenador de las normas esterilizantes dictadas por el sistema establecido; una voz voraz y veraz resistente tan autocondenado al abismo interior como condenado por los límites exteriores; siempre al margen, aunque no necesariamente marginado (Guinda, 2015b: 15).

Guinda concurre, con matices en muchas de las notas que describe de los poetas malditos. En el uso del lenguaje, tantas veces original en la abundante creación de neologismos, en el juego de palabras, heterodoxo por su referencias al sexo, disconforme con el estado de la situación literaria (no hay más que leer sus manifiestos poéticos), en

las referencias sexuales (en *Vida ávida*). También en la transgresión hacia tendencias hegemónicas ideológicas, políticas y las relativas a la moral católica (por ejemplo, en el poemario *Cantos en el exilio*, en sus aforismos). Otro de los apuntes que refleja Guinda y del que participa plenamente es en la autenticidad, uno de sus principios que repetía una y otra vez es «Escribir como se vive». También participa en la veracidad de estar condenado al abismo interior (posteriormente veremos cómo su poesía nace ineludiblemente de sus experiencias vitales tamizadas por su yo más personal y hondo). En estos sentidos se puede afirmar que es un poeta maldito, no tanto por la experimentación de los excesos personales, tan preconizados especialmente en los años ochenta, sino por su forma de entender la vida, la poesía, la literatura. Parte de estas notas se manifiestan en toda su trayectoria (uso del lenguaje; disconformidad con la autoridad; autenticidad), otras (heterodoxia; uso incisivo del lenguaje) se matizan a partir de fijar su residencia en Madrid. No tengo la menor duda de que la denominación de «poeta maldito» tiene su origen especialmente a partir del libro *Vida ávida* y de la antología *Crepúsculo esplendor*, algo que como acabamos ver no lo consideraba positivo, y que en su trayectoria poética se fue en algunos aspectos diluyendo y suavizando.

Tras lo analizado por diversos autores y críticos, se puede afirmar el estilo personal de nuestro autor. Él mismo se proclama como un «desencajado». Hay que rechazar con rotundidad la pertenencia de Guinda a ningún grupo o movimiento poético como tal, tan solo en el plano cronológico, pero eso no implica que no recibiera influencias de las estéticas, reflejadas en sus poemas. Hay que resaltar en la entrega del Premio a las Letras Aragonesas celebrado el cuatro de abril de 2011 en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza se definió a sí mismo como perteneciente a la «Generación de la democracia en Aragón»¹¹, tan solo en el orden cronológico.

Á. Guinda rechaza la pertenencia a la generación de los novísimos, al culturalismo, a la estética de la poesía social y de la poesía experiencial. Guinda ha sido

¹¹ Documento audiovisual, entrega del Premio de las Artes Aragonesas, Museo Pablo Serrano de Zaragoza, 4-4-2011 (Minuto 2:42). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Oy5FUfw50_Y. Consultado el 18-4-2020.

definido como un «poeta maldito» de ascendencia romántica, por su vitalismo que pretende aceptar los contrarios como integración en la realidad más real que es la vida vivida con pasión. Considero que tiene una ascendencia romántica, que examinaremos con amplitud en el capítulo sobre amor y muerte de este trabajo.

La vida es su principio holístico. Es la intensidad vital la que le lleva a poetizar la vida y a hacer de la vida poesía como expresión de la experiencia reposada. Una poesía «útil» de alto contenido performativo pero que se deslinda de la utilidad práctica, en clara rebeldía con una realidad examinada inaceptable y que nace del existencialismo radical. Poesía útil en clara subversión con lo establecido que no puede separar, de lo didáctico, del compromiso y de la resistencia en aras de construir otro orden. Una poesía existencialista-vitalista, humanística, que parte y vuelve al ser humano, a los hombres en su devenir histórico con el objeto de ayudarles a caminar. Guinda huye de la poesía meramente estética, basada tan solo en la utilización del lenguaje como artificio de belleza. Una poesía militante en un nihilismo existencial positivo, nihilismo vitalista que pretende censurar y reprobar la hipocresía tantas veces instalada en la ética, la política, la cultura, las creencias, los valores y los hábitos de la sociedad, en la medida en que estos puedan influir en las personas determinándoles por sus fuertes componentes ideológicos. Una poesía cuya pretensión es lanzar un salvavidas a las personas para salvaguardarles de todo aquello que les impida crecer y desarrollarse. Una poesía con claridad de forma, inmediatez de tema, ferozmente técnica (en la mayoría de los poemas), rica en versos aforísticos, que plasmó en sus libros recopilatorios.

Terminamos este capítulo que ha intentado situar a Ángel Guinda en el panorama poético español. Una visión que ha pretendido hacer ver la heterogeneidad de la poesía española del último tercio del siglo pasado. Después de presentar a nuestro poeta en su panorama poético, junto a lo que los críticos han dicho de él, pasaremos en el siguiente capítulo a examinar las claves que nos permitirán examinar cómo elabora su obra poética.

3. El pensamiento estético y literario de Ángel Guinda

Somos en la medida en que creemos romper con la voz los hilos del silencio. Nos proyectamos al nombrar el mundo, creyendo que el discurso nos instaure ante los otros. Como expresaba Michel Foucault (1997): «Se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la viable desaparición de aquel que habla» (1997: 75). Es decir, la presencia de una voz manifiesta la ausencia de la conciencia que la ha generado. Se puede pensar que el lenguaje nos expresa y nos ubica ante las personas cuando, en realidad, lo que acontece es que nos disolvemos en el instante mismo en el que nuestro discurso es manifestado, desintegramos nuestra propia identidad en el propio lenguaje. Por un lado, el lenguaje nos permite tomar conciencia de nosotros mismos y del mundo y la vez al expresarnos en los mensajes que producimos cuando los articulamos; como señala Derrida (1983: 89): «La voix est la conscience». Unidad del universo y del ser en el lenguaje en el sentido que explica Gadamer (2001: 567): «El lenguaje es un centro en el que se reúnen el yo y el mundo, o mejor, en el que ambos aparecen en su unidad originaria». En la misma medida señala Félix Ovejero (2014: 263): «La creación no es más que un simple paso para acercarnos al creador, lo realmente importante». Y también Terry Eagleton (1998: 78): «El mundo de una obra literaria no es una realidad objetiva, sino lo que en alemán se denomina *Lebenswelt*, realidad realmente organizada y experimentada por el sujeto individual».

Las dos particularidades señaladas, la disolución-ausencia del emisor en la palabra escrita y la unidad del ser con el mundo, en la expresión lingüística son dos aspectos inherentes en la poética que estamos analizando. El binomio ser-lenguaje; vida-poesía es uno de los ejes transversales que atraviesa toda su producción poética. En numerosas ocasiones así lo manifiesta. Por ejemplo, en la introducción de la antología *Claustro* (Guinda, 1991: 9) detalla la idea de unidad de poesía y vida: «Expresarse es vivir [...] Se escribe como se vive». La poesía y la vida están totalmente vinculadas, hasta el punto de

no poder separar una de otra. Poesía y vida, vida y poesía son lo mismo, dos caras de la misma moneda cuya destilación son los poemas que va componiendo. La poesía y la vida son la forma en la que Guinda es, está y se sitúa en el mundo, la forma en la que vive su realidad. No concibe la vida sin la poesía, ni la poesía sin la vida. En *Poemas para los demás* (Guinda, 2009: 16-16) declara: «Escribo con palabras [...] Escribo con semillas. Sencillamente escribo. Escribo como vivo. Escribo como soy». Estas sentencias me recuerdan la identificación que Gadamer realiza sobre la unidad del ser y el lenguaje: «El ser que puede ser comprendido es lenguaje», y la realidad del hablar poético: «El poema, como obra y creación lograda, no es ideal sino es espíritu reanimado desde la vida» (Gadamer, 2001: 567 y 563).

Ser, escribir, vivir son el conjunto que compone la personalidad literaria *guindiana*. Ser poeta no es una ocupación, un oficio, es una tenencia. Así lo comenta en *Huellas* (Guinda, 1998^a: 33): «Ser poeta no es una profesión. Ser poeta es una posesión». La unidad vida y poesía se realiza a través del lenguaje.

3.1 Vida y obra: dos caras de una misma moneda, una sutil destilación y condensación de su existir. Disolución del ser en el lenguaje

«Hacer palabra la vida» (Guinda, 2011c: 86) es un aforismo que resume perfectamente el quehacer poético del autor objeto de nuestro estudio. La poesía guindiana es un ejercicio práctico que nace desde los intersticios del ser del poeta hasta la superficie en la expresión lírica. La experiencia personal es uno de los principales principios heurísticos de su producción poética, un vitalismo citado en numerosas ocasiones por los críticos, quienes sitúan la poesía de Guinda bajo el paraguas de la

vitalidad, como eje transversal de una producción nacida de su propia experiencia. Repasemos algunas de estas voces.

Manuel Martínez Forega (1983) afirma: «En torno al vitalismo giran la mayoría de los temas guindianos», y añade que Guinda combina «romanticismo y la filosofía vitalista» (1983: 10 y 11). En la introducción al poemario *Toda la luz del mundo*, comenta: «Razón proverbial de su obra poética es elaborar una escritura de la vida». Y, concluye: «Guinda es un nítido ejemplo de la vida en la obra: literaturiza la vida y viceversa» (*apud* Guinda, 2002: 28). Por su parte, en la misma línea, A. Pérez Lasheras afirma: «Su vida ha sido fuente constante de su poesía». Junto a esta afirmación del vitalismo como origen de su poesía, la otra cara de la moneda: «Toda su vida ha sido una constante lucha por hacer de la poesía una forma auténtica de vivir» (1996a: 381 y 383). Vida y poesía se entremezclan en Guinda creando entre ellas una interdependencia en la que las dos se unifican y dan sentido la una a la otra.

Otros autores abundan en el principio vitalista guindiano. Así, Pablo Luque Pinilla (2009: 77) define la obra poética de Guinda como «existencial». Manuel Vilas (2011: 3)) califica a nuestro autor como «un romántico y un existencialista radical». Alberto García Teresa (2013: 371) señala, en el mismo sentido, el «vitalismo desbordante» que en Guinda es el motor que «le empuja a su ética y a su escritura». A. Saldaña comenta el vitalismo del poeta en el epílogo de *Breviario* (*apud* Guinda, 1992a: 73): «El lenguaje multiplica en estos textos las posibilidades de entrada a las diversas experiencias que configuran la vida [...]. La vida se hace poesía porque el lenguaje, aunque herido de muerte, está vivísimo».

Veamos ahora qué expresa el propio poeta sobre su «vitalismo-existencialismo». En una conferencia comenta el lugar y los autores que marcaron su deriva vitalista:

Un primer viaje a Italia, en 1981, regreso a España con tres libros que tanto me ayudarían a vivir y a escribir: *Vita d'un uomo*, de Ungaretti; *Giorno dopo giorno*, de Quasimodo; y

Satura, de Montale. Su prolongada convivencia y lectura, cada vez más dura y honda, me impulsó a acuñar varios aforismos que han ido perfilando mi personal actitud ante la existencia y ante la poesía, hasta proporcionarme una poética y una ética. Algunas de esas notas dicen: Escribir como se vive. // Busca, perdidamente, una poesía que encuentre al ser humano. // La sola claridad está en lo oscuro. // No consientas, poema, que mis sentidos posean plenamente tu sentido (Anexo tercero).¹²

Ángel Guinda señala cómo ha sido para él muy importante la influencia del hermetismo italiano, cuyos autores, entre otros, son: Flora, Ungaretti, Quasimodo, Montale, Alfonso Gatto y Mario Luzi. Según sus palabras, la poesía italiana, especialmente las obras de Ungaretti, Quasimodo y Montale, ha sido determinantes a la hora de configurar lo que podríamos llamar su vertiente existencial. Ubica temporalmente en 1981 la ascendencia en su quehacer poético de los herméticos italianos a la hora de configurar su vitalismo, tal y como hemos visto en la cita anterior. A pesar de ello, toda su obra está marcada desde un primer momento por esta tendencia. El discurso lírico de Guinda se asienta, como ha sucedido en numerosas ocasiones en su yo, así lo expresa José Manuel Trabado (2020: 303):

El discurso lírico se ha asentado en no pocas ocasiones en la contemplación del territorio paradójico de la figura del “yo”, ya sea entendido éste como fuente emocional al estilo romántico, ya como instancia enunciativa convertida en un personaje que desdibuja en su palabra al propio autor.

Repasemos su poética hasta 1981 para confirmar esta afirmación.

En su primer poemario, no editado, *Sentimientos*¹³ (Anexo cuarto), se puede observar cómo la experiencia vital del joven Guinda es inspiración para su poética incipiente. Así se refleja en varios de sus primeros poemas. Ejemplo de ello es el poema diecinueve. La experiencia dolorosa de la muerte de su madre al nacer le lleva a dedicarle

¹² Conferencia de Ángel Guinda titulada «Ungaretti, Quasimodo, Montale: Escribir como se vive, su influencia en mi poesía», sin fecha, cedida por Juan Domínguez Lasierra. Tercera adenda (conferencia posterior a 1994 ya que el autor cita como su último libro *Después de todo*, publicado ese mismo año).

¹³ *Sentimientos* es el primer poemario que Guinda redacta en 1965, a los diecisiete años. Consta de 67 poemas mecanografiados y encuadernados. Recuperado recientemente de la biblioteca privada de Carmen Sender (Anexo cuarto).

uno de sus poemas titulado «A mi madre... en sueños»: «La madre del poeta muere cuando este / nace... Los versos cantan la / melancolía nativa de no haber conocido a la madre verdadera, / y la nostalgia de sentir su / ausencia» (Anexo cuarto: 30). La experiencia personal del joven poeta es fuente de inspiración lírica. En *Sentimientos* lo volvemos a comprobar en el poema cincuenta y siete titulado «¡Trinidad!»: «Mi vida sin caricias y sin madre / es un lago en el cual el daño luce [...] // Mi vida con espíritu saciado / de dolor, al amor hoy ha llamado / en llanto tartamudo: - “¡Trinidad!”» (Anexo cuarto: 81). En este poemario inicial hay también otras experiencias vitales que le sirven como inspiración para la composición de sus versos, que nacen también de sus experiencias religiosas: «Misa», «Banco», «Dios», «Crucifixión» (Anexo cuarto: 10; 14; 36; 37)¹⁴. Poemas que tienen su origen en experiencias familiares: «A mi madre ...en sueños» y «A mi querida abuela» (Anexo cuarto: 29-31; 32-33). Poemas que parten de la observación de la naturaleza: «Paisaje»; «Arco iris»; «Agua»; «Mar»; «El cielo llora»; «Llueve» (Anexo cuarto: 15; 17; 18; 21; 25; 62). Poemas que son producto de sus experiencias amorosas: «Tus pupilas»; «Tu sonrisa»; «Tus labios quietos»; «Cita»; «Noche de amor»; «Lejos de amarme»; «Amor»; «¡Trinidad!»; «¡Te quiero!»; «El beso primero»; «Por nuestro amor»; «Prodigio de amor»; «Somos dos en uno» (Anexo cuarto 63; 64; 65; 67-69; 70; 75; 80; 81; 82; 83; 85-86; 87; 88).

No hay que esperar, como explicábamos anteriormente, al reconocimiento de la poesía hermética italiana para percibir que desde los inicios de su trayectoria poética la experiencia personal siempre se presenta en sus poemas de forma constante. En este sentido, el nombre de este primer poemario, *Sentimientos*, redactado con tan solo diecisiete años, es expresión de la tesis de este apartado.

El primer libro publicado por Ángel Guinda se titula *La pasión o la duda*. En esta obra encontramos poemas que parten también de diferentes vivencias que se pueden clasificar como: Religiosas: «Hoy he sabido Señor cómo quererte»; (Guinda, 1972: 58-59); «No me cerréis los párpados el día de la muerte» (1972: 60-62); «Oración de un

¹⁴ Las siguientes referencias los poemarios las compilaré en citas agrupadas para aliviar el discurso.

joven de este mundo» (1972: 63-65). De la observación de la naturaleza: «Otoño» (1972: 13-14); «Crepúsculo» (1972: 15-16); «Dominio gris» (1972: 17); «Cuando recorro el pueblo» (1972: 33-34). La experiencia del amor la encontramos en el poema «Mujer» (1972: 43-44). Por último, las relaciones familiares las encontramos en los poemas «Dentro de unos instantes» (1972: 35-36) y «Hermanos» (1972: 45-47).

Su segundo libro *Acechante silencio*, no es ajeno al tema que venimos desarrollando. Una experiencia determinante, la muerte de su madre al nacer el poeta, es el fundamento de la práctica totalidad de los poemas. Veamos algún ejemplo. En el poema «Te quedaste privada de la voz» (Guinda, 1973^a: 7-10), en el que escribe versos como: «Me dejaste heredero de la vida, / heredero absoluto del dolor / cayéndome en la sangre como un dado» (1973^a: 9). En el poema «Sólo por el dolor te siento cerca» escribe: «La historia de tu muerte y de mi vida / son dos trenes cruzándose en la niebla: / No tuvo espacio el mundo para instalarnos juntos» (1973^a: 35). La muerte de su madre al nacer, acontecimiento del que hablaremos más adelante en profundidad, es una de las constantes que transversalmente se hace presente y determina la obra poética de Guinda, así como su psique.

Las imploxiones se publica el mismo año que el volumen anterior, en 1973. Este libro es el que más se acerca a la corriente culturalista imperante en la fecha de composición (tema que trataremos más adelante cuando realicemos el inventario completo de su poética). La mayoría de los poemas de esta obra son expresión clara de su autoconcepción personal, afirmación que podemos sustentar en poemas como «Autorretrato inicial», «Razón de ser», «Autoesquema» y «Buzoanálisis» (Guinda, 1973b: 16, 17, 18, 19). En ellos se puede leer el concepto que el autor tiene de sí mismo. Como ejemplo citaremos el poema «Autoesquema»: «YO / vivo vivo / yo / centrífugo centrípeto / yo / explosión imploxión / yo ser LLO nada yo» (1973b: 18). Esta obra transmite la búsqueda y definición de lo que el poeta es y pretende ser. Es un autoanálisis que examina y bucea en la profundidad de su yo más íntimo. Su experiencia personal y su autoconciencia determinan su producción lírica. También, encontramos composiciones como «Definición del yo» «Buceo interior»; «Introducción a la tarea de ser libre»;

«Autoevaluación»; «Evasión hacia adentro»; «Programa de mi muerte»; «Introducción a la revolución existencial» (1973b: 28, 32-33, 34, 35, 36, 38, 42-43). La motivación religiosa se puede leer en dos poemas sus vivencias religiosas en «Materia» y en «Imploxi3n metab3lica de Dios» (1973b: 29, 30). En el primero leemos: «forjar3 mis ansias / y rezar3 a Dios / con la materia». En el segundo expresa: «¿Qu3 se hizo / Dios / en m3: sobresalto / v3rtigo / temblor?».

Cantos en el exilio su cuarto libro po3tico, es expresi3n del compromiso pol3tico del poeta que solicita despertar de la aton3a en la que se encuentra la sociedad civil, se3alando el camino que lleva a la justicia y a la libertad. Esta obra, en la que realiza una clara apuesta pol3tica y social a favor de la libertad, de forma clara y comprometida, no dej3 de ser un desaf3o arriesgado al estar activa la censura gubernamental del r3gimen franquista. A pesar de ello, en la obra encontramos poemas que parten de sus experiencias vitales. As3 lo podemos comprobar en poemas como «Vivir» en el que narra: «Cada oto3o me duele m3s la vida [...] Mas hoy quiero apostar todo mi empe3o / en pervivir hasta ganar la muerte» (Guinda, 1973c: 15). Tambi3n en «Canta el campesino... y llora», en el que expresa: «Viv3mos / porque no nos mataban. / Por vivir / no viv3mos / por morir / no mor3mos» (1973c: 27).

El quinto poemario publicado se titula *La senda* incluye poemas que tambi3n hacen referencia a sus experiencias personales. Poemas provenientes de autoconcepci3n existencial son: «Vida consumo y muerte necesito», en el que podemos leer: «Nac3 tatuado con tu signo / muerte» (Guinda, 1974^a: 15); «Autoan3lisis» (1974^a: 17), en el que se describe a s3 mismo: «Soy solitario y solidario, / a cuerpo voy aguantando la embestida / sin perderle los cuernos nunca al toro». Poemas que nacen de sus vivencias con la naturaleza y los lugares: «Aire»; «Luesia»; «La tarde»; «Cerezo»; «Monte», «R3o Arba de Luesia»; «Acacia»; «Marea de los trigos»; «Colmena»; «Semilla»; «Junco»; «Oto3o»; «M3sica silvestre»; «Campo»; «Lluvia»; «Vaca»; «El viento»; «La nieve»; «Noche»; «Cipr3s»; «Alondra»; «Torrente»; «3lamo» (1974^a: 25, 27, 31, 37, 39-40, 45-46, 49, 53, 55, 57, 61-62, 63, 65, 67, 71,73, 75,77, 79, 81, 83, 85-86). Y tambi3n composiciones que nacen de sus experiencias religiosas: «Sospecha de la muerte»; «Soledad de la carne»;

«Catarsis»; «Plegaria por la transmisión de la vida»; «Dios me llegaba siempre atardecido» (1974^a; 23-25, 35, 51, 59-60, 91). En este poema podemos leer: «Dios me llegaba siempre atardecido [...] Dios me nacía siempre por encima / de algún dolor que se instalaba próximo / a la flor de mi boca abriendo voz» (Guinda, 1974a: 91).

El pasillo (Guinda, 1974b), la sexta obra del poeta en ser publicada, es un poemario que tiene por peculiaridad la falta de título en las composiciones. Está dividido en siete partes, cada una de las partes describe diferentes travesías como son: «la vida», «las clínicas», «las cárceles», «la ciudad», «la casa», «la Historia de España» y su «yo». En ellos tampoco dejamos de encontrar sus experiencias y vivencias personales y religiosas. Las religiosas las expresa en la primera parte en el poema dedicado a la vida: «Por el cóncavo / pasillo de la noche / te busco, Dios, / para constituirme / en Ti» y en la pieza cuarta: «entro a la iglesia alguna vez y rezo» (1974b: 13 y 26). En las secciones quinta y sexta encontramos referencias personales respecto a sus experiencias con los lugares, la ciudad y la casa: «Paseo con los seres que más quiero, / voy a librerías, al teatro, / frecuento los lugares que fundaron / mi sensibilidad cuando era niño»; «Y me pongo a pensar si hay algo o alguien / en el estrecho pasillo de la casa» (1974b: 26 y 31). La parte séptima de la obra es una mirada introspectiva de su yo: «En el justo momento de saberme / ya conclusión de mi plural angustia / ya singular esencia de mi meta» (1974b: 40).

El séptimo libro publicado, *Ataire* (Guinda, 1975), está dividido en cinco secciones. El nombre de la cuarta sección, «Contemplación de la Tierra» (1975: 57-79), supone la experiencia de Guinda con la naturaleza. Los poemas son cantos a sus vivencias con el medioambiente: «Amanecer»; «Tormenta»; «Abeto»; «Bosque»; «Desierto»; «Afluente»; «Litoral»; «Mar»; «Atardecer»; «Volcán»; «Geiser»; «Región» (1975: 59-71). Encontramos en el tercer apartado poemas que tienen su origen en sus experiencias amorosas. De ellas surgen las siguientes composiciones «Estatura de amor», «Adolescencia»; «Idilio», «Afirmándote»; «Novilunio»; «Amándonos»; «Crecida»; «Porvivir»; «Fusión»; «Sustancia»; «Nuevo canto a Teresa»; «Liberándonos» (1975: 33-55). Todos estos poemas están narrados en primera persona, describiendo las diversas

situaciones, vivencias y relaciones amorosas. A modo de ejemplo, el poema «Adolescencia»: «Era un abril con lluvia diferente». / Yo buscaba una piel para mi boca» (1975: 37). En el poema «Amándonos»: «Cada mañana / me llego a ti desnudo de memoria. / Comienzo en ti, comienzas / en mí, recomenzamos» (1975: 42). La parte quinta del poemario es una narración expresa de sus vivencias religiosas en forma de oraciones a Dios. Son los poemas «Oración» y «Atarde». En «Oración» podemos leer: «Para este mundo, Dios, me viene grande / el corazón que me entregaste un día. / Yo te ofrezco mi sangre enamorada». En «Atarde» el autor expresa: «Levantaba, casi gigante máquina de desesperación, / mis no lacradas uñas, mis nunca romos dientes / hacia Dios» (1975: 75 y 77). Esta obra termina con una elegía dedicada a María Pilar Pallarés Dúkar, amiga del poeta que había fallecido recientemente en el mismo año de la publicación de *Ataire*. Esta elegía es expresión sincera de su pena y dolor por la muerte de su amiga: «Yo quiero estar contigo, quiero darte / un poco de calor de mi delirio. / Quiero dejar sobre tu boca un lirio / como un pulso frutal. Quiero cantarte» (1975: 80).

Entre el amor y el odio (Guinda, 1977) es el octavo y último poemario de su obra no reconocida (de ello hablaremos en el siguiente apartado), publicado en 1977. Este libro es, por una parte, una recopilación de sus poemas escritos entre 1970 y 1974 expuestos en la primera parte de la obra titulada «Iniciación al vuelo» (1977: 11-79), consta de tres apartados. El primero, consta de dos secciones, «Poemas de la contemplación» (1977: 17-52), en la que añade algunos poemas inéditos (según hace constar), y «Poesía comunitaria» (1977: 55-7), a la que también añade poemas nunca publicados. Una segunda parte titulada «Salto vital» (1977: 81-145), con poemas que redacta entre 1974 y 1976, y una tercera parte titulada «Aire libre» (1977: 147-173) que ofrece los poemas compuestos entre 1976 y 1977. Toda la obra está plagada de poemas que narran la experiencia vital del autor, tanto en su psique como en la contemplación de la naturaleza, los paisajes, lugares, sus experiencias amorosas. *Entre el amor y el odio* (1977), a diferencia de *Acechante silencio* (1973^a) y *Cantos en el exilio* (1973^c), el primero dedicado a su madre fallecida y el segundo fruto de la situación política cuyo eje interpretativo es la búsqueda de la justicia y la libertad en España, no aparece por primera vez ninguna referencia religiosa, tanto en la recopilación de sus poemas ya publicados, como en los poemas inéditos que publica por primera vez de sus obras anteriores. Es reseñable, en este sentido, el poema «Resurrección» (1977: 112) que, siendo un tema

aparentemente religioso, es un canto fundamentalmente a la vida, en él podemos leer: «¡Soy un resucitado en plena vida!», el poema no tiene ninguna referencia religiosa. La pregunta que nos podemos hacer es: ¿Por qué? Ya no encontramos ninguna referencia a su búsqueda de Dios y a sus vivencias religiosas. Leemos en este libro una respuesta que nos da la clave para responder a esta pregunta. La pista la expresa el título de la segunda parte de este libro: «Salto vital» (1977: 81), así como varias alusiones a sus experiencias internas que se plasman en los poemas que contiene, y la tercera parte de este poemario que lleva por título: «Aire libre» (1977: 147-173).

«Salto vital» contiene un poema inicial titulado «Lo que necesito es aire» (1977: 85) en el que leemos: «Lo que necesito es aire, aire [...] Abrid bien las ventanas, que entre aire». La poesía de Ángel Guinda expresa con todo lujo de detalles sus experiencias vitales. En este momento de su vida, no cabe duda, el poeta está experimentando una transformación vital, de ahí también el nombre del primer apartado de «Salto Vital»: «Sazón de vértigo» (1977: 87) y los poemas que en esta parte se encuentran. En ellos comenta la metamorfosis que interiormente está experimentando. Así podemos leer en su poema «Ansiedad» (1977: 89): «Sé que estoy vivo porque voy rompiendo- / me... Y ando y ando y ando y nunca llego». En el poema «Adolescente» (1977: 90) expresa: «¡Quién pudiera repetirse, / saber que aquellos años de dolor infumado / por culpa de la estrecha moral de guardia / eran hermosos como nada después!». En «Crisis» (1977: 101) leemos: «Dentro de mí ya todo está imposible. / Llevo la negra entre ceja y ceja. / Ya voy de arrastre, y ya no tengo baza». Otro ejemplo del dilema interno en el que se encuentra Guinda lo encontramos en el poema «Entre la espada y la pared» (1977: 108): «Entre la espada y la pared. No puedo: / no tengo otra salida que vivir [...] entre el amor y el odio» (el último verso de este poema da nombre al libro que estamos comentando).

La tónica vivencial que parte de sus experiencias es una constante en todo este poemario. Los poemas recopilados en la primera parte del libro, excepto en el tema religioso, son fruto de sus experiencias familiares, ejemplo de ello es el poema «Carta a Mercedes Guinda» (1977: 20). Su relación con la naturaleza, por ejemplo: «Luz», «Aire», «La tarde», «Lluvia», «Nieve», «Alondra» (1977: 35, 36, 37, 42, 43, 46). Sus vivencias

en lugares: «Un pueblo», «España aquí me tienes», «Este pueblo de España donde vivo», «Oh cárcel», «Vivir en un pueblo» (1977: 59, 62, 64, 70, 73). Y también, poemas que expresan sus reflexiones interiores: «Solo y con todos», «El poeta es un hombre que se atreve», «Introducción a la tarea existencial» (1977: 57, 76, 78).

La segunda parte del libro, en la que el autor expone su «salto vital», consta fundamentalmente de poemas de amor, poemas que cantan a la vida y poemas que nacen de sus estados de consciencia más íntima. En esta sección no encontramos composiciones que surgen de sus experiencias con la naturaleza ni con lugares o cosas. Poemas que reflejan su estado interior: «Ansiedad», «Soledad», «No es suficiente», «De rabia y abandono», «Costumbre de vivir», «Crisis», «Júbilo de dolor», «Entre la espada y la pared», «Salvación de la vida», «Corro de alegría», «Alegría», «Ser adicto a la vida», «¡Salmo del ser!» (1977: 89, 92, 93, 95, 98, 101, 106, 108, 113, 117, 122, 129, 145). Otros poemas nacen de sus experiencias amorosas: «Eres hermosa», «Perfección del amor», «Soneto de amor», «Mi comunidad eres tú», «Y le diré a mi amada», «Fuerza del amor», «Con amor» (1977: 118, 121, 127, 128, 138, 141, 143). Y algunos poemas que cantan a la vida: «Salvación a la vida», «Ser adicto a la vida», «Limpia es la vida», «Vivir-morir», «¡Salmo del ser!» (1977: 113, 129, 130, 131, 145).

La tercera parte del libro, «Aire libre», compila poemas redactados entre 1976 y 1977. En este apartado retoma la temática experiencial de la primera sección, en composiciones que son resultado de sus vivencias con lugares y con la naturaleza: «El viento», «Victoria de la luz», «Visión de Aiseúl (Luesia)», «Salvación del hombre» (1977: 154, 157, 160, 162). Poemas amorosos: «Se ha vaciado el ambiente de aires malos», «Somos pareja», «Si dejo de quererte», «Te seguiré queriendo», «Para hacer el amor», «Salvación del amor», «Todo es amor» (1977: 151, 161, 163, 165, 168, 172, 173). También, pero en menor medida en esta tercera sección del libro, poemas que reflejan su estado interior: «Se ha vaciado el ambiente de aires malos» y «Poeta airado» (1977: 151, 169). Hay que hacer constar que en los poemas redactados durante estos dos años tan solo hay uno que dedica a la temática de la vida, es más bien una invitación a vivir la vida en profundidad, el poema que lleva por título «Invasión de la vida» (1977: 153). Leemos

otra composición cuya temática es la política titulado «Repartiremos entre todos. Todo» (1977: 171). No podemos olvidar que los años en los que redacta los poemas de esta tercera parte de *Entre el amor y el odio* son los inmediatamente posteriores a la muerte del dictador Francisco Franco, en los que empezaba a fraguarse la democracia en España.

Como corolario de *Entre el amor y el odio*, resaltamos la transformación vivida en la temática de los poemas redactados entre los años 1974 y 1976. Más adelante, en las conclusiones de este punto del trabajo, el mismo autor nos explicará la situación personal que vivió en este periodo de tiempo, de la que podemos decir con toda rotundidad que hay un antes y un después en su vida intelectual y en su obra poética. Hasta aquí los poemarios publicados previos a *Vida ávida*, que como veremos en el punto cuatro, el poeta no reconoce entre su obra autorizada.

Examinamos ahora *Vida ávida* (1980), primer poemario que el autor reconoce como obra asumida, publicado en 1980, en clave experiencial. *Vida ávida* está dividida en tres partes: «Vivir en Vida», «Aniquilaciones» y «Órbita sin sien» (Guinda, 1980: 17-36, 37-65, 67-87). En un primer momento hay que señalar que los poemas de este libro son más densos, más elaborados, más profundos. El autor explica en el poema «La consigna» la evolución y metamorfosis que ha tenido lugar en su vida:

Desengañados de la infancia ya vencidos [...] Así expando mi voz, / deajo en el aire no un canto, filosofía, religión, / sino algo menos pero mucho más: deajo cuanto he vivido / y viviré por mí, en ti, con todos / los pueblos del universo que avanzan por la fuerza / de la alianza o del enfrentamiento (1980: 18).

Versos que son claro reflejo de sus experiencias y vivencias que intenta plasmar invitando al lector a construir, vivir y despertar, su poesía empieza a buscar el compromiso. Ejemplo de ello son los poemas «Muchachas de instituto» y «Tiniebla por espejo». En ellos leemos respectivamente: «Rebeldealegrememente romped tanto redil. Poblado / praderas donde aprender en vivos la vida [...] ¡basta, basta de oscurecer la luz! Tú y tú —chico y chica o iguales en sexo— / sois una multitud. Construid ese mundo /

sin tabiques sin puertas» (1980: 20); «Volved la espalda a toda Política [...] Resistid. [...] y cada día proclamad una revolución / por el placer impuro de luchar» (1980: 82).

Es notable el viraje de sus experiencias religiosas que pasan de ser positivas en poemas religiosos en forma de oración, a negativas en expresiones como las del poema «Paradiso sin vírgenes Clochard» en el que expresa: «Enterréisme con música de guitarras: violines, percusión. / No acometiere demasiado crímenes, / eyaculado en el ano de Dios hasta su conversión al Placer»¹⁵ (1980: 28). El poema «Domadores de hombres» es un canto satírico a las personas consagradas y a la religión que en vez de elevar al hombre lo condena al tedio:

No merecéis ser hombres, hijos del hielo, [...] Vuestros templos umbríos nidos son de murciélagos y / grajos. [...] Apestáis, charlatanes, traficantes de tedio y de terror. [...] ¿De qué otra vida habláis? / Mansos [...] confesaos unos a otros hasta reconocer la culpa que os / amarga. // No moverán montañas vuestros consagrados ojos ciegos / ni tales sacramentalizadas manos torpes. [...] No hagáis cada día un eterno holocausto, / apacentad rebaños de corderos (Guinda, 1980: 19).

Singular es el poema «Destrozar, destronar», que es un canto a la vida y al placer ante la visión del crucificado en detrimento de la hipocresía religiosa. Dice así:

Antes que majestuosamente coronado de espinas, / Majestad, / fuera bardo terrorista, terror de vates, / blasfemo, apocalíptico [...] Sólo si he gozar quiero vivir: / suban cretinos al altar y resígnense / de tanto mal que se dan y placer que nos privan. / Miserables: de vuestro hedor / púdrese cubos de basura. / Lo bueno es malo y lo malo es bueno / y mi reino una república carnal (1980: 80).

Los versos citados suponen un cambio radical en la cosmovisión religiosa del poeta, que ha pasado de realizar poemas oraciones, tal y como hemos visto anteriormente, a considerar la religión como una carga, una losa, ataviada de una falsa hipocresía que

¹⁵ De este verso saldrá su manifiesto titulado *La Guinda del Espermento*, del que hablaremos posteriormente (Anexo quinto).

doma a las personas y les impide, en el aspecto moral, el acceso al placer, al sexo y a las relaciones carnales.

Vida ávida contiene, también, poemas dedicados a lugares y a sus experiencias con la naturaleza, pero en menor medida que en los libros anteriores. Los poemas a los que hacemos referencia son: «Sensoval», «Ventana», «Al viento». «Sensoval» es una oda dedicada a un valle de Luesia y «Aiseúl» (Aiseúl es nombre de Luesia leído de derecha a izquierda). Una vez más el poeta explica sus vivencias con la tierra en la que se encuentra. En esta composición leemos: «A ti viajan mis poros, Aiseúl, sitiados / por deseo fragor de canto avial» (1980: 31). También aquí observamos un cambio en la forma de hacer del autor, que ya no recurre tanto a estos motivos en comparación con los libros anteriores, en esta obra son escasas sus experiencias con la naturaleza y sus lugares, pero suponen una pausa en la tensión que provoca la lectura completa del libro.

Guinda refleja también en esta obra sus emociones respecto a sus tensiones interiores y su concepto de sí mismo. Varios son los poemas que reflejan esta aportación: «Espejo por tiniebla», «La consigna», «Acercamiento a Lucifer», «L.S.D.», «Regreso a la huida», «Deseo de Hefaiostos», «Grito y luz», «La vida entre las manos», «Tiniebla por espejo». En estos textos líricos encontramos su estado de ánimo, sus tensiones internas, sus miedos, sus contradicciones que le originan la destrucción de sí mismo, de su antiguo yo para optar y apostar por una nueva vida dejando atrás lo caduco y viejo. De ahí viene la dedicatoria en las páginas introductorias del libro: «a la destrucción» (1980: 9). Citemos algunos textos de los poemas que reflejan lo señalado. En «Espejo por tiniebla» se define a sí mismo y su drama personal: «Todo ángel es terrible: / nací matando» (1980: 17). En el poema titulado «La consigna» comenta: «superviviente a iniciales cepos de muerte [...] Así expando mi voz [...] dejo cuanto he vivido / y viviré por mí, en ti, con todos» (1980: 18); en «Acercamiento a Lucifer» expresa: «interno imán me grita entre columnas» (1980: 23). En el poema «L.S.D.» leemos: «Asesino de tu madre, traficante de muerte, / condenado eternamente a no dar vida / para evitar nuevos crímenes, necesitas vivir [...] y conseguirás paz, orinar / sobre la tumba de tu padre para abonar su muerte», un texto en el que llega a negarse a sí mismo: «Mi personaje maldice a tu persona, Diablo

Guinda, [...] Te odio. Contra paredes y horizonte. Muere» (1980: 24). En «Regreso a la huida» señala su renacimiento: «He sido un minero en busca de un corazón de oro, / — mi estado civil: la rebeldía—; / cuando lo conseguí explosioné la mina, / me inyecté otra sangre para volver a nacer» (1980: 26). En el poema «Deseo de Hefaiostos» apunta: «Sálvame en el misterio, / transparencia. // Sálvame reflexión, / en el instinto» (1980: 37). En «Grito y luz» hace pública su tensión interna: «Entre grito y silencio, sombra y luz, / se encadena mi vida y se desencadena» (1980: 42). La composición «La vida entre las manos» relata su realidad y su forma de vivir: «De vuelta a casa de mis treinta años, / desengañado ya de casi todo, / bebo como vivir» (1980: 63). Y en «Tiniebla por espejo» escribe: «he vivido entre cadáveres y escribo / para los aún no nacidos» (1980: 82).

Vida ávida es fundamentalmente un libro de poemas en el que predominan las experiencias amorosas que el autor sufre en forma de tensión y como derivación, por primera vez, aparecen en su trayectoria sus vivencias sexuales.

Se confirma la transformación respecto a su visión religiosa, sentimental y existencial que se plasma en los dos últimos libros publicados y reseñados en este trabajo. El cambio de paradigma en su cosmovisión tiene además como base el drama que le supone la muerte de su madre al nacer. Todo este conjunto hace que Guinda plasme con evidente expresión en sus obras la intensa tensión interior que experimenta. A pesar de ello, Guinda no deja de realizar una apuesta clara por el amor y la vida. Afirmación por la vida que va de mano de la muerte, del fin de la existencia y por la muerte en vida, es decir, no vivir la vida en profundidad, con pasión y determinación, de llegar a ser, frente a la nada y el vacío de vivir sin pasión.

Encontramos en este libro varios significados que traspasan el texto y lo proyectan hacia signos complejos de intertextualidad. Especialmente en sus referencias a lo que significa el amor. Así, en el poema «Amor más poderoso que la muerte» (1980: 27) describe cómo el amor tiene una doble posición existencial: por un lado, desarrolla la personalidad, y por otro la reduce y la destruye. «Todo amor que envenena es

clandestino». El verso es tan tajante y ambiguo obliga al autor a tener que aclararlo en una nota a pie de página (este recurso es una rareza en las composiciones del poeta). La aclaración reza: «La estructura profunda de este verso pudo, al surgir idéntico plano experiencial, tener esta otra superficial: El amor clandestino es tóxico, y aviva el envenenamiento de los (im)pacientes amadores». El poema prosigue señalando al mismo poeta como sujeto de esta acción: «sin tal veneno / vivir ya no podría, / y sus repetidas tomas serán mi acabamiento» (1980: 27). Amar en el momento existencial en el que se redacta este poema implica padecer, sufrir. La hermenéutica de esta situación se comprende por un lado desde la biografía del poeta y desde las dovelas y claves que ofrecen sus poemas en la explicación del sujeto paciente objeto de su amor. La biografía de Guinda, que veremos en profundidad en el apartado siguiente de este trabajo, detalla que en ese año está casado con Trinidad Ruiz Marcellán (la boda se celebró el 6 de diciembre de 1970 en Zaragoza), y se encuentra trabajando como profesor en Luesia desde 1971 a 1980. Las claves que sustentan los arcos de los poemas de *Vida ávida* dan razón de la persona objeto de su amor, apasionado y tormentoso: En «Veneno de vivir», leemos: «Venenosamente vives días últimos de tu adolescencia / en descontrol dichoso que seduce mi hastío. / Envejecer acaso no te vea, mas amo ahora por después / esa cruel belleza...» (1980: 32). Otro poema que nos permite aclarar al sujeto amoroso es «No se repite la belleza»: «Cuerpo, adolescente y vidrio, [...] Quién / te asalta y sitia: soy yo; / qué te trastorna: mi piel; / dónde te duele: en mí [...] Goza, muere entre mis brazos / que han de morir un día / lejos, acaso, de tu / hermosura sofocada» (1980: 40). En el poema «Pasión por existir» descubrimos otra descripción de la persona amada por el poeta, narrada también en primera persona:

Casi envidio tu suerte. Frente a ti / un cuerpo ya experimentado [...] Sólo has sufrido diecisiete años [...] Y cuando pase el tiempo / recuerda que el poeta Ángel Guinda te amó / abriendo tus sentidos a la selva del fuego, / frente a toda ley, por la pasión de resistir (1980: 50).

Otra narración que nos acerca al personaje amado la encontramos en el poema «Cuando tengas mi edad». Una vez más Guinda en primera persona describe cómo es la persona amada y deja meridianamente claro que los poemas amorosos que encontramos en esta obra van dirigidos a la persona amada: «Cuántas veces, cuando tengas mi edad, / habrás leído estos versos que para ti escribía [...] haber vivido apenas, / porque eras tan

joven» (1980: 60). El verso del poema «Alas envenenadas» nos acerca a la persona que fundamenta su amor: «Pude hacerte soñar que en el asfalto / una tarde brotaría césped / para los ágiles pies adolescentes. / Mas soy viejo y tú eres joven» (1980: 71). La experiencia del amor extramarital que durante estos años mantiene la describe y narra en el poema «El amor aniquila», en donde leemos: «En estos años últimos / tres cuerpos frecuentaron mi cuerpo» (1980: 52).

Las circunstancias de Guinda se enmarcan en un ambiente de una población pequeña (los habitantes de Luesia en 1970 eran 769 y en 1981, 574)¹⁶, siendo profesor de las escuelas públicas, en los últimos años del franquismo y primeros de la incipiente democracia española. Las imposiciones morales y religiosas determinaban la idiosincrasia de la población. Todos estos determinantes socioculturales aclaran cómo su relación extramarital le origina tensión y tormento y, además a ello, la experiencia de saber que está viviendo con mayúsculas, al margen del hastío, el tedio, y las normas imperantes. La experiencia del amor es, en definitiva, su cadena y su libertad, lo que le lleva a la vez a ser y a resistir, es su tormento y su gloria. Ángel Guinda en este libro es un poeta angustiado por experimentar un amor prohibido a los ojos de la comunidad en la que vive, también por su estado civil, y por su eterno drama existencial a la hora de nacer, pero a la vez es una persona que ha sido capaz de eliminar lo que ahora considera un lastre, sus convicciones religiosas, políticas y existenciales que le impedían vivir en libertad y plenitud.

Vida ávida fundamentalmente es un poemario dedicado al amor, con las características que estamos describiendo. Profundicemos un poco más en cómo el poeta describe sus experiencias amorosas en esta obra. En el poema «L.S.D.», encontramos perfectamente ejemplificado lo que acabamos de expresar en el anterior párrafo que caracteriza su experiencia del amor: «Cuando ames odiarás. Tan sólo el día / que destruyas las leyes gozarás / magia de tu rebelión» (1980: 24). «Sobre la fiebre» es la

¹⁶ Datos extraídos del Instituto Nacional de Estadística. Recuperado de: <https://www.pasapues.es/aragonesasi/zaragoza/luesia/poblacion.php>, consultado 16 de octubre de 2019.

composición lírica donde describe cómo el amor es a la par la fuente de sus angustias: «Te amo sobre suelo intranquilo, / donde alcanzan / buitres tormentas de tormento / y alas luz encadenan» (1980: 39). «Te doy mi libertad para ser libre» es el poema en el que Guinda une amor y vida: «No / matarán libertad, nunca, de amar; / no matarán vida de quienes levantarán / antorchas de pasión para vencer / tanto enemigo oscuridad.» (1980: 73). «Llamairada» es otra oda en la que realiza otra descripción de cómo vive su pasión amorosa incluso en los momentos de zozobra e ira: «Cuando te insulto y deseo ver estrellado tu rostro en / parabrisas del automóvil / cuando pongo en pie mi pasado tal égida atroz / y odio el frío mercurial de tu silencio, / estoy amándote» (1980: 77). En este mismo poema el autor vuelve a unir amor con turbación: «si te desprecio hasta la anulación de tu alma o la / indiferencia de tu cuerpo, / si te niego, si te odio, / soy y estoy amándote» (1980: 78).

Junto a las descripciones sobre sus vivencias pasionales, unidas a ellas, aparece por primera vez su pensamiento sobre la sexualidad. El deseo carnal y las experiencias sexuales son para Guinda un escape, una salida, una liberación. Así lo leemos en «Muchachas de instituto»: «No hay claridad como una noche en sábanas, / lenguaje sin el tacto audiovisual olfativo según besos» (1980, 20). «Ceremonial» es uno de los poemas de *Vida ávida* en los que describe con más claridad sus vivencias sexuales, aunque no lo realiza en primera persona: «En la nocturna estancia combustible / un cuerpo joven varonil se desnuda [...] Un cuerpo, / ebria ofrenda de placer escandaloso / gira en espiras de música excitante [...] Sostenida marea de orgasmo [...] ábrese / un pecho, son sus pezones / cresta del ritual» (1980: 29). En el poema «Espanto de gozar», Guinda une el placer al dolor, por las determinaciones expuestas más arriba: «tu carne es ya destino de tacto. // Todo equidista para reunirnos / al doloroso espanto de gozar» (1980: 48). «Pasión de resistir» es el título de la composición donde une la sexualidad y el amor: «¿Qué es el amor / sino incorporarse un cuerpo a otro?» (1980: 80). «Construcciones» es una oda a la sexualidad que libera al hombre de sus angustias y sus cerrazones ideológicas: «Canto a la corrupción de la lujuria [...] Dígase penes donde dice penas, / los años sustitúyanse por anos, / imprímase en vaginas y no en páginas, / venza el sexo a la frente bloqueada. / Y el mundo mudará por canto llanto» (1980: 55).

Hay un poema en el que explica cómo el sexo es la luz que ilumina ese amor atormentado que vive, es el poema «Oscuros amaneceres»: «Qué claras noches de placer / han sido. / Qué claro amor oscuro» (1980: 61). «Destrozar, destronar» es la composición en la cual amalgama vida y sexo: «Sólo si he de gozar quiero vivir [...] mi reino es una república carnal» (1980: 80).

Hasta este momento hemos analizado toda la obra guindiana hasta 1980. Sus poemas iniciales, su obra no reconocida y su primer libro reconocido: *Vida ávida*. Más arriba hemos explicado cómo Guinda comenta la influencia recibida por los herméticos italianos en el viaje que realiza a Italia en 1981. La lectura de estos autores le lleva a redactar el aforismo: «Escribir como se vive» (Anexo tercero: 7). Podemos afirmar con rotundidad, por el estudio que estamos realizando, que nuestro autor reconoce en los autores italianos un camino por el que lleva transitando desde sus inicios literarios, ya que su literatura, en general es expresión de sus vivencias, experiencias, y su autoconciencia. Los poemarios de Guinda no son sino el reflejo fiel de sus estados de ánimo, de sus vivencias y contemplación de la naturaleza y los lugares donde vive, de sus sentimientos amorosos, y también de su relación con la religión y con Dios. Relación que en un primer tiempo es de búsqueda y afirmación, de negación y lastre que impide vivir en profundidad, en un segundo momento. Junto a estas experiencias, sus poemas son expresión de sus tensiones, sus dudas, miedos, prejuicios, tensiones internas, pensamientos y su autocomprensión. La poesía de Guinda no deja de expresar en ningún momento todo lo que él es, vive y piensa de sí, junto a sus circunstancias, vivencias que le hacen escribir con pasión, reflejando todo su ser en sus poemas.

Se puede afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la influencia que reconoce Guinda de los herméticos italianos no es tal, ni tan profunda como el autor expresa en la conferencia referida. Es más bien un sentirse identificado plenamente en la manera de confeccionar sus poemas, en su estilo poético y en la literatura que parte de su existencia, sus vivencias y experiencias.

La palabra, la expresión poética es el punto de encuentro donde se fusionan, se amalgaman las vivencias, con el lenguaje, llegando a tener este, una entidad que sobrepasa la expresión y entra en la esfera de la existencia Así lo declaraba a Ana Rioja, en un artículo periodístico, con motivo de la presentación de *Claustro*:

El existencialismo es una corriente que se abandonó excesivamente pronto [...] Yo ahora intento profundizar en ella, ahondar en la existencia de la palabra, a la que considero un ser vivo [...] Yo escribo una poesía testimonial. Escribo como vivo y si he contado mi vida es para desposeerme de ella (Rioja, 1991: 52).

El poeta no esconde que su poesía se pueda tildar de existencialista. Así lo declaraba en una entrevista a *Heraldo de Aragón* en 2013: «Mi poesía siempre ha sido existencialista, y ahora todavía más» (Castro, 2013: 8).

Continuamos analizando los libros desde la clave hermenéutica interpretativa del existencialismo, entendido este desde la unión de vida y poesía.

Breviario (Guinda, 1992a), uno de libro de aforismos y apuntes, en el que a modo de sentencias breves y condensadas expresa su pensamiento y su actitud ante la poesía, el lenguaje y la existencia. El autor cronológicamente expone sus notas y apuntes desde 1980 a 1992¹⁷:

- Escribir como se vive [1980, 21].
- Palabra con palabra machaco la cruda realidad. Y rajo el cielo con la punta agresiva de los sueños [1980, 25].
- La palabra poética es el eco de un monólogo. El silencio la corporeidad de la palabra en soledad [1980, 25].
- Poesía: conciencia con ciencia [1980, 28].

¹⁷ En la citación pondremos el año de referencia que aparece en *Breviario* (Guinda, 1992a) y la página en donde se encuentra.

- La actividad literaria recrea la realidad inmediata. En tal sentido la creación poética es un acto de destrucción. La experiencia de lo vivido, sentido, pensado o deseado es transformada mediante la doble intervención del psicolenguaje y del proceso estilístico hacia la belleza para configurar una nueva realidad ni más ni menos real que la primera: la realidad otra del poema [1980, 29-30].
- Si no escribes como vives, vive al menos como escribes [1980, 30].
- Hacer la vida palabra. Hacer palabra la vida [1980, 39].
- ¿Por qué no estudiar la lengua desde el punto de vista de la existencia humana y de la palabra? [1980, 40].
- La poesía es una pregunta a todas las respuestas [1980, 44].
- Las palabras se escriben con ideas. Las ideas se escriben con la vida. La vida se escribe con la muerte [1980, 44].
- La palabra es la casa de las cosas [1980, 45].
- Sólo vivo por y para la poesía. Ella me mata y resucita cada día [1980, 46].
- ¿Para qué sirve la poesía? La poesía no sirve, es [1980, 47].
- Fosa propia. La poesía es la tumba del poeta [1980, 51].
- El lenguaje no es real, pero hace que la realidad se realice en lo real otro de la idea. La humana realidad es el lenguaje [1980, 54].
- Escribir es cribar con la palabra lo que se siente, se piensa, se conoce y se desea [1980, 57].
- Si he contado mi vida es para desposeerme de ella [1980, 60].
- No busco el poema. El poema me encuentra [1980, 63].
- El poeta es un desterrado del mundo en la palabra [1980, 64].
- No es misión de un poeta lírico transformar el mundo, sino poetizarlo [1992, 67].

Hemos omitido en estas citas, deliberadamente, las referencias a la muerte de las que habla Guinda, en numerosas ocasiones tratando el tema de la vida. Vida y muerte, también para nuestro poeta son dos caras de una misma moneda. Vivir la existencia es experimentar ya la muerte. De ello hablaremos en el apartado quinto de este trabajo.

Retomando el comentario a los aforismos de *Breviario* hagamos algunas consideraciones. En primer lugar, para nuestro poeta no hay separación, ni distanciamiento alguno entre vida y poesía, ya que hace vida la palabra y palabra la vida. De ahí que ser poeta suponga una posesión y no una profesión. La poesía es el resultado de la experiencia de vida. En este sentido, A. Pérez Lasheras (1996a: 383) expresa cómo la poesía guindiana es «El producto de una destilación». En segundo lugar, se percibe la unión intrínseca entre lenguaje, poesía y vida. Para Guinda, el lenguaje es el medio, el instrumento que da forma y configura esta destilación de la experiencia vital que son sus poemas. El lenguaje como casa de las cosas (recordemos a Heidegger y su casa del ser), de la realidad, hasta llegar a afirmar que la humana realidad es el lenguaje. Como conclusión a estos primeros aforismos se puede afirmar que para Guinda el lenguaje es la realidad, la vida. Los poemas, la poesía son la experiencia del poeta, su vida, expresada, condensada, destilada en su yo más profundo, donde asimilada la ha vuelto a recrear a través del lenguaje en su quehacer poético, en forma de poesía.

El segundo libro de pensamiento sintético, aforismos en ver la luz es *Huellas* (1998a), en esta publicación repite varios de ellos tomados de *Breviario*. En concreto, según la citación que hemos visto más arriba, son: [1980: 21]; [1984: 30]; [1986: 39]; [1987: 44]; [1987: 47]; [1987: 51]; [1989: 57]; [1991: 63]; y [1992: 67]. Además de estos el libro expone otros pensamientos sobre la poesía, el lenguaje y la unión con la vida. Son los siguientes:

- Mi poesía es un testimonio de la convivencia del ser humano con la muerte (1998a: 20).
- El pensamiento se ha quedado sin lenguaje por querer hacer del lenguaje pensamiento (1998a: 34).
- Lo poesía es ráfaga como son ráfagas las ideas (1998a: 36).
- Gran parte de la más reciente literatura española no pasará de ser mero papel de reciclaje (1998a: 42).
- Así como va serenándose mi vida, frenando su entusiasmo, mi discurso poético va ralentizándose (1998a: 46).
- Nunca voy tras el poema. El poema me alcanza (1998a: 47).

- La poesía es una seducción al silencio, como seduce el olvido a la eternidad (1998a: 48).
- La poesía del conocimiento es poesía de la experiencia tocada de trascendencia metafísica (1998a: 49).
- Soportable es una vida sin poesía, la poesía sin vida me es insoportable (1998a: 55).

No hay duda, nuestro poeta apuesta decididamente por el existencialismo, al conectar de forma indefectible existencia y poesía. Así se observa de los aforismos que vuelve a publicar en este libro, queriendo una vez más remarcar esta forma de hacer poesía. *Huellas* al igual que *Breviario*, en sus pensamientos expresados a modo de aforismos, muestran la indisoluble amalgama entre existencia y muerte, una asociación indisoluble en Guinda, pero no encontramos un tono más sereno, más maduro como se refleja en el aforismo: «Así como va serenándose mi vida [...] mi discurso poético va serenándose» (1998a: 46). También un poeta más abierto a lo filosófico y especulativo: «La poesía del conocimiento es poesía de la experiencia tocada de trascendencia metafísica» (1998a: 49). Hay que señalar recomposición del aforismo de *Breviario*: «No busco el poema. El poema me encuentra» (1992a: 63), que en *Huellas* pasa a ser: «Nunca voy tras el poema. El poema me alcanza» (1998a: 47). Ángel Guinda no concibe que la poesía y la vida vayan separadas, un buen resumen de su pensamiento sobre este asunto lo encontramos en la segunda parte del último aforismo que hemos citado de *Huellas*: «la poesía sin vida me es insoportable» (1998a: 55).

Además de estas consideraciones, después de analizar cómo nuestro autor en toda su trayectoria poética se desenvuelve en el existencialismo, al margen de la influencia de los herméticos italianos que reconoce a partir de 1981, veamos con ejemplos en sus libros publicados a partir de ese año, la presencia de la poesía existencial como eje vertebrador de toda su obra. Para no extendernos en exceso citaré uno o dos ejemplos de sus libros a partir de 1981.

Crepúsculo esplendor fue publicado en 1983¹⁸. Según leemos en la nota del autor a la edición, «la presente edición como cuerpo de mi poesía total asumida hasta la fecha» (1983: 114). La acotación temporal que presenta el libro en el subtítulo, (1970-1982), señala que nos encontramos ante la poesía del autor desde sus inicios hasta 1982. El libro consta de tres partes: la primera con poemas de *Vida ávida* (aunque veintitrés poemas de la primera edición no aparecen, pero al final de esta parte selecciona a modo de aforismos versos de cuatro poemas que ha obviado. Hablaremos con detenimiento de este tema en el apartado siguiente del trabajo, cuando analicemos la obra guindiana); la segunda parte titulada «Hielo en llamas», y una tercera parte bajo el título de «Autotanatografía». Los dos últimos títulos son obra inédita.

Nos centramos en ejemplos de la segunda y tercera parte para constatar cómo el poeta sigue exponiendo sus experiencias personales. Así, en la segunda parte de la obra, «Hielo en llamas», encontramos en el poema «Hassasin»: «Nací para matar como para vivir / porque apenas conozco el poder de matar, / no el valor de morir» (1983: 71), en el poema «Escribo como odio» escribe: «Escribo para abandonarme [...] Escribo para no fingir [...] Escribo para vencer [...] Escribo para matar» (1983: 88). En la tercera parte del poemario, «Autotanatografía», también encontramos poemas que narran sus experiencias en primera persona. Ejemplo de ello es el poema «Laqué mi vida en un talón sin fondos», donde comenta: «Laqué mi vida en un talón sin fondos / soy un espectador de las tinieblas» (1983: 103). También en los versos de la oda «El insepulto» narra: «Recuerdo a veces el día que morí / y de que todos olvidaron enterrarme. / ¿Cómo soportan mi cadáver hedor / y se atreven a tan presente ausencia?» (1983: 109).

El almendro amargo (1989), es el siguiente libro poético en ver la luz. Nace de la preocupación que le producen las circunstancias políticas de esos momentos. Los poemas narran la situación en la que se encuentra España en el deseo radical de cambio. La expresión lírica de este libro une sus sentimientos personales y su ubicación ante el devenir político que se está produciendo en España. Así, en la oda «Raíces» escribe: «Yo sé de

¹⁸ Este libro no aparece como obra reconocida en la página oficial de Ángel Guinda. Recuperado de: <http://www.angelguinda.com/p/publicaciones-1.html>, consultado el 16-10-2019).

dónde vengo y adónde voy / pues conocí otro calor y presiento / otro frío. Grapo mis labios» (1989: 7). Otro ejemplo de lo que estamos afirmando lo encontramos en el poema «Tronco»: «Ya no daré mi vida por España; sí por una palabra, una / cópula a muerte» (1989: 8). Y también en la composición «Hojas» en donde detalla: «Triste es mi casa, mi ciudad, triste mi patria / mi mundo es triste, y es más triste el amor / que me das y no contengo» (1989: 14).

Lo terrible (Expedición a las tinieblas) fue publicado en el año 1990. También, en esta obra lírica encontramos, referencias a sus vivencias y experiencias. Así en el poema «I» narra: «Inicio esta expedición a las tinieblas / en busca de una estrella fría como lo bello» (1990a, 4). La oda que lleva por título «III» es una clara muestra de su percepción interna: «Absorto, desde el arcén de los himnos, contemplo / la crucifixión del horizonte en la ermita» (1990a: 6).

Claustro (1991) es una antología de su poesía de 1970 a 1990. En esta obra recopilatoria selecciona, une, separa y acondiciona poemas de sus libros previos. El poemario está dividido en ocho partes. La primera es «Vida ávida» del que selecciona veintiún de los cincuenta y nueve poemas que tenía el libro en 1980. Una segunda que titula «La ciudad interior» y que corresponde a parte de «Hielo en llamas» del libro *Crepúsculo esplendor*. Una tercera parte que titula «Época opaca» que es la suma de «Autotanatografía» de *Crepúsculo esplendor*, más otros poemas. La quinta sección del poemario es «El almendro amargo». Los dos siguientes capítulos son «Sazón» y «Cántico corporal, con poemas no publicados hasta ese momento. «Lo Terrible» conforma la parte séptima del libro en la que publica los poemas del libro que lleva por nombre y a la que añade seis poemas nuevos. El octavo, último grupo de poemas del libro la titula «Libro de Huellas». Ese apartado consta de tres poemas que no saldrán publicados ni en su libro *Huellas* de 1998, ni en el *Libro de Huellas* de 2014. De los poemas que se publican por primera vez en este libro encontramos el mismo eje transversal de su vitalismo. Ejemplo de ello es el poema de la sección «Sazón», «Si volviera a ser joven», en el que leemos: «Si volviera a ser joven [...] Antepondría la acción al pensamiento» (1991: 107). Otro ejemplo lo encontramos en el poema «Revelación» de la parte del libro «Cántico

corporal» donde escribe: «Mi vida es ver que vives. Y si no me vivieras moriría» (1991: 136). También, en el capítulo «Libro de Huellas» hay ejemplos de la tesis que estamos analizando, así en el poema «Tras las máscara»: «la máscara del orgasmo / que transfiguraba mi rostro en luz / frente a tus ojos abiertos en medio de la oscuridad» (1991: 176).

En *Después de todo* (1994) seguimos encontrando alusiones que hacen referencias a sus experiencias personales. La mayoría de ellas están escritas en tercera persona. Dos son los poemas que narran sus vivencias: «El miedo» y «Me he fumado la vida». En el primero de ellos leemos: «Algo que desconozco, / me reconoce [...] Tengo miedo» (1994: 17). En «Me he fumado la vida» expresa: «Me he fumado la vida como el tiempo / se me ha fumado a mí [...] Y mi vida está hecha polvo» (1994: 24). Hay que observar cómo utiliza en este libro el recurso de escribir en tercera persona, loando, hablando, contando experiencias de un tercero, que en la mayoría de las ocasiones es el mismo Guinda relatando sus pensamientos existenciales.

Conocimiento del medio (1996) fue el siguiente libro poético en publicarse. Este poemario está dividido en tres partes numéricas. Como novedad el autor redacta poemas van dirigidos al lector, con consejos, reflexiones que el poeta pone en manos del receptor de los textos. A pesar de ello, no dejamos de encontrar en este libro poemas que narran sus experiencias vitales. Así en la composición «El secreto de la vida» expone: «Tras haber apurado la vida / hasta las heces, me pregunto [...] la he querido vivir» (1996: 44). Otro ejemplo es el poema «El incomunicado» (1996: 47): «Debería estudiar idiomas / de silencio: comunicarme [...] antes de abandonar este mundo». Un poema que se presenta como una reflexión personal del poeta. También se percibe el tono introspectivo en la composición «La herencia de vivir» donde explica: «Haber vivido me ha dejado / una recia costra en el alma. Otro poema que narra sus vivencias es «La visita», donde escribe: «Han venido mis muertos, sombras / ausentes en la oscuridad, / a visitarme [...] Ahora / que se han vuelto a marchar temo, / aquí mi presencia» (1996: 51).

La llegada del mal tiempo (1998b) consta de cuarenta y nueve poemas. De ellos tan solo trece no hacen referencia a sus vivencias o experiencias. Son los siguientes: «El forastero»; «El laurel»; «El misántropo»; «En la autopista»; «Abatimiento»; «Perdida la juventud»; «La ermita»; «Último acto»; «Oposición al desastre»; «Los días extranjeros»; «El lugar de la muerte»; «El rosal ultrajado»; «El hombre pasa» y «Teatro del olvido» (Guinda, 1998a: 34, 35, 37, 38, 40, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 58, 59). Todos ellos contenidos en la segunda parte del libro. En esta obra retomamos al Guinda más íntimo en sus reflexiones, pensamientos y experiencias vitales, fundamentalmente en los dieciocho primeros poemas. Incluso narrando sus observaciones de la naturaleza aparece su yo más profundo. Es el ejemplo del poema «Los almendros en flor», en el que leemos: «cada año / la llegada de la primavera / me duele más. [...] Están / los almendros en flor, / pero yo no» (1998a: 21). Incluso el poema inicial se titula «Autobiografía» (1998a: 9). Encontramos en este libro un poeta ya adulto, que mira hacia atrás, que especula, piensa sobre sí mismo y sobre su futuro, que hace balance de sus experiencias.

La voz de la mirada (2000) es un libro que consta de cuatro poemas sin títulos. En ellos también encontramos sus experiencias íntimas: «Como la transparencia, los paisajes / entran en nosotros, habitándonos» (2000: 12). También en el último poema leemos: «Estrujo, con mis ojos, / los racimos de fuego» (2000: 15).

Biografía de la muerte (2001a) es un poemario dividido en tres partes. En él también aparecen relatos y vivencias personales. En los poemas «La puerta del silencio» y «Fachadas» Guinda define lo que considera que es la humanidad: «Somos gotas de sed», «Qué poca y engañosa cosa somos» (2001a: 17, 25). En el poema «Una vida tranquila», narra en primera persona su experiencia vital: «Me he castigado tanto el cuerpo, el alma, / que solo tengo ganas de volver [...] junto al hogar, poner un poco de orden» (2001a: 37). De la misma marea los poemas «Las flores» y «Desierto» (2001a: 47-48) nos hacen partícipes a los lectores de sus búsquedas y reflexiones personales, respectivamente expresa: «Las flores que yo busco», «Camino / sobre antorchas / de silencio. / Oigo sombras / son / los mares del sol».

Toda la luz del mundo (2002) es un poemario compuesto por treinta y cinco poemas de un verso cada uno. El título de este libro proviene del verso del poema «Como final creo que servirá» (2001: 51) de su libro *Biografía de la muerte*. El tema de la luz es tratado en este poemario de forma especial. Tema que recuerda el tratamiento preminente del poeta Rafael Morales Casas en su libro *Poemas de la luz y la palabra* (2003). Las odas de esta obra, al ser de un solo verso, tienen como títulos los mismos versos o parte de ellos. Una vez más encontramos en este libro sus vivencias, experiencias y reflexiones. Cito algunos versos de los siguientes poemas: «Para saber qué es la lejanía», apunta: «Para saber qué es la lejanía he llegado a este mar» (2002: 13); «Toda la luz del mundo» escribe: «Toda la luz del mundo pasa por tu mirada» (2002: 26); «Tu piel» narra una experiencia personal de la persona a la que ama: «Tu piel es la profundidad de mi deseo» (2002: 29); «Tu cuerpo» comenta: «Entro en tu cuerpo como en un museo» (2002: 35), y en «He cerrado los ojos» explica: «He cerrado los ojos para ver» (2002: 47).

La revisión que estamos realizando a los libros poéticos guindianos nos lleva ahora a 2004, fecha en la que publica una antología de sus poemas de 1980 a 2004 titulada *La creación poética es un acto de destrucción* (Guinda, 2004). Este libro consta de siete partes. Cada una de ellas lleva por título uno de sus libros publicados: «De *Vida ávida*»; «De *Conocimiento del medio*»; «De *La llegada del mal tiempo*»; «De *Biografía de la muerte*»; «De *Toda la luz del mundo*» y «De *Inéditos*» (Guinda, 2004; 9-20, 21-31; 33-43; 45-60; 61-70; 71-75). La primera sección son unas palabras introductorias. Esto no significa que los poemas de cada parte correspondan literalmente a los libros publicados, tan solo en las secciones «De *La llegada del mal tiempo*» y «De *Toda la luz del mundo*» los poemas son de los libros reseñados. En la primera y segunda parte, «De *Vida ávida*» y «De *Conocimiento del medio*», incluye poemas de otros de sus libros publicados. En la cuarta parte, «De *Biografía de la muerte*», añade al libro publicado un poema más que no figura en la primera edición. Además, al conjunto antológico añade dos poemas inéditos. En el tema que nos ocupa, examinar cómo Guinda utiliza como eje transversal el existencialismo-vitalismo, haremos referencia a los poemas inéditos, en donde también utiliza este recurso, ejemplo de ello es el poema «El mar» (2004: 73), la expresión realizada en primera persona, denota sus experiencias sensitivas: «Mi cabeza es un mar rodeado de montañas [...] Mi cabeza es un mar de emboscada y túneles [...] Mi cabeza es el mar donde yo he naufragado».

Poemas perimentales (2005) no es un poemario como tal, sino una *plaque* formada por cinco poemas, de los cuales dos de ellos son los publicados como inéditos en *La creación poética es un acto de destrucción* (2004) y unos cuantos aforismos publicados en *Breviario* y *Huellas* (1992a y 1998a). Siguiendo su tónica habitual, en esta obra también sigue expresando sus vivencias y deseos. Además del poema «El mar», del que hemos hablado en el párrafo anterior, encontramos también, otra composición titulada «Otro mundo»: «Yo vine al mundo para destruirlo [...] Yo persigo la luz de lo profundo» (2005: 5). En la misma línea el poema «El fuego de la noche» explica: «Fantasmas de mi amor, decidme ahora / dónde la guerra que es el paso de los años / han hecho más destrozos» (2005: 11). «El placer» es otro caso en el que describe sus experiencias amorosas: «impaciente, desnudo, recostado, te espero, / abandonado al rito del placer [...] Miras como te miro tu cuerpo de guitarra» (2005: 13). Los aforismos publicados en este libro los escribe, como hemos apuntado en la sección del libro «Arquitextura». Su pensamiento sobre el lenguaje unido a sus experiencias, como principios de sus máximas existenciales no dejan lugar a dudas: «Escribir como se vive. [...] Hacer vida la palabra, hacer palabra la vida. [...] Ser poeta no es una profesión: ser poeta es una posesión» (2005: 15).

Claro interior (2007a) es un poemario compuesto de treinta y cinco poemas, de los cuales seis corresponden a la obra *Poemas perimentales* (2005). La obra recopila composiciones del poeta que corresponden a la etapa 2002-2007. En este libro no dejamos de encontrar poemas que reflejen sus vivencias internas y sus experiencias. Ejemplo de ello son los poemas: «Los ojos del poeta», donde comenta: «Mis ojos se fraguaron con chispazos de astros [...] Mis ojos son espejos [...] Hasta ahora mis ojos / han estado cerrados» (2007a: 15); «La realidad», en donde narra: «A pesar de que escribo / contra ella [...] no sé en qué consiste» (2007a: 17); «Zozobra», donde se hacen explícitos los temores internos del autor: «Me da miedo la sombra de la sangre [...] Me da miedo la altura, el precipicio [...] Me da miedo el temblor de mi memoria [...] Me da miedo de verme tan afuera» (2007a: 22) y, «No», en el que leemos: «Profundamente grito un no rotundo. / Yo no quiero vivir en este mundo» (2007a: 31). Es interesante la vitalidad que señala en el poema «Cuenta atrás»: «Quiero vivir. / Querer vivir / es ya una vida más» (2007a: 42).

Poemas para los demás (2009) está compuesto por treinta y ocho poemas. En esta obra son numerosas también las referencias a sus experiencias, pensamientos e ideas. La obra se inaugura con un poema titulado «Entrevista a mí mismo» (2009: 13) en el que el autor en forma de preguntas y respuestas va desgranando su propio ser e intimidad: «¿Qué ha sido Ángel Guinda? / Un poeta perfectamente inútil / que defendió la poesía útil. [...] ¿De qué era partidario Ángel Guinda? / Del placer, de la paz, de la felicidad: / es decir, de poner patas arriba el mundo». «Semillas» es la composición en la que señala cómo el lenguaje es el instrumento que le ayuda a expresar su vitalidad: «Escribo con palabras / rotundas y sinceras [...] Con palabras de vida, / con palabras de tiempo» (2009: 15). «Rap / Poética» es el poema donde narra su posicionamiento sobre los autores líricos: «no queremos ya más poetas divos. / Exigimos poetas subversivos. [...] Poemas solución a los problemas. [...] Escribamos poemas herramientas» (2009: 19). Es reseñable constatar cómo en esta obra retoma su posicionamiento religioso, tópico que no había tratado desde la publicación de *Vida ávida*, que trata en tres poemas: «Credo», «Ave María», «Gloria» y «Bienaventuranzas». En «Credo» nos confía su intimidad religiosa: «No creo en Dios. // Creo en Jesucristo, pensador, ideólogo, activista / revolucionario [...] No creo en el Espíritu Santo. / Ni en la Iglesia / Caótica [...] Creo en la vida del mundo futuro. Amén» (2009: 31). «Ave María» es una creación en la que realiza una oración poema a María, no se explicita si es una mujer o la Virgen María:

Maldita tú eres entre todas las mujeres y maldito / es el fruto de tu vientre. // Yo te bendigo y bendigo a tu hijo. [...] Santa María, madre de la vida, hermana del pla- / cer y del dolor, hija de tus padres, olvido de Dios. // Pasa de nosotros, machistas recalcitrantes, ahora / y en la hora de nuestra existencia. Amén (2009: 34).

«Gloria» está dedicado al papa, sucesor de Pedro:

Guerra al clero en el cielo; y en la tierra, paz a las / mujeres y hombres que no ama la Iglesia. [...] Sucesor de Pedro, rey eclesial falible y prepotente, / Pastor reaccionario de un rebaño de corderos / ciegos. [...] Porque tú no eres santo. Por más que te proclames Santidad a la sombra del Espíritu Es- / panto, con la complicidad de la mafia organizada / en nombre de Dios Padre. Amén (2009: 44-45).

El poema «Bienaventuranzas» es una reescritura de las Bienaventuranzas del Nuevo Testamento:

Bienaventurados los manifestantes, porque ellos / son la gran fuerza que ha de cambiar el mundo. [...] Bienaventurados los que padecen persecución por / parte de la injusticia, porque ellos serán nuestros / héroes. [...] Bienaventurados los que padecen sed y hambre, porque ellos nos recuerdan que debemos / saciarles. [...] Bienaventurados los ateos, que concentran su fe / en las plantas, animales, ríos, mares, montañas, / grutas, volcanes y en los seres humanos (2009: 59-60).

La mayor parte del poemario es intimista, hasta el punto de expresar el lugar en el que quiere ser enterrado. Así lo leemos en el poema «Trasmoz»: «Cuando anochezca en mí / como un día cualquiera, / acercarme a Trasmoz [...] La Casa del Poeta / y el sobrio cementerio / que en silencio me espera.» (2009: 63). La unidad de vida y muerte la expresa en «A pie de página»: «El poeta Ángel Guinda / desertó de este mundo. // De espaldas a la muerte / y abrazado a la vida» (2009: 64). En este poemario recupera su lado más personal compartiendo con el lector sus pensamientos y experiencias más íntimas. También en esta obra da consejos a los lectores expresando que la poesía debe ser útil para los lectores.

Spectral (2011b) fue publicado en 2011. Los poemas de esta obra tienen por título el inicio de los mismos. El autor no deja narrar sus experiencias. Son las voces de sus reflexiones e intuiciones, las que en forma de aullido hacen reflexionar a las personas que leen este poemario. Ejemplo de ellos son los poemas: «¿Somos lo que hemos hecho...?», expresa: «¡Quiero fundarme y ando confundido! ¡Perplejidad! [...] ¡Necesito abrazar un resplandor!» (2011b: 12) «; ¡Para saber quién soy...!» comenta: «¡Para saber quién soy comienzo a dialogar con mis fantasmas! [...] ¡Yo los he visto, porque me han mirado!» (2011b: 15-16); «Soy» es una reflexión sobre sí mismo con la que intenta definirse: «Soy, agua, tierra, barro, niebla, sol. Lati- / gazo y éxtasis. [...] Soy transparencia y soy opaci- / dad. [...] Soy lo que soy y soy lo que / no soy.» (2011b: 20); «Estoy vivo» es un canto a la vida, a la voluntad de vivir, nuestro poeta reafirma una vez más sus deseos de disfrutar la vida en toda su profundidad: «Estoy vivo desde hace mucho fuelle y, / sin embargo, no quiero morir. ¡Quiero / vivir más vida, quiero más! [...] ¡Quiero

más vivir más vidas!» (2011b: 38); «¡De voces está llena mi cabeza!» es una confesión del autor de cómo vive internamente sus reflexiones: «Mi cabeza es un obser- / vatorio de voces embrujadas [...] ¡De todas esas voces está hecha mi voz!» (2011b: 46).

Caja de lava (2012) es un libro que consta de tres partes: «Taller de destrucción», «Sin los cinco sentidos» y «Marea interna». Esta obra es un ejemplo más de cómo Guinda no concibe la vida sin la poesía y la poesía sin la vida. Son varios los ejemplos de poesía como destilación de su vida que se plasman en este libro. Veamos algunos ejemplos: En el primer poema, titulado «Tal vez vosotros sabéis», explica: «No sé bien qué es la paz: / llegué tarde a la guerra. [...] Tal vez vosotros sabéis, yo sólo canto» (2012: 15); «Taller de escritura» también está narrado en primera persona: «le susurré al oído: mi au- / tobiografía cabe en una palabra. Preguntó: ¿qué palabra? / Le respondí: adiós» (2012: 17); «Soledad» el poeta nos cuenta su estado existencial: «¡Qué soledad sin ti estar conmigo! ¡Qué soledad más sola estar sin mí!» (2012: 28); «Somos» expresa una confesión sobre su poesía: «Sombras son mis versos / de mis pensamientos: / mudos esperpentos, / sombras universos» (2012: 39). La poesía más vital de Guinda la podemos encontrar en esta obra en el poema «Felicidad»: «Me hace feliz haber despertado a este día, [...] Me hacen feliz las cosas que siempre me acompañan, [...] Me hace feliz abrir los brazos a la vida» (2012: 45).

Rigor Vitae (2013a), su siguiente poemario, está estructurado en tres partes: «Cantos de luto»; «Las islas siempre esperan» y «El mal de las flores». Un total de cincuenta y cuatro poemas que siguen construyendo la vida de nuestro autor. Una vez más, Guinda se concentra sobre sí mismo, contempla, reflexiona y expresa con la voz de sus poemas sus intuiciones y la realidad más profunda de su ser. Ejemplo de lo dicho es el primer poema, «La vida profunda»: «Floto en la cumbre del vivir profundo / sin otra compañía que yo mismo. / Hablo al silencio en medio del abismo: / dentro de mí mi mundo contra el mundo» (2013a: 17). También en la composición «Los caballos» narra la ansiedad de sus pensamientos internos: «Retumban en mi cabeza pisadas, avanzando, avanzando [...] son mis / pensamientos abriéndose paso entre la lucidez, la hostilidad, el / abarrotamiento» (2013a: 18), reflexiones que a veces se fijan en el interior de Guinda

provocándole ansiedad y tormento. El poema «Dime» es una clara expresión de ello: «En mi cabeza atruena la tormenta del mundo, / el orgasmo de las catedrales. [...] Las vidas que he vivido, las muertes que fumé, no caben ya en / mi cráneo» (2013a: 25). La obra nos hace entrever y nos hace participar de sus sufrimientos y miedos, como podemos leer en la composición «Uno pasa la vida»: «Uno pasa la vida persiguiendo sombras, acuciado por sombras, [...] Uno está siempre arrastrando sombras» (2013a: 37). La madurez del poeta, cuando escribe este libro tiene sesenta y cuatro años, refleja algún momento de angustia y agotamiento existencial, como se puede leer en «Ya no hay sangre»: «Ya no hay sangre en las arterias de mis venas. [...] ¡Haz esprintar al tiempo para que este calvario acabe ya!» (2013a: 41). La contraposición entre el mundo del poeta y el mundo exterior le lleva a sentirse desubicado y frustrado, así, el poema «Cada frontera» escribe: «Yo soy un extranjero. / ¡Este no es mi lugar! [...] Soy un desertor de este mundo. / ¡Ya no tengo lugar!» (2013a: 42). La ansiedad, el tormento, al angustia de las que nos hace partícipes le lleva a vivir una actitud no vitalista insertada en la desesperanza, así lo constatamos en el poema «El secuestro»: «La vida es un secuestro. [...] Cada vez menos luz. [...] Mucho miedo y ninguna esperanza» (los paréntesis están puestos en esta posición en la composición) (2013a: 60).

Materia de amor (2013c) es una obra compuesta entre los años 2008. Contiene quince poemas no publicados anteriormente. El tema de este libro, como su nombre indica, es el amor. Las composiciones de este poemario explicitan en numerosas ocasiones sus vivencias respecto: Al apego del ser amado, su ternura interior, sus pasiones y sus afectos más íntimos. Así lo podemos leer en el poema «Y»: «(Ahora respiro tu respiración.) [...] A tu lado / tengo más sed de fuego que de agua. / A tu lado todo desaparece menos tú» (2013c: 10). Otra composición que lo refleja es «Brindis»: «Te ofrezco la eclosión de los encuentros, [...] el libre compromiso de la entrega. / No puedo darte más de lo que tengo» (2013c: 12). El amor para nuestro poeta es la más interna motivación de su vitalismo, de la que nos hace partícipes en la oda «Declaración»: «Porque el mundo no me quiere, / te quiero para querer el mundo. [...] Para quererme te quiero» (2013c: 17). El amor en el poema «Punto muerto», da sentido y significado hasta a la propia muerte: «Antes de ti / vivir era un viaje a ninguna parte. / Ahora sé que la muerte / debe ser lo que es sin ti la vida» (2013c: 23).

Catedral de la noche (2015a) es un poemario que contiene treinta y ocho poemas. Una vez más, la voz del autor expresada en versos que nacen de sus confesiones más íntimas en la edad madura, mirando hacia atrás, explorándose a sí mismo, compartiendo con el lector su proceso de construcción y de destrucción. Guinda nos brinda la oportunidad de adentrarnos en su espacio interior, allí descubrimos sus planteamientos existenciales. Veamos algunos ejemplos en los siguientes poemas: «Lo natural», nuestro autor se cartografía: «Nací de las entrañas de la muerte. [...] Llevo / encima la tormenta de los años / sin importarme ya la eternidad [...] Lo que me importa, en realidad, / son los buenos momentos [...] Recuerdo que el olvido / me espera unos pasos más allá.» (2015a: 14-15); «Catedral de la noche» podemos escuchar su interioridad: «Ya mi cabeza es un auditorio / con voces diferentes en diversos idiomas. [...] Ya no hablo otra lengua que no sea el silencio. [...] En la honda transparencia interior ya me veo» (2015a: 25-27); «Cuanto ahora soy» se autodefine: «Soy la dura emboscada de vivir» (2015a: 37); «Otra luz» señala su experiencia ante el mundo: «(todo lo que perdí ya me ha encontrado.) [...] La creación penetró en mi interior. [...] Estoy como si no estuviese en este mundo. [...] Mi corazón es el puño del dolor» (2015a: 47); «Aquel fuego» es fruto de la experiencia de la de la madurez narrada en primera persona: «Ahora a mi cuerpo le ha llegado el invierno: / ceniza en sus arterias, / flacidez en músculos y nervios, / torpeza en las articulaciones. / Pero su corazón aún sigue en llamas» (2015a: 54); «Ronda mortal» profundiza en la conciencia del avance de su vida: «Y cuesta abajo ruedo yo también. / La noria de mi vida ralentiza» (2015a: 55); La sensación de haber vivido ya muchos años, sesenta y siete, le lleva preguntarse por su propia muerte en «El poeta pregunta por su muerte»: «¿Moriré horizontal, verticalmente? [...] ¿He de morir de muerte permanente? [...] ¿En casa, en el hospital, solo, entre gente? [...] ¿Apacible, brutal, airadamente?» (2015a: 59); «Dimisión» el poeta se llama por su propio nombre: «Cansado de pudrirse en una troj, / Ángel Guinda se va, se está marchando [...] sin fe, ni afán, ni ayuda, ni equipaje» (2015a: 60), y en «Tiempo contado», una vez más, Guinda ve cercano el final de su camino: «Así, porque me queda poco tiempo, / quiero contar el tiempo que me queda.» (2015a: 67).

Poemas útiles de un poeta inútil (2017) recoge una antología de veintiocho poemas de libros anteriores y nueve poemas inéditos. Analizaremos estos últimos. El poema «El avispero» expresa la percepción de sí mismo: «Hay un avispero dentro de mi

cabeza. [...] Mi cerebro está lleno de agujeros. [...] En mi cabeza no cabe ningún ruido. El corazón es una copa de vino tinto. Igual que todo, somos desechables» (2017: 42). También señala cómo sus experiencias amorosas son la esencia de su vitalismo: «Cerramos los ojos / para ver el silencio. [...] Hicimos del abrazo nuestra casa. / ¡Y nos resucitamos!» (2017: 47), versos del poema «Los viñedos».

Su penúltimo libro publicado es *Poemas de la cabeza* (2018a), una antología de veinticinco poemas y dos inéditos: «Mi cabeza» y «El avispero». Este último ya lo había publicado bajo el nombre «Hay un avispero» (2017: 42) del libro *Poemas útiles de un poeta inútil*. El otro poema, «Mi cabeza», es una pregunta sobre sí mismo y la percepción de su psique: «¿Y si mi cabeza fuese una zambomba / galopada por trombas de graznidos? [...] Pero mi cabeza es una caja desvencijada / con chisporroteo de cortocircuitos. [...] ¿Y si mi cabeza fuese la tormenta que viene?» (2018a: 9).

Hemos intentado realizar un acercamiento a la obra poética de Ángel Guinda bajo el tópico de la existencialidad. No podemos dejar de subrayar la importancia de cómo sus composiciones literarias nacen de sus emociones y experiencias una vez pasadas por el tamiz de sus pensamientos y reflexiones. Pasión, conocimiento, acción, meditación son claves en la urdimbre de su producción poética. Escribir para nuestro autor es experimentar la conciencia de sus experiencias y plasmarlas en sus poemas. La destilación de sus vivencias en sus poemas una vez tamizadas por su interior se expresa en cada uno de poemarios. Si bien Guinda señala la influencia de los herméticos italianos, a partir de 1981, tal influencia es el reconocimiento expreso de una forma de hacer poesía que está presente desde sus poemas iniciales nunca publicados a los diecisiete años y en su posterior trayectoria, tanto en su obra no reconocida como en la asumida hasta el presente.

Un aforismo de *Huellas* (1998a) es aplicable al cien por cien a toda su obra literaria: «El aforismo es una gota de la destilación pensamiento» (1998a: 17). Un pensamiento que en numerosas ocasiones nace de su experiencia vital con el mundo, las

personas, las cosas, sus relaciones, sus amores, sus propias reflexiones y el lenguaje, en un compromiso radical con la vitalidad del mismo.

En este sentido me atrevo a denominar la poesía de Ángel Guinda como «Poesía sentiente», un término que podría deducirse a partir de la fusión de lo que Xavier Zubiri denomina «Inteligencia sentiente» y la poesía¹⁹. Explicamos brevemente el concepto. En síntesis, Zubiri (1998) define el acto de inteligir-sentir, cuando se percibe, y algo de ello afecta a nuestro intelecto «*impresivamente*» (este neologismo lo utiliza Zubiri para definir la huella que deja la realidad en nuestra capacidad cognitiva). La aprehensión sensible consiste, precisamente, en ser una operación de la mente que no se puede separar de la percepción sensitiva. Para Zubiri, sentir es intelectual, es decir, sentir e inteligir no son dos actos separados. Sentir e intelecto son una unidad, una misma cosa. La realidad se introduce en el acto intelectual por medio de la inteligencia sentiente. Esa realidad pasa a formar parte del sujeto. La inteligencia sentiente parte de la realidad como objeto formal. La realidad como objeto formal «no está dado por los sentidos “a” la inteligencia, sino que está dado por los sentidos “en” la inteligencia. Inteligir para este filósofo no es concebir y juzgar, sino «aprehender su objeto, la realidad» en el interior. Esta aprehensión que está dado por los sentidos en la inteligencia del objeto forma que es la realidad es, en definitiva, la «aprehensión sentiente de lo real como real» (1998: 86). Hay que subrayar la importancia de la preposición «en». La realidad se nos presenta en la inteligencia desde los sentidos, es decir, aprehendemos algo en impresión, esta es la parte sentiente que se combina con el acto intelectual que no es otra cosa, según Zubiri, que la aprehensión de algo como real. El acto de inteligir, que se realiza por la inteligencia sentiente, no es otra cosa que «la aprehensión impresiva de lo real, impresión de realidad» (1998: 133).

Poesía y vida son una unidad indisoluble la lírica guindiana tal y como acabamos de ver. La poesía es fruto de la experiencia en tanto en cuanto aprehende la realidad, la percibe y capta en su acto intelectual y esta se introduce en él. La experiencia intelectual de Guinda se destila a través del lenguaje en poesía. De ahí su neologismo «idrealismo», que explica como la realidad de la idea (Guinda, 1992a: 57). Su poesía es él mismo, la

¹⁹ Xavier Zubiri define este término en su libro *Inteligencia sentiente* (Zubiri, 1998).

exuda de su experiencia que ha sentido, percibido y hecho mella en su inteligencia y es fruto de la misma. La creación no es tanto creación *ex nihilo*, sino la realidad aprehendida y manifestada a través del lenguaje. Poeta, realidad, poesía no pueden separarse, son una misma cosa. Guinda realiza una poesía sentiente, porque vive en su interior la realidad y la devuelve transformada en su poética; unifica realidad, interioridad, intelección, expresión, lenguaje, poema, verso, poesía. Desde aquí se pueden entender las afirmaciones de Guinda sobre poesía y vida, sobre escritura y ser y por ello podemos atrevernos a definir su poesía como «Poesía sentiente» ya que la poesía guindiana es la expresión a través del lenguaje de la realidad aprehendida por el autor en su acto intelectual.

No pretendemos, en manera alguna, desarrollar una nueva teoría, ni sentar con estas reflexiones las bases de una nueva crítica poética, sino iluminar la hermenéutica poética con algunas pinceladas filosóficas. Estas nos pueden ayudar a entender las afirmaciones de Guinda en el apartado que estamos tratando. «Poesía sentiente» podría ser un buen marbete para dilucidar la relación intrínseca entre poesía, lenguaje, realidad y vida que nos brinda nuestro poeta. La poesía guindiana no es una poesía de la experiencia, ni una poesía existencialista, es más bien una poesía sentiente entendida esta desde la nomenclatura zubiriana que acabamos de analizar.

3.2 Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral: concepción de una ética de la praxis literaria como tensión ético-estética

Ángel Guinda se ha declarado en numerosas ocasiones como un poeta inútil que ha pretendido hacer una poesía útil. Ejemplo de ello es el poema inaugural de su libro

Poemas para los demás (2009): «Entrevista a mí mismo: ¿Quién ha sido Ángel Guinda? Un poeta perfectamente inútil que defendió la poesía útil» (2009: 13). Para él es tan importante esta apreciación que llega incluso a titular uno de sus libros de esta manera: *Poemas útiles de un poeta inútil* (2017).

La apuesta por la utilidad de la poesía la realiza fundamentalmente en el manifiesto *Poesía útil* (1994b) y reeditado posteriormente en *Poemas para los demás* (2009). La utilidad de la poesía es un claro objetivo de la poesía guindiana que aparece constantemente en toda su trayectoria. Ya en 1984, al principio casi de sus obras «asumidas», reclamaba la utilidad de la poesía en un artículo titulado «El futuro de la poesía» en *Heraldo de Aragón* (Guinda, 1984): «La poesía debe llegar a ser irremediamente útil; tan vitalmente real que manifieste lo oculto de la realidad y la realidad de lo oculto».

Analicemos el manifiesto *Poesía útil* (1994b). El escrito comienza explicitando el agotamiento que le supone la poesía que se escribe en España, sustentada en el culturalismo y en la denominada poesía del lenguaje (de lo que ya hemos hablado en el punto 2 de este trabajo): «Cansados y aburridos, decepcionados de la poesía que se escribe en la España de fin del siglo XX. [...] No queremos una poesía profesoral escrita por doctos. [...] Arremetemos contra el ombliguismo lingüístico [...]. Rechazamos la poesía de fanatismo culturalista» (1994b).

El poeta denosta la estética culturalista en aras de una poesía sencilla, directa, heredera de la tradición, que «fustigue la conciencia agitándola, haciéndola reaccionar, moviéndola a la reflexión y a la acción» (1994b). En consecuencia, una poesía «útil que, además de objeto de belleza, sea sujeto de conducta. Que sirva al ser humano» (Guinda, 1994b). La utilidad a la que se refiere, la explicita a reglón seguido: «Moralmente, para vivir; culturalmente para ensanchar y afianzar su saber; y estéticamente para gozar» (1994b). El manifiesto es una clara apuesta por la poesía comprometida que debe mover a la acción y que sirva para vivir. Es la unión de la estética poética con la ética, en la

praxis literaria. ¿En qué sentido podemos entender esta afirmación? La ética de la estética en nuestro autor está conectada íntimamente con la comprensión del poder de la vitalidad del lenguaje que Guinda concibe en la recepción del mismo por parte del lector, es en ese lugar donde radica la utilidad de la poesía propuesta. Por ello escribe en uno de sus aforismos que podemos encontrar en el libro *Huellas*: «Las palabras son semillas cargadas con el silencio de los mundos» (1998a: 52).

La obra poética de Guinda está plagada de referencias claras respecto a la utilidad de la poesía, por ejemplo, en el poema «Rap/poética», del libro *Poemas para los demás* (2009: 19-20): «No queremos poemas teoremas. Poemas solución de los problemas. [...] Escribamos poemas herramientas. Poemas como balas, poemas nutritivos, poemas repulsivos, poemas explosivos». En esa obra también señala en el poema «Útiles o poemas»: «Todo poema debe ser útil para arreglar el mundo –el mundo propio y el de los demás; incluso, si lo hay, el otro mundo» (2009: 48). El oficio poético se desarrolla como un ejercicio de solidaridad compartida. La finalidad es cambiar la realidad, como señala en el poema «Nuevo orden»: «Urge cambiar el desorden del mundo. Se declara el estado de crisis permanente [...] Se permite soñar con otra realidad» (2009: 22). En el mismo sentido, el manifiesto titulado *Poesía y subversión* (1978), de su etapa inicial de creación, es también una apuesta clara por la poesía útil:

La poesía es. La poesía sirve [...] La poesía sirve al individuo y a la comunidad como medio propagandístico de belleza, verdad y libertad [...]. La poesía es acción y el poema no es sino una conclusión limitada de aquella. Cuando la poesía además de interpretar la realidad acierta a transformarla a favor de marginados y marginales entra en su acción de subvertir (1978: 1).

En el manifiesto citado habla también de la actitud del poeta como elemento que sirve para la transformación:

El poeta será revolucionario utilizando como arma los poemas como balas. (Poema bala es todo material poético que traspasa la cárcel del libro, de las librerías, de las bibliotecas, y estalla en plena calle) [...]. El poeta no limitará su compromiso revolucionario a temas de agitación social. Todo tema es revolucionario tratado desde una actitud progresista [...] Nuestro lema: Menos divos, más poetas subversivos (1978: 1).

La intención de Guinda respecto de la poesía y del poeta es la transformación y mejora de la realidad. La utilidad de la poesía que propone nuestro poeta lo convierten en poeta de la conciencia, de la resistencia, del cuestionamiento y la transformación.

Alfredo Saldaña, en el epílogo de *Breviario*, expresa la característica guindiana de la conciencia como generadora de creación poética: «La poesía de Ángel Guinda ha sabido reactualizar con una voz singular algunos de los lugares a los que esta tradición se ha acercado: la soledad del ser humano y los abismos infranqueables de la conciencia» (*apud* Guinda, 1992a: 73). Según Saldaña, en Guinda se encuentra una tensión ético-estética que a través del lenguaje es capaz de transformar nuestra visión de la realidad:

De ser una poesía del arrebato ha pasado a ser la escritura de un hombre arrebatado a la vida por la propia poesía [...]. La escritura que en estos textos se lee muestra una tensión ética y estética de un ser en permanente crisis consigo mismo y con el mundo que le invade haciéndole estallar. La interrogación constante, la duda, el pensamiento crítico y la introspección activas suelen ser fuentes de iluminación y conflicto [...]. Se accede aquí al mundo a través de esa droga dura que es el lenguaje poético, capaz de alterar con su intervención incisiva nuestra percepción de la realidad (*apud* Guinda, 1992a: 73).

Por su parte Antonio Pérez Lasheras (1996a) valora la poesía útil de Guinda ubicándola en la posmodernidad, resaltando la proclama de su vitalismo poético, en el anhelo de una poesía basada en la autenticidad, así como en el de la utilidad moral y estética antes que práctica:

Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral del escritor, concepción de una ética de la praxis literaria [...], son elementos que repite continua y constantemente en sus distintas proclamaciones poéticas. Se trata de un manifiesto de la posmodernidad resistente. Entrar a discutir la validez de sus palabras no aportaría nuevos datos sobre su concepción poética; poesía vitalista que conecte con la vida, con lo que rechazaría las formulaciones poéticas que construyen meta-realidades ideales, a poetas encerrados en su torre de marfil; también propugna una poesía auténtica, sincera en tanto en cuanto puede serlo el arte (en su formulación kantiana del imperativo categórico); finalmente, la utilidad buscada por el poeta oscila entre lo moral y lo estético y se aleja, por tanto, de la utilidad práctica (1996a: 382-383).

La falta de utilidad práctica que señala Pérez Lasheras no está en contra de la utilidad comunicativa de la poesía. Así lo expresa nuestro poeta en *Claro interior* (Guinda, 2007a: 13): «Ser poema es ser nada / si no hace vida a nadie». A. Saldaña (2016) comenta respecto a estos versos:

Se trata pues de resistir y de subvertir la realidad para –desde sus ruinas– construir otro orden, levantar otro mundo y, en este sentido, esta escritura contiene un valor ético y político incuestionable [...]. Se trata entonces de resistir y de actuar en legítima defensa frente al agresor, de levantar una voz crítica, resistente e insumisa ante los escándalos de la Historia (2016: 226).

Para Saldaña, como hemos señalado más arriba, la poesía de Ángel Guinda se mueve en una tensión entre la ética y la estética que tiene como consecuencia el compromiso: «Guinda no ha dejado de desarrollar en sus sucesivas entregas una estética literaria comprometida con la ética y, de este modo, muchos de sus poemas contienen una gran carga de compromiso social, valores didácticos y morales» (2016: 232).

No cabe duda sobre la intencionalidad de la poesía de Guinda: pretende ser útil, comprometida a través de una estética con la transformación de la realidad con la que el poeta no está de acuerdo. Pero sobre todo una poesía al servicio de la utilidad de quien la lea. En este sentido, la poesía para Guinda es el medio de comunicación de su vida con las vidas de los demás. Un verso de su libro *Espectral* puede ser el resumen del tema tratado en este apartado: «Escribir con verdad, con riesgo, para algo, para alguien» (2011b: 66).

Baste lo comentado para iniciar el tema del compromiso como otro de los ejes transversales en la poética del autor que estamos estudiando, asunto que desarrollaremos extensamente en el capítulo dedicado al compromiso y al lenguaje (punto sexto de este trabajo).

3.3 Ángel Guinda y sus textos literarios de aliento reflexivo: aforismos, ensayos, manifiestos poéticos, y composiciones epistolares

La poética de Ángel Guinda se enriquece y complementa con otro tipo de escritos y géneros literarios, lo que nos permite dilatar la crítica sobre este autor tan prolijo. A este respecto, A. Saldaña (2016: 224) señala: «Poemas, aforismos, manifiestos, diferentes registros de un mismo lenguaje en donde la emoción y la reflexión son solo dos momentos sucesivos de una misma potencia expresiva que se materializa en un mismo proceso de creación artística».

En este apartado del trabajo vamos a analizar lo que denominamos como «género fronterizo»; el corpus lo encontraremos en sus libros de aforismos, *Breviario*, *Huellas* y *Libro de Huellas* (Guinda, 1992a; 1998a: 2014), en la obra en género epistolar *Escribir como se vive* (2011c), libro en el que recopila epístolas a diferentes personas, lugares y situaciones, y una selección de poemas de sus obras publicadas. A su vez, repasaremos los manifiestos que nuestro poeta ha redactado. Son cuatro, algunos de ellos han sido reeditados en varias ocasiones: *Poesía y subversión* (1978); *Poesía útil* (1994); *Manifiesto inútil* (1997) y *Poesía violenta* (2011a). A estos cuatro se suman tres más que recopila en su libro *La experiencia de la poesía* (2016) titulados: «Emocionantismo», «Defensa de la dignidad poética» e «Y poesía ni contracultura», que fecha respectivamente en 2016, 2014 y 1985.

Hay que añadir, además, su obra ensayística, materializada en dos libros: *El mundo del poeta. El poeta en el mundo* (2007b) y *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo* (2015b). Unas obras de aliento reflexivo que junto a los manifiestos poéticos materializan su pensamiento sobre la poesía, el mundo, el quehacer lírico y la realidad. Textos que, como comenta A. Saldaña (2019: 320): «Han de leerse íntimamente entrelazados a su obra poética, una labor en la que contar y cantar son permanentes compañeros de viaje».

La estructura de este apartado que acabo de detallar marca como primer sujeto del análisis los aforismos. Una forma de escritura que es constante en su obra escrita. Repasaremos los libros que contienen aforismos, para luego poder determinar y elaborar conclusiones ajustadas al estudio realizado. Nos centraremos en los aforismos que hagan referencia a su pensamiento estético y literario, dejando a un lado los que por su temática hablen de política, naturaleza, religión, etc. Pasaremos por alto los aforismos que hablan explícitamente del amor y de la muerte, ya que serán analizados, más adelante, en los capítulos específicos dedicados a estas dos temáticas.

Comenzamos con el análisis de sus tres libros de aforismos: *Breviario* (1992a), *Huellas* (1998a) y *Libro de Huellas* (2014), junto con los primeros aforismos que publica en *Crepúsculo esplendor* (1983); además, también analizaremos los aforismos que publica en *Escribir como se vive* (2011c) y en otros libros.

Las tres obras que Guinda dedica como tal a los aforismos, que acabamos de señalar, son una selección de apuntes, ideas, sentencias y frases que fue anotando en sus archivos personales en diferentes años. *Breviario*: 1980-1987 y 1989-1992; *Huellas*: 1993-1995 y 1998 y *Libro de Huellas*: 1980-2010. En la edición de 2014 no aparecen los aforismos en apartados por años, sino que, desde el principio, todas las sentencias se amparan en el paraguas temporal especificado. Como veremos a continuación, la datación propuesta por Guinda es más bien orientativa, ya que encontramos, por ejemplo, aforismos previos a 1980 publicados en obras de nuestro autor.

¿Qué suponen los aforismos para Guinda? Él mismo lo explica en la nota a la edición de *Breviario* (1992a: 18), su primer libro aforístico: «Materiales dispersos que, por su forma y estructura de pensamiento, fueron quedando al margen de mi obra de creación poética. Son resplandores de esas chispas nacidas del roce, cuando no choque, entre reflexión, sentimiento, experiencia, aspiraciones y fracasos». La definición que Guinda propone sobre sus sentencias la da en *Huellas* (1998a: 17): «El aforismo es una

gota de destilación del pensamiento». Los aforismos son la esencia del pensamiento de Guinda, que este comparte con el lector, para que le puedan servir para reflexionar.

Veamos ahora las declaraciones de nuestro autor y de los críticos cuando se presentaron sus tres libros de aforismos. Antón Castro (1991a) explica en la presentación de *Breviario*: «Organizado por años a modo de dietario íntimo o de una travesía sentimental, Guinda ha intentado plasmar sus obsesiones, sus contrastes y todos sus demonios. Y lo hace desde varios frentes; con la paradoja, con el juego de palabras, los epigramas, las greguerías o el sencillo pensamiento poético» (1991b: 38). El poeta declara en *Heraldo de Aragón* el día que presentó *Breviario* en Zaragoza: «*Breviario* constituye una guía de conducta personal ante la vida y el mundo, la creación literaria y el arte. Es también una invitación al lector para que practique el mayor vicio del ser humano que, según Ovidio, es pensar» (1991b: 38).

Es interesante la respuesta dada por Guinda a Joaquín Carbonell (1998) al ser preguntado por su libro *Huellas*, en una entrevista que este le hace en *El periódico de Aragón* (1998: 34): «*Huellas* me ha servido para encontrar el camino de la serenidad». Pero junto a esta serenidad que le ha producido escribir este libro, la intención del mismo, no es otra que sembrar conocimiento desde un compromiso ético para utilidad de los lectores, tal y como acabamos de señalar más arriba. Así lo declara al periodista Juan Domínguez Lasierra (1998), de *Heraldo de Aragón*, en la presentación de *Huellas* en Zaragoza (1998: 40): «Aforismos como semillas sembradas con afán de conocimiento, desde un compromiso moral [...] Mi ilusión es que unos cuantos de estos aforismos sean útiles al lector, que le sirvan como guía de reconciliación con su propia conciencia». La utilidad ética de *Huellas* (Guinda, 1998a) es señalada también en una reseña elaborada por A. Saldaña, publicada en la revista *Clarín*: «*Huellas* es un libro saturado de emoción y pensamiento [...] ético, didáctico y moral» (Saldaña, 1999: 84). Los aforismos son semillas condensadas pedagógicas y éticas que desvelan la intimidad más profunda de nuestro autor, así lo indica José Antonio Sáez en el periódico *Europa Sur* (Sáez, 1999): «La brevedad, el arte de sugerir y la condensación expresiva son los cauces por donde discurre el agua fecunda de este manantial de la más íntima sabiduría existencial». En

este mismo sentido, Alberto García-Teresa habla de los aforismos de Guinda como condensación y síntesis de su pensamiento al comentar *Libro de Huellas* (García-Teresa, 2014:): «Lejos del mero juego de ingenio, del alarde lúdico verbal, Guinda llega al aforismo como un trabajo de síntesis, de progresivo cincelado del verso hasta reducirlo a su mínima expresión verbal»; para este crítico, «algunas piezas se salen del género y responden más a notas». Los aforismos de Guinda, para García-Teresa, son también «El tuétano de su poesía».

Hay que constatar que nuestro autor renombra en numerosas ocasiones sus aforismos como «aforirismos», siguiendo el neologismo creado por el poeta sueco Arthur Lundkvist (1974: 203). Es importante tener en cuenta algo que señala Túa Blesa en el prólogo de *Breviario* (*apud* Guinda, 1992a: 12): «*Breviario* y la poesía de Guinda son claramente los rastros de un mismo discurrir, diferentes sombras de una única figura. Los textos muy breves estaban ya en sus poemas...». Esta unidad proclamada, como también ha expresado A. Saldaña (2016: 224), la hemos señalado al comienzo de este apartado, es determinante a la hora de analizar su poesía y el resto de su obra literaria. No se pueden separar su obras poéticas del resto de su obra. Los aforismos, tema que nos ocupa, son en definitiva el tuétano, la destilación, la condensación de su poesía.

Los primeros aforismos que publica nuestro autor son previos a su primera obra como tal de aforismos, *Breviario* (1992a). Su primera publicación de este género la encontramos en *Crepúsculo esplendor* en 1983. Este libro es una antología de sus poemas en el que encontramos aforismos a modo de poemas en tres ocasiones: «Aforirismos» (1983: 55), «Tensamientos» (1983: 76) y «Vers.o.s.» (1983: 85-86). En esta ocasión los aforismos son ocho, diez y nueve respectivamente. Hay que destacar que estas composiciones de aforismos, en un primer momento, son presentados como poemas. El poema «Aforirismos» está en el apartado del libro *Vida ávida* y los otros dos en el apartado «Hielo en llamas».

De los ocho pensamientos del primer poema, «Aforilismos» cuatro de ellos los repite en *Breviario* (1992a: 21): «La sola claridad está en lo oscuro»; «No lo prolongues, repíteme el instante»; «El amor aniquila cuanto la muerte engendra»; «Alas venenosas: o y o», que comentaremos a continuación. Los que no incluye su primer libro de aforismos son: «Vivir es una eterna despedida»; «Para morir toda la vida es poca»; «Serás vicioso cuando soportes estar a tu ser vicio»; «Eyaculad en el ano de Dios hasta su conversión al placer». De estos cuatro aforismos hay que constatar que los primeros corresponden a dos versos del poema «Vivir» del libro *Entre el amor y el odio* (1977: 58), por tanto, aun estando en el apartado «Vida ávida» en la antología, no pertenecen a esta obra, sino que son anteriores, corresponden a la obra no reconocida por nuestro autor. El cuarto es también un verso del poema «Paradiso sin vírgenes de Clochard», que, en este caso, nuestro poeta ha puesto en imperativo; el verso original reza: «eyaculado en el ano de Dios hasta su conversión al placer» (1980: 28). Respecto a esta sentencia, al ser preguntado por su significado, en un primer momento, nuestro autor responde: «No. La cita exacta por la que me vino una denuncia y un juicio es: “Eyaculad en el ano de Dios, hasta su conversión al placer”» (Anexo quinto). Pero lo cierto es que el verso original, luego convertido en aforismo, no está en imperativo.

Por este aforismo, plasmado en un mural en el zaragozano café de La Infanta, el autor de *Vida ávida* fue llevado ante los tribunales el 4 de marzo de 1987²⁰. Guinda relata en una de las entrevistas realizadas: «Me hicieron un juicio y me condenaron [...] En el año 1987, en plena democracia [...] Fue el primer juicio en el que se condena a un ciudadano contra la libertad de expresión» (Anexo sexto, C). El mural referido contiene, además, varios aforismos más del poeta, algunos otros versos de diferentes poemas y algunos pensamientos, se convirtió en un manifiesto titulado: «A LA OPINIÓN PUBLICA. EN DEFENSA DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN. POR LA ABSOLUCIÓN DE ÁNGEL GUINDA Y ALEJANDRO MOLINA EN JUICIO POR BLASFEMIA» (Anexo quinto). El manifiesto, firmado por nuestro autor, por un lado, reproduce el mural pintado por Alejandro Molina con los aforismos de Guinda, en

²⁰ El 4 de marzo de 1987 el Juzgado de Distrito número 3 de Zaragoza juzgó a Ángel Guinda y al pintor Alejandro Molina por el mural titulado «La Guinda del espermento». El fiscal solicitó dos días de arresto domiciliario y 3000 pesetas de multa. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1987/03/06/cultura/541983609_850215.html, consultado el 5-7-2020.

fotografía de C. Villarroya, y por otro un alegato a la libertad de expresión en el que se explica el significado de este aforismo. Dice así:

La frase “Eyaculad en el ano de Dios hasta su conversión al placer”, es uno de los aforismos de mi libro *Vida ávida*» (aunque, como hemos indicado ya, el verso original está en participio “eyaculado” y no en imperativo).

Por heterodoxia de pensamiento y creación, y haciéndome eco de la tendencia al hedonismo del hombre actual, he llegado a la conclusión de que nuestra civilización tiene tres revoluciones pendientes: Romanticismo, Revolución sexual y Revolución del ocio remunerado... En tal sentido, la citada frase apoya el desarrollo de la Revolución sexual.

Aunque en materia de fe me declaro agnóstico, no puedo ignorar la represión sexual que la Religión católica ha ejercido y ejerce sobre muchas personas. Es por esto que pensé que si Dios participara del placer sexual, la Religión católica reconsideraría su condena al placer en la cultura del cuerpo y determinadas formas de vivir la comunicación humana a través del sexo —como la homosexualidad—, dejarían de ser marginadas por una sociedad prepotente (Anexo quinto)²¹.

En una de las entrevistas que pudimos realizar al poeta, ser preguntado por el significado de este aforismo, respondió:

Igual que llego a descreer de la institución religiosa llamada Santa Madre Iglesia, y de toda su jerarquía, igual que he llegado a descreer de la infalibilidad del papa, que no lo creo infalible, he llegado a creer en lo siguiente: Si el ser humano eyaculase en el ano de Dios, si este ano existe, resulta que a lo mejor los miembros de la institución eclesiástica, dejarían de perseguir los problemas ocasionados por el sexo. Dejarían de perseguir a los homosexuales, a las lesbianas, al colectivo entero LGTB. Eso es lo que significa (Anexo sexto).

Continuando con el análisis de los aforismos de *Crepúsculo esplendor* (Guinda, 1983), de los nueve aforismos publicados en el poema «Tensamientos» (1983: 75-76), cinco de ellos los ubicaré posteriormente en *Breviario* (1992a) en 1980 y en 1981. Son los siguientes: «Cuanto no es destrucción obstruye»; «Mi primer héroe prohibido fue Caín»; «Eclipsados. Para recuperar la luz, con nuestras cenizas intentaréis levantar

²¹ En el anexo quinto se puede encontrar la fotografía justo antes de celebrarse el juicio por blasfemia contra Á. Guinda y A. Molina, celebrado el 4 de marzo de 1987, en los juzgados de la plaza del Pilar del Zaragoza. Aparece detrás de la pancarta «Libertad de expresión». L. M. Panero que se desplazó hasta la capital aragonesa para apoyar a los demandados.

hogueras»; «La vida es una sana enfermedad que no se cura sino con la muerte»; «Solitario: necesita compañía y es incapaz de acompañar a nadie» (1983: 75-76).

De los nueve aforismos publicados en «Vers.o.s.» (1983: 85-86), cuatro de ellos los volverá a publicar en *Breviario* (1992a) datándolos en 1981. Son los siguientes: «Del sol, oh noche, exhumado cadáver»; «No mires lo que ves sino lo te que ciega»; «Ilumíname, Alcohol, en llama de antorcha líquida»; «Nunca buscarte, encontrarte siempre; para no perderte» (1983: 85-86).

Son un total de veintisiete aforismos los primeros en ser publicados, en una obra no específica de este género, algunos de ellos de sus primeros títulos publicados. Por tanto, el pensamiento reflexivo ha estado siempre presente en sus composiciones, en un primer momento presentado en forma de poemas, posteriormente en aforismos como tales.

Examinemos su primer libro como tal de aforismos, *Breviario* (1992a), centrándonos en las sentencias que hacen referencia a su pensamiento literario. Esta obra está dedicada «A la meditación» (1992a: 19), algo que nos introduce en la consideración de que las sentencias expuestas en la obra surgen de la reflexión del poeta y pretenden hacer recapacitar, cavilar y razonar al lector, tal y como hemos expresado más arriba. Esta misma dedicatoria la volverá a utilizar en *Libro de huellas* (2014: 9). *Breviario* (1992a) está clasificado por años de creación y recoge un *total* de 303 sentencias: 8 de 1980; 11 de 1981; 4 de 1982; 11 de 1983; 38 de 1984; 20 de 1985; 26 de 1986; 74 de 1987; 55 de 1989; 30 de 1990; 19 de 1991 y 7 de 1992. Los aforismos son frases breves que no superan una sola línea. Algunas de dos o tres frases que suelen estar construidas en dos, tres o cuatro líneas. Sobresalen en toda la obra tres aforismos extensos construidos en párrafos de nueve líneas (1992a: 29), (1992a: 35-36) y (1992a: 47).

Analicemos los primeros aforismos, que corresponden al año 1980. Son ocho, de los cuales, como acabamos de ver, cuatro de ellos ya los había publicado en 1977, fechados, según expone nuestro autor en *Crepúsculo esplendor* (1983), entre 1970 y 1974. El primer aforismo que aparece en el libro es: «Escribir como se vive». Ya hemos recordado más arriba cómo este aforismo nace, según relata Guinda en la conferencia referida, a partir de la lectura de Ungaretti, Quasimodo y Montale tras un viaje a Italia (Anexo tercero).

Una sentencia que, como hemos visto, marcará su poesía hasta el punto de declarar en numerosas ocasiones sentirse un poeta existencial. Este aforismo, que el mismo Guinda señala como influencia de los herméticos italianos, tiene además como antecedente dos versos del poema «Solo y con todos» del libro *Ente el amor y el odio* (Guinda, 1977) que dicen: «Una interna tensión me lleva al verso / y escribo como puedo cuanto vivo» (1977: 57). Los versos están incluidos dentro del apartado «Iniciación al vuelo» del citado libro y fechados en el periodo que va de 1970 a 1974 (1977: 11). «Escribo como puedo cuanto vivo» es una declaración que refleja cómo ya desde los primerísimos tiempos en los que Guinda escribe poesía, tiene claro que la poesía es reflejo de sus vivencias, lo cual nos puede ayudar a entender que la influencia de los herméticos italianos, más que influencia, es un reconocimiento a la forma de hacer poesía de Guinda, quien, más que un epígono de esta corriente, se siente reflejado en ella y en sus procedimientos estilísticos y líricos. Desde el comienzo de su trayectoria poética, Guinda expresa que su poesía nace de sus vivencias, de sus experiencias. Su escritura es un fruto de la destilación de su existir.

Encontramos, además de lo apuntado, un problema cronológico. En la conferencia referida (Anexo tercero), Guinda señala la influencia de los herméticos italianos a la hora de acuñar varios de sus aforismos, entre los cuales cita: «Escribir como se vive»; «La sola claridad está en lo oscuro». En la citada conferencia, ubica el viaje a Italia en 1981; sin embargo, la fecha que marca en la creación de estos aforismos es de 1980. Estos aforismos ¿se redactan en 1981 o en 1980? No hay duda, se trata de aforismos redactados en 1980 y no en 1981, ya que varios de ellos aparecen literales en versos de poemas de su libro

Vida ávida publicado en 1980, tal y como vamos a ver. No es la primera vez en la que encontramos discrepancias cronológicas a la hora de fijar determinados acontecimientos. Más arriba nos hemos referido al mismo problema. Ángel Guinda sitúa en 1965, a los diecisiete años de edad, un acontecimiento en el que se encuentra observando la fuente de dos enamorados en el actual paseo de la Constitución de Zaragoza, fuente que no es colocada en la vía pública, según los archivos municipales del Ayuntamiento de Zaragoza, hasta 1973, tal y como veremos en el punto 4.4 del trabajo.

Siguiendo con el tema que nos ocupa, analizando las creaciones de 1980, vemos cómo los aforismos dos, tres y cuatro de ese año: «No lo prolongues, repítame el instante»; «La sola claridad está en lo Oscuro» y «El amor aniquila cuanto la muerte engendra» (1992a: 21) pertenecen literalmente a versos de poemas de su libro *Vida ávida* (1980: 76), (1980: 37) y (1980: 52). No son sentencias creadas *ex nihilo*, son pensamientos tomados literalmente de textos ya escritos. No podemos afirmar si Ángel Guinda redacta los poemas a partir de sus aforismos o si los aforismos los toma de sus poemas. Me inclino a pensar más bien lo segundo. A esto hay que sumar que el año de datación de los aforismos es posterior a la publicación de los poemas en los que van incluidos, lo que nos induce a pensar que los aforismos están extraídos de sus poemas y no al revés.

El quinto aforismo datado en 1980 de ese año reza: «Alas venenosas: o y o» (1992a: 21). Esa sentencia parece estar tomada de un poema de *Vida ávida* titulado «Alas envenenadas» (1980: 71). Este aforismo junto con los dos siguientes, «Cópula: con con» y «Eternidad: Fin», por su brevedad, proceden, como el mismo autor comenta, de la influencia del poeta italiano Ungaretti: «Me interesó el Ungaretti melancólico de *L'allegria*; esa condensación expresiva de sus poemas breves, que revelan —como si se tratase de una aparición— el misterio del ser humano y del mundo» (Anexo tercero). El ascendiente de este influjo se reflejará en el libro *Toda la luz del mundo. Minimal love poems* (2002), un poemario compuesto por treinta y cuatro poemas amorosos, en su mayoría de un solo verso, producto de este ascendiente de condensación expresiva de Ungaretti.

Los aforismos también son en nuestro autor fuente de creación de poemas. Así, por ejemplo, el aforismo «Cópula: con con» que acabamos de nombrar dará lugar al poema «Con» (2002: 86) y que reza: «Con con». En este caso el poema es fruto de un aforismo y no al revés, como hemos visto más arriba. Como casi toda la poesía de nuestro autor, parte de una vivencia que se ha hecho literatura, negro sobre blanco. La explicación de la anécdota que está detrás de este poema la explicaremos en el punto sexto de la tesis al hablar del empleo del lenguaje y la significación semántica que el poeta otorga a unidades carentes del mismo.

Como se puede observar, algunas de estas sentencias originan poemas y otras son tomados directamente de ellos. Como anota Túa Blesa en el prólogo de esta obra (*apud* Guinda, 1992a: 13): «*Breviario*, colección de textos ya no al margen de la obra poética, sino que proceden del centro mismo de ella, esencia de sus poemas».

Tras repasar los primeros aforismos de *Breviario* (1992a) a modo de testimonio de cómo estos son fruto, en ocasiones, de su obra poética, o simientes de poemas, analicemos ahora el pensamiento estético y literario de esta obra. Los aforismos son guías de conducta personal ante la vida, el mundo y la literatura, así lo declara en un artículo en *Heraldo de Aragón* con motivo de la presentación de este libro (Castro, 1991b: 38): «*Breviario* constituye una guía de conducta personal, ante la vida, el mundo, la creación literaria y el arte». Nos interesan especialmente sus planteamientos literarios y líricos para extraer el pensamiento condensado sobre la poesía y la literatura para poder deducir conclusiones sobre el mismo (dejaremos a un lado los que traten del amor y de la muerte y volveremos a ellos en el punto 5 de la presente tesis).

Veamos en primer lugar cuáles son los aforismos que hacen referencia directa a la poesía, al quehacer poético y a la literatura. Como *Breviario* está dividido en años, los iremos viendo en ese orden. El primer apunte sobre poesía ya lo hemos localizado: «Escribir como se vive» (Guinda, 1992a: 21); el segundo, fechado también en 1981, es:

«En cada retractación yo me retrato» (1992a: 23). Este aforismo lo desarrollará posteriormente en *Huellas* (1998a: 56): «(Defensa del derecho a retractarse)».

Guinda cifra en 1982 dos aforismos sobre el lenguaje (1992a: 25): «Palabra con palabra machaco la cruda realidad»; «La palabra poética es el eco de un monólogo. El silencio, la corporeidad de la palabra en soledad», en los que expresa la relación entre lenguaje y existencia.

De los once aforismos que Guinda data en 1983, tan solo uno es sobre el tema que nos ocupa (1992a: 28): «Poesía, conciencia con ciencia». En 1984 redacta diez sentencias relacionadas con la poesía, una de ellas, la primera, una de las más extensas de *Breviario*. Destacamos algunas consideraciones sobre ellos. Resalta la expresión que define la poesía como enferma y productora de enfermedades, «hay obras que deshacen al autor» (1992: 30). El aforismo va directamente relacionado con la concepción guindiana que apunta la certeza de que la creación poética es un acto de destrucción. Es importante también la reflexión sobre la permanencia de la vida después de la muerte: «Dije: escribir como se vive. Muerto, ya sólo puedo vivir como he escrito» (1992 a: 31). La pervivencia del poeta una vez fallecido se extiende en sus poemas. Se constata, una vez más la unión entre poesía y vida.

Datados en 1985, el tema de la relación entre escritura y poesía es abordado en la siguiente sentencia: «Mi poesía es un testimonio de la convivencia del ser humano con la muerte (1992a: 35). También aquí se percibe la unión entre la producción lingüística que es la poesía con las experiencias internas del autor.

Ocho son los aforismos que Guinda data en 1986. Según señala la cronología aforística que el poeta otorga, en este periodo reformula el primer aforismo del año 1984. El pensamiento pasa de: «La creación poética es una acto de destrucción», a: «La construcción de mi obra es la obra en destrucción» (1992a: 39 y 40).

El mayor número de sentencias dedicadas al pensamiento literario y la poesía lo encontramos en el año 1987. Son en total veinte. Resaltamos de ellos, en primer lugar, el aforismo en el que comenta cómo la poesía, es más que su expresión en la concreción cuyo resultado es el poema: «Cuando escribas poesía que no se note el poema» (1992a: 34).

Otro pensamiento que destacamos es en el que de forma directa rechaza la tendencia culturalista: «El poeta no debe recluirse en un laboratorio...» (1992a: 46). La sentencia aforística en forma de pregunta: «¿Toda retractación es un suicidio?» (1992a: 50).

De un aforismo de 1984 surgirá el poema «Vivir» que figura en el libro *Poemas para los demás* (2009: 18). La composición, ligeramente modificada respecto al aforismo, dice así:

Si me quitan la palabra, escribiré con el silencio. / Si me quitan la luz, escribiré en las tinieblas. / Si pierdo la memoria me inventaré otro olvido. / Si detienen el sol, las nubes, los planetas, / me pondré a girar. / Si acallan la música cantaré sin voz. / Si queman papel, si se secan las tintas, / si estallan las pantallas de los ordenadores, / si derriban las tapias, escribiré en mi aliento. / Si apagan el fuego que me ilumina / escribiré con el humo. / Y cuando ya el humo no exista / escribiré en las miradas que nazcan de mis ojos. / Si me quitan la vida escribiré con la muerte (1992a: 47).

Como se puede observar, nuestro autor tan solo ha transformado algunos tiempos verbales, ha suprimido algún signo de puntuación, alguna subordinada y ha cerrado el poema con la segunda frase del aforismo.

La sentencia aforística en forma de pregunta: «¿Toda retractación es un suicidio?» (1992a: 50)) se deriva de la percepción de la existencialidad de la palabra. Si el lenguaje y la escritura es la vida, corregirla, enmendarla, transformarla, en alguna manera ¿no supone una cierta aniquilación de la propia vida? La evolución en el pensamiento y la

trayectoria poética implica dejar atrás planteamientos previos. Ese proceso de evolución y transformación implica, eliminar, erradicar, y aniquilar las propuestas previas. A ello se suma la concepción del poeta sobre la escritura en unión con la existencia. Escribir es dejarse la vida en la resultante de ese proceso.

En 1989 redacta diez aforismos que hacen referencia al lenguaje. Sobresale en este periodo el pensamiento que unifica la realidad con el lenguaje, que comentaremos más abajo: «La humana realidad es el lenguaje» (1992a: 54)). Junto a él la consideración expresada en la sentencia: «Gran parte de la más reciente literatura española no pasará de ser mero papel reciclable» (1992a: 58). Un crítica directa a la mediocridad literaria que el autor estima en mucha de la producción literaria que se realiza en España.

Ocho son los aforismos guindianos redactados en 1990 dedicados a la literatura y al lenguaje, nueve los producidos en 1991 que hacen alusión al lenguaje. Comentaremos estas sentencias en el punto sexto del trabajo.

El último año de pensamientos y aforismos que nuestro autor publica en *Breviario* corresponde a 1992. En este año, de los siete pensamientos que se pueden leer, encontramos tres relativos al tema literario y lírico: «No es misión de un poeta lírico transformar el mundo, sino poetizarlo» (1992a: 67); «El escritor se convierte en un clásico cuando sus libros son obra de lectura en el tiempo» (1992a: 67); «La poesía del conocimiento es poesía de la experiencia tocada de transcendencia metafísica. Vivido cada hecho y padecido, el poeta medita hondamente y, por medio de la escritura, se pregunta, analiza causas, los efectos y extrae conclusiones que llegan a formar parte del saber» (1992a: 67). En ellos destaca el compromiso de la poesía con la realidad, y una vez más la relación entre escritura y la existencia.

Hasta aquí los aforismos de *Breviario* en referencia a la literatura, la poesía, en general, el lenguaje. Un total de setenta y cinco (1 en 1980; 1 en 1981; 2 en 1982; 1 en

1983; 10 en 1984; 2 en 1985; 8 en 1986; 20 en 1987; 10 en 1989; 8 en 1990; 9 en 1991 y 3 en 1992). Los años de estas sentencias corresponden a publicaciones que van desde *Vida ávida* a *Claustro*. En ese periodo temporal, además de los libros citados, Ángel Guinda publica *Crepúsculo esplendor* (1983), *El almendro amargo* (1989) y *Lo terrible* (1990), siendo estas dos últimas *plaquettes*. Para poder establecer una visión de conjunto del pensamiento estético y literario guindiano se tendrá que complementar con los aforismos de *Huellas* (1998) y *Libro de huellas* (2014). Lo exponemos a continuación para poder sacar conclusiones sobre el tema que estamos tratando.

Huellas (1998a) es su segundo libro de pensamientos aforísticos publicado en 1998 y recoge sentencias confeccionada desde 1993 a 1998. Son un total de 257 aforismos clasificados por años de la siguiente manera: 124 corresponden a 1993; 111 a 1994; 22 a 1995 y tan solo una a 1998. Al final del libro *Claustro* (1991: 171) se puede leer: «Libro de huellas en preparación». La obra que Guinda tiene intención de redactar es *Huellas*, aunque nuestro poeta publica tres poemas, de lo que se deduce que en el origen *Libro de huellas*, que figura en *Claustro* tiene la intención de ser un poemario y no un libro de pensamiento en forma aforística. Los poemas que figuran son: «La edad estéril»; «Tras las máscaras» y «Los pusilánimes» (1991: 175-178). Estas composiciones aparecerán como tales en su siguiente libro editado, *Después de todo* (1994a: 13-16).

A la hora de publicar su siguiente libro de aforismos, decide nominarlo como *Huellas* y no como *Libro de huellas* tal y como había anunciado en *Claustro*. *Libro de huellas* será el título que utilizará, como tal, en el volumen que publica en 2014. Aunque hay que señalar que en varias ocasiones utiliza la denominación «Libro de huellas» para referirse a *Huellas* y a *Breviario*. Así lo podemos leer en *La voz de la mirada* (2000: 9, 16), donde publica dos aforismos: «La belleza es siempre una aparición» (2000: 9); (1998a: 31) y «He cerrado los ojos para ver» (2000: 16) que no aparece como aforismos ni en *Huellas* ni en *Breviario*. Lo mismo sucede en *Biografía de la muerte* (2001), en el que denomina a *Breviario* como «Libro de huellas» al publicar el aforismo «La muerte vive» (2001a: 11) tomándolo de *Breviario* (1992a: 60).

El análisis que hemos realizado de los aforismos del año 1980 en *Breviario* sirve perfectamente para los pensamientos de *Huellas*. Es decir, no son sentencias o dichos que estén al margen de la creación poética de Guinda, algunos de ellos los toma de sus poemarios, otros, por el contrario, dan nombre a poemas o incluso en este caso a libros posteriores. Ejemplo de ello es el aforismo «Te doy mi libertad para ser libre» (1998a: 27), que está tomado literalmente del último verso del poema del mismo nombre del libro *Vida ávida* (1980: 72). Otro ejemplo es el aforismo «Toda la luz del mundo pasa por tu mirada» (1998a: 45), que también está tomado literalmente del primer verso del poema «Eres hermosa» de *Entre el amor y el odio* (1977: 118). Parte de este verso dará nombre, posteriormente, al libro *Toda la luz del mundo* (2002). Nos encontramos, una vez más, con el problema de datación de los aforismos guindianos. Si bien estos dos últimos señalados los fecha en 1993 y 1994, ya fueron publicados en 1977 y datados entre 1970 y 1977, según explica el mismo Guinda en *Entre el amor y el odio* (1977: 11). Me inclino a pensar que los aforismos tienen su origen en los poemas. No como frases seleccionadas, son pensamientos que el autor tiene grabada en su interioridad y que retornan a él, en el proceso reflexivo. Además, no podemos olvidar que Guinda rechaza su obra poética hasta 1980. En este sentido, los aforismos son gotas expresivas de la destilación de su pensamiento, y están relacionados con su poesía, de la que no se pueden separar.

Examinemos, como hemos hecho con *Breviario*, los aforismos relativos a su pensamiento sobre el lenguaje y la creación poética de *Huellas* (1998a), con la propuesta cronológica que propone.

El primer año que figura es 1993, de 124 pensamientos, tan solo 13 son relativos al tema que nos ocupa. Ubicados en 1994 encontramos 11 aforismos relativos al tema que tratamos.

Los dos últimos años de aforismos de *Huellas*, 1995 y 1998, redacta 22 y un aforismo, respectivamente, de los 23 tan solo dos hacen referencia a su pensamiento literario, es de 1995: «Hubo un tiempo en que habría dado la vida a cambio de una obra,

hoy renunciaría a esa obra a cambio de vivir» (1998a: 60); «Ser palabra como ser humano» (1998a: 60).

Antes de hablar del *Libro de Huellas* (2014) publicado en 2014, hay que resaltar que en dos publicaciones, una de 2005 y otra de 2011, Guinda transcribe alguno de sus aforismos bajo la denominación «Arquitextura» pero con subtítulos diferentes. En *Poemas perimentales* emplea como «Mínima poética» (2005: 15) y en *Escribir como se vive* utiliza «Apuntes hacia una Poética (1980-2009)» (2011c: 83), explicando que es obra inédita.

El poemario *Poemas perimentales* (2005) contiene nueve aforismos ya publicados previamente en sus libros aforísticos *Breviario* (1992a) y *Huellas* (1998a), de los cuales siete hacen referencia a su pensamiento lírico: «La palabra es un ser vivo» (1992a: 47); «La poesía es palabra con música» (1992a: 64); «La poesía es palabra sin apenas palabras» (1998a: 19); «Escribir como se vive» (1992a: 21); «Escribir como se es» (1998a: 33); «Hacer vida la palabra, hacer palabra la vida» (1992a: 39) y «Ser poeta no es una profesión: ser poeta es una posesión» (1992a: 59).

Escribir como se vive (2011c) es el libro en el que publica un total de 90 aforismos bajo el paraguas «Arquitextura. Apuntes hacia una Poética (1980-2009)» (2011c: 84). Entendemos que el motivo por el cual señala en la referencia la aclaración de «Obra inédita» es que algunos de estos aforismos los publica por primera vez. Por tanto, son inéditos, aunque la gran mayoría de las sentencias sobre su pensamiento ya habían sido publicados en los libros *Huellas* y *Breviario*.

Pasamos ahora a analizar el pensamiento estético sobre el lenguaje en *Libro de huellas* (2014). En primer lugar, hay que destacar la definición que sobre esta obra expone Guinda en las palabras de presentación del libro: «Señales clavadas a la orilla de una gran trayectoria vital marcada por la poesía» (2014: 5). Guinda ubica estas frases, sentencias,

pensamientos, aforismos en el periodo temporal que va de 1980 a 2010. Este libro recoge a modo de antología la recopilación de los aforismos publicados anteriormente que ha querido retomar y algunos nuevos e inéditos. Recordemos que la datación de alguno no corresponde, como ya hemos visto, a 1980, son anteriores, ejemplo de ello es el aforismo «No lo prolongues, repítame el instante» (2014: 11) publicado en *Crepúsculo esplendor* (1983: 55), en *Breviario* (1992a: 21) y, en primer lugar, en el poema «Vivir» de su obra *Entre el amor y el odio* (1977: 58).

Libro de huellas consta de 496 aforismos, muchos de ellos reproducidos ya en sus dos libros anteriores (*Breviario* y *Huellas*), de los cuales 75 corresponden a su pensamiento estético, lo que supone un 15,2% del total.

La última obra en la que Guinda publica aforismos es *La experiencia de la poesía* (2016), libro en el que ven la luz los manifiestos publicados en su trayectoria literaria y que comienza con un apartado denominado «Arquitextura. Apuntes hacia una poética. 1980-2015» (2016: 11). En este caso publica 42 aforismos. La mayor parte de los referidos a su pensamiento estético y literario ya los ha publicado en obras anteriores.

Concluimos aquí el recorrido sobre los aforismos estéticos y literarios del autor de *Vida ávida*. Vamos ahora a comentarlos para vislumbrar el pensamiento que se desprende de los mismos.

En primer lugar, hay que señalar la importancia que tienen los aforismos en el conjunto de la obra guindiana, ya que de una u otra manera se van haciendo presentes en su literatura, tanto de forma principal en sus tres libros sobre ellos, o de manera secundaria, mezclados en o con sus poemas en sus obras líricas, en las antologías que presenta sobre su poesía o en las publicaciones de otros géneros.

El aforismo, como hemos visto, se define como una gota de destilación de su pensamiento, por tanto, Guinda nos muestra en ellos su forma de ver y entender el mundo, la literatura, la poesía, en definitiva, su cosmovisión que pretende compartir con el lector, para que puedan serle útiles y para ayudarle a reflexionar si fuera necesario. De ahí la dedicatoria inicial de *Breviario*: «A la Meditación» (1992a: 11), que nuestro autor escribe con mayúscula para resaltar la intención de la misma.

Los aforismos en la obra literaria de Guinda son como mantras que una y otra vez va repitiendo. Son ejes en los que se apoya, descansa y de los que, en ocasiones, nace su propia poesía, poemas e incluso libros, por ejemplo, el título del libro *Toda la luz del mundo* (2002), o bien al revés, de los poemas surgen aforismos, como es el caso de los primeros aforismos que publica, que nacen de poemas de la obra inicial de nuestro poeta.

La gran mayoría de los aforismos los encontramos en *Breviario* y en *Huellas*. Una y otra vez vuelve a ellos en sus publicaciones, los selecciona, elimina algunos, los vuelve a poner más adelante, los separa, pero hay que resaltar que casi de manera casi residual, en el sentido del volumen total, va añadiendo algunos más, es el caso de *Escribir como se vive* y *La experiencia de la poesía*. El corpus fundamental de los aforismos está en *Breviario* antes que en *Huellas*.

Hay que destacar, como consideraciones generales, dos cuestiones. La primera es la denominación de los nombres de los libros de los aforismos. *Breviario*, donde el epíteto supone una colección, un vademécum en el que el poeta propone su pensamiento, y *Huellas*, que supone las marcas sobre el camino que nuestro poeta ha ido realizando en su trayectoria vital. Es interesante observar que la denominación original de su primer libro de aforismos es *Libro de Huellas*, tal y como expresa al final de *Claustro* su antología de 1991 (1991: 173). Además de no poner ningún aforismo, sitúa tres poemas que publicará posteriormente en *Después de todo*. Extraña como, en vez de utilizar *Libro de huellas*, tal y como había anunciado en *Claustro* (1991: 173), la primera publicación de aforismos lleve el nombre de *Breviario*. De este tema hablaremos en el punto sexto del

trabajo, al exponer la concepción del poeta de su obra como una obra en permanente construcción. *Libro de huellas* será una reedición compuesta fundamentalmente por aforismos de *Breviario* y *Huellas* en el que incluirá algunos más que publica en 2014. No obstante, la denominación de *Libro de huellas* la empleará para referirse a *Breviario* y *Huellas*, tal y como hemos visto en el desarrollo del tema. También por dos veces Ángel Guinda renombra varios aforismos y por dos veces como «Arquitextura», un neologismo que señala cómo los aforismos son los pilares de su obra poética.

Por otro lado, nos encontramos con el asunto de la datación de los aforismos. Tanto *Breviario* como *Huellas* están presentados según los años de confección de los aforismos, pero, como hemos visto, algunos son anteriores a la fecha señalada. Posteriormente, en las recopilaciones que edita tanto en *Libro de huellas*, como en *Escribir como se vive* y en *La experiencia de la poesía* abandonará la datación de los mismos supliéndola por una cronología general que va desde 1980 hasta la fecha de publicación de los libros referidos.

Otra cuestión general que llama la atención es la explicación los aforismos que publica en *Escribir como se vive*, en donde señala a estos como «obra inédita» cuando en realidad son tan solo unos pocos los que se publican por primera vez, siendo la gran mayoría selección de *Breviario* y de *Huellas*.

También es de reseñar cómo la publicación del aforismo «Eyaculad en el ano de Dios hasta su conversión al placer», aparece por primera vez en su libro *Vida ávida*, posteriormente en *Crepúsculo esplendor*, en *Breviario* y en *Libro de huellas*. Hay que reseñar que el juicio que le interpusieron en los tribunales de justicia de Zaragoza, no fue por el aforismo sino por el mural en el que se recogía este aforismo con algunos otros. Fue condenado por la exposición pública en un mural pintado en un bar zaragozano, no por su publicación en los poemarios. Guinda expresaba que fue el primer poeta condenado en la época democrática en el ejercicio de su libertad de expresión.

¿Qué muestran los aforismos a nivel estético y literario? Para acercarnos al pensamiento estético y literario de Ángel Guinda, clasificaremos los aforismos con diferentes marbetes, a modo de teselas que nos podrán ayudar a vislumbrar la imagen del mosaico del tema que nos ocupa. Las sentencias que tratan sobre el asunto literario los agruparemos en: Escritura; Vida; Palabra; Poesía: Poeta.

Escritura: Escribir, plasmar negro sobre blanco las ideas, reflexiones, pensamientos, en definitiva, la conciencia lingüística, el compromiso radical con la vitalidad de las palabras va a ser el primer eje que vamos a analizar en los aforismos de Ángel Guinda.

El primer aforismo que hace referencia al pensamiento estético es el aforismo inaugural de *Breviario*: «Escribir como se vive». Componer es vivir, la palabra es un ser vivo, se tiene que escribir como se vive y se tiene que vivir como se escribe. Las palabras son seres que son capaces de nacer, desarrollarse, mudar, morir e incluso resucitar. Vida y poesía son dos expresiones de una misma realidad que se amplía al lector de poesía, de ahí que por ello vida, escritura y lectura del poema sean una misma cosa, un mismo proceso en el que se funde, en el que se experimenta una relación permanente entre la captación de la realidad del escritor, el ejercicio de inteligir del autor, la plasmación de este proceso en el resultado de la escritura, el proceso de recepción por parte del lector al recibir la obra en la lectura y el resultado que supone esta lectura en los procesos mentales del receptor de la obra literaria. Por ello, según expresa nuestro autor, solo le cautivan «Los textos [...] que hacen posible que vida, escritura y lectura del poema sean una misma cosa...» (1992a: 32).

Respecto a la vida, vivir es escribir, escribir es vivir. Esta será una de las claves hermenéuticas, interpretativas que inevitablemente tendrá como consecuencia inmediata releer su poesía desde su vida, entender su vida desde sus escritos líricos y no líricos y poder llegar a afirmar que su poética es sentiente. Y esto se aprecia en aforismos del tipo: «Escribir como se es» (1992a: 33); «Escribir como se es, ¡o no escribir!» (1992: 39);

«Hacer vida la palabra. Hacer palabra la vida» (1992a: 44); «Las palabras se escriben con ideas. Las ideas se escriben con vida...»; «El poeta no debe recluírse en un laboratorio para elaborar su obra. Desde la vida y desde su tiempo, ha de hacer con la mayor naturalidad ética y estética, de su obra de laboratorio» (1992a: 46).

Si para Guinda escribir es vivir y vivir es escribir, podemos, desde esta perspectiva, comprender perfectamente el aforismo formulado en forma de pregunta: «¿Toda retractación es un suicidio?» (1992a: 50). Si para nuestro poeta escribir es vivir, cualquier rectificación, revocación, enmienda, palinodia de la obra implica una privación voluntaria de la vida, hecha escritura, vivida y encarnada en el poema.

Los aforismos de los que estamos hablando, que son, como señala Saldaña (2019: 320): «El negativo de una vida logografiada en la escritura a través del tiempo», pueden hacernos pensar que esta estética poética pertenece a la denominada poesía de la experiencia. Nuestro poeta no pertenece, en los aspectos o características de la estética poesía de la experiencia formulada y acuñada por Enrique Molina Campos (1988: 41-47). Guinda ha expresado en alguna ocasión pertenece a poesía de la experiencia: «Hago poesía de la experiencia, de la meditación y del dolor de vivir» (Guinda, 1993a). Si bien es cierto que Guinda realiza buena parte de su producción durante la década de los ochenta, momento en el que se da esta corriente poética, como lo es que la temática de su obra parte en numerosas ocasiones de sus vivencias y experiencias, su poesía no comparte las características que L. A. de Villena señala al intentar definir la poesía de la experiencia (1997: 10): «Una poesía que expresa las experiencias de una vida, generalmente urbana, desde la noche bohemia, las muchachas amadas, el fervor o la melancolía de la amistad, la nostalgia de los paraísos perdidos». Estas particularidades, modos de producir, concebir y elaborar el texto poético, no son características de la poesía de nuestro autor. Su escritura parte fundamentalmente de sus vivencias, muchas veces de la oscuridad de su más profunda interioridad en donde se mezclan con su intelecto. De ahí que llegue a expresar que la palabra poética surge del eco de un monólogo que se produce en la soledad, en el silencio: «La palabra poética es el eco de un monólogo. El silencio, la corporeidad de la palabra en soledad» (Guinda, 1992a: 25).

Vamos a realizar una pequeña digresión, para comentar los aforismos guindianos sobre el silencio, expresa o implícitamente citado en nueve ocasiones: «La palabra poética es el eco de un monólogo. El silencio la corporeidad de la palabra en soledad» (1992a: 25); «No es la palabra lo que me enferma sino su silencio: el pensamiento que me descompensa. Es conflicto entre la presión de lo inesperado y la impresión que lo alce a la superficie» (1992a: 41); «La poesía es la música que pone puerta al silencio y tabiques al ruido» (1992a: 45); «La poesía es Palabra sin apenas palabras» (1998a: 18); «Escribir en el silencio a fuerza de hablar solo» (1992a: 48); «La luz, el aire, el silencio, la música, el ruido, olores y sabores, textura y volumen de las cosas son materia y espíritu del poema...» (1992a: 49); «El pensamiento se ha quedado sin lenguaje por querer hacer del lenguaje pensamiento» (1992a: 50); «La poesía es una seducción al silencio, como seduce el olvido a la eternidad» (1992a: 63) y «Las palabras son semillas cargadas con el silencio de los mundos» (1998a: 52).

Como podemos apreciar, casi todos los aforismos pertenecen a *Breviario*, siete de nueve. La datación que Guinda incluye tanto en *Breviario* como en *Huellas* explica cómo el primer aforismo pertenece a 1982, el segundo a 1986, los pensamientos tres, cuatro, cinco, seis y siete a 1987, el octavo a 1991, y el noveno a 1994. Sobre el tema del silencio no publica ningún aforismo nuevo ni en *Libro de huellas*, ni en *Escribir como se vive*, ni en *La experiencia de la poesía*, lo que nos lleva a deducir que las especulaciones sobre esta materia las realiza al final de la década de los ochenta del siglo pasado. ¿Se podría afirmar la influencia de la denominada poesía del silencio o meditativa cuyo principal exponente es José Ángel Valente? Examinemos los pensamientos de nuestro poeta sobre este asunto contrastándolos con las características de este tipo de poesía que se genera en la década de los ochenta del siglo pasado.

La poesía del silencio es heredera de la poesía originada por los autores que expresan la crisis que el lenguaje experimenta en el sentido de la no capacidad expresiva del mismo, y defiende «un espacio de lenguaje hacia el metalenguaje», como explica Sánchez Robayna (1985: 185). En este sentido, José Ángel Valente (1971) explica cómo la poesía es el medio para conocer, a través del lenguaje, en lo más profundo del yo, como

única vía de acceso a esa realidad que se presenta. La poesía se convierte en herramienta de comprensión:

El acto de su expresión es el acto de su conocimiento. Por eso todo momento creador es en principio un sondeo de lo oscuro [...] La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético (1971: 4-10).

Según Valente, la poesía del silencio desarrolla «un movimiento de destrucción y reinención sobre el lenguaje que es a la vez una abolición de la realidad y un acceso a formas más profundas de esta» (1971: 70). En este sentido, podemos identificar los aforismos guindianos: «La palabra es el eco de un monólogo. El silencio la corporeidad de la palabra en soledad» (Guinda, 1992a: 25); «La Poesía es Palabra sin apenas palabras» (1998a: 18); «[...] el silencio [...] son materia y espíritu del poema» (1998a: 49); «La palabras son semillas cargadas con el silencio de los mundos» (1998a: 52).

El poema es una revelación de lo profundo, pues, «a través de la condición de verdad que satisface (poesía es conocimiento), el poema deja de configurarse como propuesta de producción de sentido, para convertirse en el lugar de una revelación» (Valente, 1971: 51). Este tipo de poesía, la «poesía del silencio» o «poesía meditativa», que se realiza entre la dicotomía revelación / ocultamiento de la realidad mediante el lenguaje y que, como dice Remedios Sánchez (2018: 134), «no existe una unidad ni una cohesión como grupo estético en la forma de construir o de pensar la poesía», tiene su incidencia al final de la década de los ochenta del siglo pasado, en el pensamiento estético y literario de Ángel Guinda. Se puede afirmar tras los aforismos guindianos que tratan sobre el silencio que este tipo de poesía tiene alguna influencia en nuestro autor.

Terminada la digresión sobre la incidencia de la denominada «poesía del silencio», retomamos el tema tratado, la urdimbre de los aforismos guindianos, que nos ayudará a pergeñar su pensamiento estético.

Guinda se deja la vida en la escritura, escribe como vive. «Escribir como se vive» es el aforismo inaugural de *Breviario* que repite en la selección de aforismos de *Poemas perimentales*, en *Escribir como se vive*, que da nombre al libro que pretende ser una autobiografía epistolar, además de seleccionar algunos poemas y aforismos. Pero hay que constatar que este aforismo, que da la impresión de haber sido un mantra repetido en numerosas ocasiones en su obra literaria, no aparece en las dos últimas selecciones de aforismos que publica: *Libro de Huellas* y *La experiencia de la poesía*. ¿Ha habido evolución en su pensamiento literario? ¿Por qué no incluye este aforismo en sus dos últimas selecciones?

Tres aforismos nos ayudarán a responder a estas preguntas. Dos de ellos los publica por primera vez en *Escribir como se vive* (Guinda, 2011c) y los retoma en *La experiencia de la poesía* (2016): «El poeta ve voces» (2011c: 88); (2016: 18) y «El poeta es un ciego iluminado» (2011c: 88); (2016: 17). El primero es una adaptación de uno de *Breviario*: «Como el ciego, el poeta ve voces» (1998a: 56). Junto a ellos uno inédito de su último libro en el que publica aforismos, *La experiencia de la poesía*: «Escribir como se lee» (2016: 20). Si bien es cierto que en sus dos últimos libros persiste en explicar cómo es necesario hacer palabra la vida, y hacer vida la palabra. Hay una evolución en nuestro poeta. Da la impresión, en la evolución de su trayectoria, que su poesía nace no tanto de sus experiencias vivenciales, sino de la reflexión y de la interioridad, así como de su lectura, este último aforismo así lo apunta. Así como otro nuevo aforismo que publica en su última recopilación: «Se escribe según se lee» (2016: 20).

Retomando la primera clasificación que hemos articulado para examinar los aforismos (escribir-vida), algunos son derivaciones de «Escribir como se vive»: «Si no escribes como vives, vive al menos como escribes»; «Hacer vida la palabra. Hacer palabra la vida» (1992a: 30, 39 y 44); «Las palabras se escriben con ideas. Las ideas se escriben con vida. La vida se escribe con la muerte»; «Escribir como se es» (1992a: 44 y 21); «Escribir como se es, ¡o no escribir!» (1998a: 33), la unidad entre vida y escritura, escritura y vida es inseparable.

Analicemos ahora su pensamiento respecto al lenguaje y a la palabra. Uno y otro no los podrá concebir sin estar unidos a sus experiencias internas, a sus vivencias. La primera vez que alude a esta relación la expresa en el aforismo que trata a la actividad literaria como recreadora la realidad, y en ese sentido es un acto de destrucción (1992a: 29-30). Lo vivido, pensado, etc., en el proceso de composición poético entran en una relación de transformación mediante los procesos estilísticos que apuntan hacia la belleza y la intervención de la capacidad de uso del lenguaje, gracias a la capacidad cognitiva del autor en su cerebro. Este proceso produce la realidad «otra» del poema como tal.

Son varias las sentencias en las que repite esta idea de la creación como acto de destrucción. Nos detenemos un momento en este asunto. En *Breviario* leemos más adelante: «La construcción de mi obra es la obra en destrucción» (1992a: 40). También se puede interpretar, de la misma manera, el pensamiento: «Sólo vivo por y para la poesía. Ella me mata y resucita cada día» (1992a: 46). En este libro se refiere en otro pensamiento el tema de la destrucción: «Canté a la destrucción para mostrarla. Y a la ruina y soledad del ser humano. Y el caos y el vacío de este tiempo. Pensé que, escribiéndolos, el ser humano los temería más y los evitaría. Y aquí estoy, destruido, entre las ruinas de mi soledad» (1992a: 48). Otra sentencia de esta obra que puede ayudarnos a entender el sentido de estas sentencias es: «Crear una obra, construir un mundo, a pesar de todo lo leído, de todos los mundos destruidos» (1992a: 53). En *Huellas* (1998a) encontramos también pensamientos que hacen referencia al tema de la destrucción:

Unos escriben para matar, otros para no morir. Máscara del dolor es la memoria. Se escribe porque se recuerda. Hay quien escribe para olvidar, y quien lo hace para reconstruir el mundo. Únicamente los elegidos se destruyen en su propia creación (1998a: 56; 2014: 77).

Posteriormente, en la antología que recupera varias de sus sentencias, *Escribir como se vive*, retoca uno de sus pensamientos: «La creación poética es un acto de destrucción» (2011c: 87). Pasa de «La construcción de mi obra...» a generalizar en «La creación poética...», y posteriormente en este mismo libro dirá: «La creación de mi obra es la obra de la destrucción» (2011c: 90). Posteriormente, la última recopilación de

aforismos que publica en *La experiencia de la poesía*, volverá al original de *Breviario*: «La construcción de mi obra es la obra en destrucción» (2016: 19; 1992a: 40), y junto a este reedita: «Crear una obra, construir un mundo; a pesar de todo lo leído, de todos los mundos destruidos» (2016: 20; 1992a: 53).

Guinda explica la clave de interpretación de estos pensamientos en la introducción de la antología *La creación poética es un acto de destrucción* (2004: 7):

La creación poética destruye para construir: aniquila los ecos en busca de una voz, el silencio en todo cuanto dice, la realidad en cada misterio fundado por la imaginación, a aun la palabra misma en los silencios del texto que, al leerlo, nos lee y reescribe, nos hace revivir.

Estas palabras recuerdan las palabras finales del estudio sobre J. Talens, de J. M. Trabado (2016) sobre la metapoésía y los niveles enunciativos: «Quien escribe ya no está, como quien cierra la puerta y se va» (Trabado, 2016: 195).

La producción literaria destruye para construir ya que recrea la realidad inmediata, la que el poeta percibe en su interior. Si la construcción de una obra destruye el proceso profundo que experimenta el poeta en lo más íntimo de su ser, en ese sentido la creación mata, pero a la vez resucita en la obra creada, una creación que es un nuevo mundo y que supone para el autor destruirse a sí mismo, morir (metafóricamente hablando), en el resultado de este proceso y para el lector un hacer revivir en sí al autor en la contemplación, lectura del poema.

Después de intentar explicar el significado de estos pensamientos sobre la destrucción, continuemos con el tema de qué supone el lenguaje y la palabra en sus aforismos. El segundo sobre la palabra, el lenguaje, lo encontramos en *Breviario* (1992a), dice así: «La palabra convence, la acción vence». También encontramos: «Hacer vida la Palabra. Hacer palabra la vida» (1992a: 31 y 39). No puede ser de otra manera, si para

Guinda escribir es vivir, la palabra tendrá que hacerse vida, ya que el lenguaje es el instrumento, el que expresa la vida. El autor de *Vida ávida*, para dar mayor notoriedad y entidad propia, ya que para él tiene realidad en sí misma, escribe palabra con mayúscula, no porque sea un nombre propio, sino porque como tal posee existencia, tiene entidad en sí misma, una entidad que participa ontológicamente de la naturaleza del ser del creador poético.

Entendemos desde esta perspectiva el aforismo: «¿Por qué no estudiar la lengua desde el punto de vista de la existencia humana y de la palabra? Es decir, ¿por qué no estudiar la existencialidad del lenguaje?» (1992a: 40). Se puede completar con otro de *Huellas* que reza: «Ser palabra como ser humano» (1998a: 60). Hemos visto en el trabajo cómo en varias ocasiones Guinda se manifiesta como un autor que escribe poesía existencial, unas declaraciones que no deja pasar por alto. Hay una identificación entre ser y lenguaje. Las sentencias referidas nos recuerdan las proposiciones que Heidegger realiza sobre el lenguaje. José Luis Arce (1977) Carrascoso sintetiza así el pensamiento de Heidegger:

A) El “Logos”, verdad del ser, es, por esencia palabra. B) La palabra encuentra su esencia en la verdad del ser. C) La palabra es quien, de alguna manera, “realiza” al hombre, en cuanto posee una indiscutible prioridad ontológica. D) El *Sein* (ser) sólo se despliega en el ámbito del hombre, siendo lo absolutamente trascendente, a la vez lo que más próximo para él (1977: 16).

Heidegger en su andadura filosófica trata de esclarecer la naturaleza, la esencia del lenguaje a través de sus investigaciones lingüísticas y filosóficas, es decir, busca patentizar los fundamentos teóricos últimos en los que se basa y radica el lenguaje. En este sentido, sus teoremas llegan a la conclusión de la presencia del ser en la expresión lingüística. Así lo expresa cuando afirma: «El pensamiento, obediente a la voz del ser, busca la palabra a partir de la cual la verdad del ser viene al lenguaje» (*apud* Arce, 1977: 16). Heidegger trata de demostrar la incardinación del lenguaje en el ámbito del ser de una manera perfectamente explícita. El lenguaje para este filósofo es la casa del ser:

El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestabilidad del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian (Heidegger, 2007: 259).

En definitiva, tratar la filosofía del lenguaje como una auténtica ontología del lenguaje, cuya vía de adecuación es el pensamiento. Es a través de la expresión lingüística generada por el pensamiento donde encontramos la auténtica manifestación del ser. En este sentido, el lenguaje es existencialista. Si aceptamos estas teorías heideggerianas podemos llegar a la conclusión de la existencialidad del lenguaje, cuya máxima expresión es el lenguaje poético. De aquí podríamos afirmar y entender los aforismos sobre la existencialidad del lenguaje de Guinda, «Ser palabra como ser humano»; «¿Por qué no estudiar la existencialidad del lenguaje?». Y comprender desde esta perspectiva la multitud de declaraciones en las que nuestro poeta declara su poesía como una poesía existencialista. Ejemplo de ello es el aforismo: «La poesía es Palabra sin apenas palabras» (Guinda, 1998a: 1), en este sentido «Palabra» en mayúscula recrea la realidad ontológica.

Si la existencia, el ser, participa en el lenguaje, a través del filtro del pensamiento, teoría en la que nuestro autor participa, entenderemos también las afirmaciones de la unificación de cómo la palabra participa en la vida y la vida en la palabra, de cómo escribir es vivir y cómo la vida se plasma en la escritura, de cómo se escribe como se es, de cómo, si esto no es así, Guinda recomienda no escribir. En este sentido se entiende también el aforismo: «(Cenotafio). Aquí reposa el alma de quien tuvo por cuerpo la palabra» (1998a: 40). El existencialismo de Guinda llega a tal punto que expresa en uno de sus pensamientos: «Ser palabra como ser humano» (1998a: 60). Palabra, lenguaje, vida, realidad, existencia, humanidad, poesía se identifican hasta llegar a constituir una misma realidad.

Terminada esta breve digresión a partir de la cual hemos intentado fundamentar la proclamada poesía existencialista de Guinda en las teorías filosófico-lingüísticas

heideggerianas, continuamos con el análisis de los aforismos guindianos sobre la palabra y el lenguaje.

En este contexto se comprende el aforismo: «El lenguaje no es real, pero hace que la realidad se realice en lo real otro de la idea. La humana realidad es el lenguaje» (1992a: 54). El lenguaje no es realidad, pero participa de ella, a través de la expresión que es la manifestación del pensamiento en la captación de la realidad, del ser, de ahí que la humana realidad sea el lenguaje. Desde estas categorías de pensamiento se entiende también que el autor de *Vida ávida* afirme en otro aforismo: «El pensamiento se ha quedado sin lenguaje por querer hacer del lenguaje pensamiento» (1992a: 50). El lenguaje no es el pensamiento, por ello el pensamiento no tiene lenguaje. El pensamiento capta la realidad a través del lenguaje, expresión de la existencia, de lo real, del ser. No se puede hacer del lenguaje pensamiento, porque aunque el lenguaje es solo manifestación del pensamiento, cuando este capta la realidad, no está en el pensamiento sino fuera de él.

Para completar este análisis sobre las sentencias guindianas, analizaremos ahora los que podemos situar bajo los marbetes de poesía, poeta. Títulos que repite y explicita con insistencia en todas sus obras aforísticas.

El primer aforismo que hace referencia a la poesía lo encontramos en *Breviario* (1992a: 32):

En poesía me cautivan aquellos textos en los que se ha producido la convivencia entre contenido violento y serenidad de forma, haciendo posible que la vida, escritura y lectura del poema sean una misma cosa. En tal sentido acaso la forma sea el más intenso tema del poema.

¿A qué hace referencia esta frase cuando habla de contenido violento? La respuesta a esta pregunta la encontramos en el manifiesto titulado *Poesía violenta* (2011a), donde declara: «Violencia es violencia. Pero hay una violencia negativa cuyo

objetivo es la destrucción por la destrucción; y una violencia creativa cuyo reto es demoler destrucción: construir destruyendo» (2011a: 2). La violencia es la capacidad de construir lo que destruye en todos los ámbitos, mediante la capacidad creativa de la obra. La violencia positiva realizada mediante la serenidad de la forma es la que posibilita la construcción de un orden nuevo, más humano, más justo. De ahí los versos que por primera vez leemos en el poema «Carta a Mercedes Guinda» (1997: 20) que posteriormente repetirá en varias ocasiones durante su prolija obra: «Ahora pienso que acaso hemos venido / al mundo sólo para destruirlo / y de las ruinas levantar otro orden» (1977: 20). Aunque hay que matizar que ese proceso de levantar otro orden, en definitiva, una poesía útil, una poesía que sirva al ser humano, es la finalidad del poeta, por ello: «No es misión de un poeta lírico transformar el mundo, sino poetizarlo» (1992a: 67). Al expresar que «Acaso la forma sea el más intenso tema del poema» está definiendo la poesía, ya que la expresión, la forma que participa de la realidad, es el tema originario y original de la poesía. Esta misma idea la expresa en el siguiente aforismo: «El fondo de la forma: Poesía» (1992a: 60). Hay uno que puede resultar ambiguo: «Escribo contra la realidad, no sobre ella» (2011c: 87). Visto el planteamiento general de sus sentencias, que son fundamentalmente existencialistas, este pensamiento parece contradecirlo. Su significado se enmarca en el proceso de destrucción y construcción de un nuevo orden. Guinda no escribe describiendo la realidad, sino contra ella, una realidad que no le gusta, su tarea es poetizar el mundo, su poesía, que parte de la percepción ontológica de la existencia en su pensamiento, en su interioridad y cuya misión es la obra en destrucción en el sentido que hemos explicado más arriba.

«Mi poesía es un testimonio de la convivencia del ser humano con la muerte» (1992a: 35). El tema de la muerte lo abordaremos en capítulos posteriores. Baste decir que la muerte vive, según expresa nuestro autor. En este sentido, si la muerte vive, y Guinda la vive intensamente desde su más tierna infancia, su poesía es fruto de la convivencia íntima con ella.

«La poesía es la pregunta a todas las respuestas» (1992a: 4). La poesía es definida como pregunta a todas las respuestas. No solo porque la poesía cuestiona toda la realidad,

sino porque toda la realidad participa en la expresión poética. Por ello expresa en otra sentencia: «¿Para qué sirve la poesía? La poesía no sirve, es» (1992a: 47). La poesía, expresión del pensamiento que percibe la realidad del ser, porque participa de la existencia, de la realidad, del ser. En ese proceso de participación de la realidad adquiere sentido el aforismo: «La poesía es ráfaga como ráfaga son las ideas» (1992a: 53). La poesía es fruto de la recepción de la realidad a través del pensamiento. Por ello otro pensamiento sobre los poemas: «El poema no tiene idea de las ideas que lo harán poesía» (1992a: 54), y también: «La inspiración es trallazo de luz en las tinieblas de la inteligencia» (1998a: 40). En el proceso de expresión de la realidad que es la poesía, a través del pensamiento, el poema no conoce las ideas que serán captadas en este proceso, porque el lenguaje no tiene pensamiento. Este proceso descrito supone que en la recepción de la realidad a través del pensamiento y su expresión en la forma poética hará que el poema no sea buscado, sino percibido, por ello Guinda señala: «Nunca busco el poema. El poema me encuentra» (1992a: 63). Por ello también llegará a decir: «Soportable es una vida sin poesía, la poesía sin vida me es insoportable» (1998a: 24). Guinda no concibe la poesía desconectada de la vida, ya que la vida, la existencia, la realidad, llegan a ser una unidad indisoluble, por ello concibe la palabra como un ser vivo: «La palabra es un ser vivo» (1992a: 47). Y por ello la palabra es el lugar donde todo tiene cobijo: «La palabra es la casa de las cosas» (1992a: 45). Entendemos así, según las categorías existencialistas guindianas, que escribir consista en seleccionar entre las palabras las que mejor expongan la realidad percibida: «Escribir es cribar» (2011c: 86).

Otros aforismos que hacen referencia a la poesía y al poeta son los que ven la poesía como una tumba: «La poesía es la tumba del poeta» (2011c: 88); «Fosa propia. La poesía es la tumba del poeta» (1992a: 51). El poeta deja su vida en la realización del quehacer poético. En este sentido: «Todo escritor hace una obra, pero hay obras que deshacen a su autor» (2011c: 90). Nuestro poeta se deja su vida poetizando el mundo en la confección de una poesía que sea útil: «Poesía útil: objeto de belleza, sujeto de conducta» (2011c: 89). El proceso de la palabra a la vida, supone la ubicación, la tumba donde encontramos, el alma del cuerpo que es el poema. Hay un pensamiento que tiene relación con estos que acabamos de ver, publicado en su última selección de aforismos y que es inédito: «Mi poesía es la tumba de mi madre» (2016: 18). Este pensamiento no significa, como sucedía en los anteriores, que el poeta se deje la vida escribiendo, tiene

otra connotación. En este caso, utiliza el adjetivo posesivo «Mi». Si la poesía y la vida son una unidad indisoluble, son lo mismo, su poesía, que es su vida, supuso la muerte de su progenitora al nacer, así se explica este pensamiento.

La última selección de sentencias publicada en *La experiencia de la poesía* (2016), sentencias aforísticas que hacen referencia al significado de la poesía y del poeta. Ejemplo de ello es: «La narrativa cuenta, la poesía canta» (2016: 17). Este aforismo es una vuelta de tuerca a uno de *Huellas* que expresa: «La poesía es palabra de música» (1998a: 64). Otro inédito de esta selección que aparece como una evolución en su pensamiento estético y literario es: «Se escribe según se lee» (2016: 20). Se percibe que la escritura,., nace en este caso de la lectura. Contradice lo anteriormente expresado en otros como: «Tengo miedo a leer, tengo miedo a escribir. Las palabras aparecen para desaparecerme» (1998a: 21). ¿Hay una progresión en Guinda respecto a su poesía existencialista? La respuesta a esta pregunta es negativa ya que los que hacen referencia a su pensamiento estético y literario que refleja en su última selección de aforismos contienen la gran mayoría de sus pensamientos existencialistas publicados con anterioridad, especialmente en *Breviario* y *Huellas*. Por tanto, este lo consideraremos como un caso aparte, no como una evolución, sino más bien como una digresión en su pensamiento. Hemos hablado más arriba de una posible evolución en su pensamiento, una evolución que no es determinante sino tangencial ya que su pensamiento estético y literario es fundamentalmente existencialista.

Hasta aquí los aforismos guindianos, examinados fundamentalmente desde la perspectiva estética y literaria. Un pensamiento que nos marca y remarca el existencialismo estético y poético de Á. Guinda. Nos acercaremos ahora a los textos literarios de aliento reflexivo, como son los manifiestos, los ensayos y las composiciones epistolares, que sin duda nos ayudarán en la reflexión y profundización de la obra del poeta.

3.4 Ensayos, manifiestos, ediciones guindianas

Tres son los ensayos publicados por el poeta: *El mundo del poeta, el poeta en el mundo* (2007b), *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo* (2015b) y *El escritor de mi vida: Gustavo Adolfo Bécquer* (Castro y Guinda, 2020).

El primero de ellos es un ejercicio de introspección poética en el que sitúa a la poesía por delante de las demás realidades: «Antes que nada la poesía» (Guinda, 2007b: 7) siguiendo el axioma de Odisseas Elytis. Guinda expresa la necesidad que tienen los poetas de concebir la realidad como el «gran laboratorio de experimentación hacia la experiencia» (2007b: 7). En escrito consta de dos partes. La primera determina el concepto de lo que es un poeta. Los autores líricos no son profesionales de las letras, ni personas que crean por vocación, la poesía es concebida como fruto «de una necesidad inevitable» (2007b: 9). En el ensayo Guinda describe las características de los poetas, personas que afirman el mundo, con capacidad de asombro, en alerta permanente, dotados de una alta inteligencia lingüística, imaginación y sensibilidad, en busca siempre de un estilo propio, que son capaces de belleza, en una idealización estética y moral de la realidad. La segunda sección del ensayo versa sobre la reflexión de lo que es la poesía y el análisis de la poesía española. Su descripción sostiene cómo la poesía se ha desvinculado de la realidad, así como la severa crisis de identidad que atraviesa la poesía española en contenido, forma y calidad. Apostando por una poesía de calidad que evite la clonación estética con absoluta libertad de ideas en donde los autores sean capaces con sus obras de poetizar el mundo, desvelando su problemática, en una transformación en favor de la paz, la justicia y la libertad, en definitiva, en favor de la utilidad de la poesía.

El segundo ensayo sobre Leopoldo María Panero pretende ser un homenaje al autor, en palabras de Guinda, un autor al «que admiré, quise, acompañé, soporté, abandoné, pero jamás compadecí» (2015b: 11). El escrito reúne diversos materiales sobre Panero compilados por Guinda. El homenaje a Panero en la VII Feria del Libro de Soria junto a otros autores (2015b: 13-15). La visión guindiana sobre la persona de Panero

(2015b: 17-18). Un análisis de la poesía de Panero (2015b: 19-20) y sobre su estética (2015b: 21-22). La narración de dos de sus experiencias personales con Panero (2015b: 23-26). Un detallado análisis de su obra poética y sus principales características (2015b: 29-41). Tres reseñas periodísticas redactas por Guinda sobre Panero (2015b: 43-57). Dos artículos periodísticos guindianos sobre Panero (2015b: 61-66). Un poema de Panero que desea resaltar nuestro poeta (2015b: 69). Dos cartas enviadas por Panero a Guinda (2015b: 73-76). Tres anécdotas vividas con Panero (2015b: 79-85) y la reproducción de originales y fotografías citadas en el ensayo (2015b: 85-102). Además de calibrar, alabar y evaluar la obra de Panero en este libro, Guinda, en su tónica habitual no deja de desnudarse ante los lectores contando sus intimidades en el ejercicio de desnudar su persona a través de sus creaciones relata en este ensayo de forma anecdótica el «impertinente acoso sexual que [...] hube soportar de su persona-personaje» (2015b: 62), algo que no deja de sorprender en un libro que pretende ser un homenaje a Leopoldo María Panero, después de su fallecimiento.

El tercer y último ensayo de Ángel Guinda publicado dos años antes de su fallecimiento, durante la pandemia del Covid-19 es un tributo a Gustavo Adolfo Bécquer (Castro y Guinda, 2020: 25) redactado junto al ensayo compuesto por el crítico Antón Castro. Las quince páginas compuestas por nuestro poeta, referenciadas en varias ocasiones en este trabajo, son una loa a un poeta que a juicio de Guinda «me marcaron existencial y estéticamente» (2020: 25). La pretensión del texto es encontrar el eco becqueriano en las voces poéticas más representativas de las diferentes épocas poéticas contemporáneas, un ejercicio de literatura comparada. Nuestro autor, en este ejercicio reconoce a Bécquer «como uno de mis padres literarios, junto a Jorge Manrique y Quevedo, entre otros tantos» (2020: 40). Resalto de este libro una consideración guindiana respecto a su libro *Toda la luz del mundo* (Guinda, 2002):

Y me pregunto si detrás de mi libro *Toda la luz del mundo. Minimal love poems* (poemas de amor de un solo verso), no habrá estado acechante esta pregunta de Bécquer en su Rima XXIX: «¿comprendes ya que un poema / caben en un verso?» (Castro y Guinda, 2020: 40).

Más adelante veremos, al tratar este poemario, el ascendente de los herméticos italianos en su intento de condensar la poesía, a la hora de redactar el libro citado, a lo que añadimos esta declaración del poeta.

Á. Guinda en su compromiso con el lenguaje y la poesía redactó en su trayectoria ocho manifiestos poéticos: *Poesía y subversión* (1978); *Futuro de la poesía* (1984a); *Teoría de la depresión poética* (1984b) *Poesía útil* (1994); *Manifiesto inútil* (1997) y *Poesía violenta* (2011a); *Defensa de la dignidad poética* (2014); *Emocionantismo* (2016). Todos ellos, excepto el denominado *Manifiesto inútil* (Guinda, 1997) están recopilados en el libro *La experiencia de la poesía* (2016). En numerosas ocasiones nos encontramos con el problema de la datación y clasificación de las obras guindianas. Este es un ejemplo de ello. El autor en su página web²² no incluye *Futuro de la poesía* (1984a) y *Teoría de la depresión poética* (1984b), aunque inserta como manifiesto el libro que los recopila *La experiencia de la poesía* (2016). En esa obra aparecen publicados por primera vez *Defensa de la dignidad poética* fechado en el libro en 2014 y *Emocionantismo* fechado en 2016. La datación y clasificación de los manifiestos que el poeta expresa en el libro citado contiene algunas imprecisiones. Sitúa como un manifiesto unitario titulado *Y poesía ni contracultura. Curriculum mortis* los manifiestos *Futuro de la poesía* y *Teoría de la depresión poética*, datándolos en 1985 cuando el primero se publicó, como se puede ver en las referencias bibliográficas, el 22 de noviembre de 1984, y el segundo el 27 de diciembre de 1984. También data en el libro el manifiesto *Poesía violenta* en 2012, cuando se publicó en 2011. Del contenido de los manifiestos hemos hablado en diversos puntos del trabajo, pero especialmente los analizaremos en el capítulo sexto al tratar el tema del lenguaje y la poesía en las obras guindianas. Baste decir que la concepción de su literatura como una obra en permanente construcción, es decir, viva y en constante revisión, justifica las diferencias y correcciones de los manifiestos en su diversas publicaciones y la no publicación de alguno de ellos.

²² Manifiestos guindianos. Recuperados de: <http://www.angelguinda.com/p/publicaciones-1.html>. Consultado el 22-8-2019.

El espíritu inquieto de Ángel Guinda, su compromiso con la poesía y la cultura le llevaron a emprender dos empresas editoriales, la colección Puyal que reunió desde 1976 a 1982, veintiún ejemplares de libros poéticos de diversos autores, publicada en Zaragoza. También fundó la revista *Malvis* concebida como un espacio en el que se publicaban traducciones, poesía, prosa, dibujos y artículos de crítica poética en tiradas de 300 ejemplares numerados que se editó en Madrid entre 1988 y 1991.

La colección Puyal editó veintiún ejemplares publicando diversas obras poéticas por orden cronológico de: José Luis Alegre Cudós; Ana María Navales, Ramón Garcíasol, Ildefonso Manuel Gil; Mario Ángel Marrodán; Francho Nagore; Paul Éluard; Mariano Esquillor; José Antonio Rey del Corral; Ángel Guinda; Ángel Crespo; Luciano Gracia; Joaquín Sánchez Vallés; Manuel Estevan; José Luis Rodríguez; Jorge, Urrutia; J. M. Aguirre; Luis Cernuda y Manuel Martínez Forega.

Dos particularidades de estos libros a reseñar, de forma anecdótica. La primera es que Guinda realiza siempre en los diversos ejemplares poéticos una crítica sobre ellos pero firma como Manuel Casales, que corresponde a su segundo nombre y a su segundo apellido. La explicación de este sobrenombre la explicaré en el capítulo sexto al tratar el tema del lenguaje. La segunda es la numeración de los ejemplares, de los veintiún ejemplares que se publicaron, se publicó el número doce y se pasó directamente al catorce. El salto del número trece apunta a algún tipo de posible superstición por parte del poeta.

Las dos publicaciones denotan la apuesta clara del poeta por divulgación de la poesía y su compromiso con la literatura y la cultura.

4. La obra poética. Aproximación general

El presente apartado se centra en la exposición de la producción escrita de Ángel Guinda. Una obra, me atrevo a decir, que es congruente y singular en el panorama literario escrito en español en los últimos tiempos. Si bien contamos con numerosas reseñas, artículos de críticos en medios de comunicación, y estudios en revistas especializadas, la poética guindiana carece de estudios en profundidad y en totalidad. Aunque encontramos estudios como los de Á. Crespo, M. Martínez Forega, A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, estos no abarcan su obra completa, ni son exhaustivos en la pluralidad de matices, a tener en cuenta, lo que, por otro lado, no merma en nada su calidad.

El núcleo central de la producción literaria de Guinda es la poesía. La obra poética guindiana consta de un total de treinta y cuatro libros, a la que se le suma una amplia y significativa labor como traductor, crítico literario y de arte, ensayista y escritor de sugerentes y reveladores manifiestos poéticos en los que plasma su posicionamiento y pensamiento, junto a la tarea de edición de dos revistas poéticas.

Los ejes que conforman este punto se articulan, en primer lugar, en la presentación del poeta y de su obra, en lo que se refiere a su biografía y a su obra, en una visión panorámica. Aquí encontraremos diferentes ejes transversales, temas centrales que configuran su obra: el ser, la muerte, el amor, el compromiso, el lenguaje como expresión de la realidad, la rebeldía, la estética unida a la ética. También veremos su formación académica y su primera literatura, además de repasar sus declaradas amistades literarias. Encontraremos en palabras de algunos críticos expresiones que sintetizan las ideas y símbolos centrales que atraviesan su imaginario poético y que serán fundamentos del andamiaje del trabajo posterior, por ejemplo: «Su vida ha sido fuente constante de su poesía»; «Su lenguaje es la expresión de la verdadera realidad humana»; «Una estética que no se desvincula de la ética»; «Disolución de su propio ser en el lenguaje»; «Subvertir la realidad para construir otro orden». Acabaremos esta parte del trabajo realizando el inventario de su obra poética, el cual ha encontrado diversos disensos entre algunos

críticos, debido a las públicas retractaciones que el poeta ha efectuado sobre su producción inicial.

4.1 Una voz conocida: panorámica general del poeta y su obra

«La verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura» (Proust, 2009: 220). Esta cita resume en fondo y forma la panorámica general del poeta Ángel Manuel Guinda Casales, nacido el 26 de agosto de 1948 y fallecido en Madrid el 29 de enero de 2022. Acercarse a la obra poética guindiana ha de verse ya no tanto como un reflejo o una prolongación de su vida, sino como un acontecimiento vital experimentado en su máxima plenitud. El valor y la entidad de esta obra poética pueden medirse al margen de la relevancia institucional (ganó el premio de Poesía San Jorge de la Institución Fernando el Católico en 1973 y el premio de las Letras Aragonesas en 2010), los reconocimientos o el prestigio social que alcanzó en su vida. Sus poemas pretenden ser una llamada de atención, un golpe a la conciencia, en el intento de hacer del lenguaje una casa en permanente construcción, inacabada siempre, amenazada por la demolición, pero siempre abierta, sin límites que la encasillen, que limiten su extensión, pero con una clara pretensión: La utilidad performativa, una poesía lúcida y anticonformista, rebelde, indomable que propone pero nunca impone, la búsqueda y mejora de un orden más humano y justo, entendida como: «La poesía debe ser útil, moralmente para vivir, existencialmente para resistir, y culturalmente para incrementar, para aumentar, las posibilidades, éticas y estéticas del individuo» (Anexo sexto). Una escritura que sabe, a la vez, mantener una saludable distancia de los escenarios de los intereses comerciales y crematísticos, a partir del convencimiento de que el foco de atención ha de situarse en los poemas y no tanto en el sujeto que los ha escrito:

No estoy de acuerdo con muchos de ellos (poetas) que tan solo escriben para ser famosos, para ganar algún premio literario. Está el dinero como medio y como fin. Está la fama como medio y como fin. La poesía es algo tan sagrado, tan extraordinario. Está por encima de estas memeces como son la fama, el éxito y el dinero (Anexo sexto).

La trascendencia a la que hace alusión implica liberar a la poesía de la herrumbre que le quite intensidad y la instale en la superficie evitando un ahondamiento de la profundidad: «La poesía debe sentirse libre de los condicionamientos. En el mundo de la literatura hay sectas, hay (no voy a decir dictadores) pero hay mandamases, que concentran el poder a través de determinadas situaciones e instituciones. Eso es despreciable» (Anexo sexto). Guinda nunca fue un poeta gregario, ni se dejó someter por los rigores o las reglas de una u otra corriente; siguió su camino de un modo personal, separándose de los caminos más trillados; no implantó escuela, aunque eso no impidió el reconocimiento de su escritura, vital, cercana, experiencial, autónoma y performativa.

En uno de los manuales de historia literaria de referencia, *Historia y crítica de la literatura española*, es mencionado en dos ocasiones: volúmenes 8/1 y 9. José Luis García Martín (1992b) incluye a Ángel Guinda en la generación poética de los setenta, coetánea a la de los novísimos, (si mantenemos esa denominación taxonómica): «Otros poetas comenzaron a publicar antes de 1975, aunque sus obras más significativas aparecerían después: [...] Ángel Guinda, expresionista, vallejiano, conceptuoso y torturado, que ha reunido su poesía en el volumen *Claustro* (1991)» (1992b: 107). En el volumen posterior, el apartado de la poesía lo redacta Juan José Lanz (1999), que también cita a Guinda: «Otros poetas que desarrollaron lo más significativo de su obra más allá de 1975 son: Carlos Piera, Ramón Irigoyen, José Luis Giménez Frontín, Ángel Guinda y José Luis García Martín» (1999: 125).

La sola mención de nuestro poeta en esta obra de estudio literario y poético no justifica la realización de un estudio detallado de la vida, obra y trayectoria de Guinda, pero sí supone una llamada de atención, abre la puerta a cuestionarnos sobre este autor en su contexto literario y en su personalidad como creador poético.

En el momento actual, la era de la comunicación global, Internet ha supuesto una revolución que podría compararse, en el ámbito del conocimiento, con lo que supuso en su tiempo la imprenta de Gutenberg. Es evidente que esta forma de acceso a la información, donde muchos recursos están a disposición, debe ser seleccionada, estructurada y analizada desde la perspectiva de una estructura científica de investigación. En el caso que nos ocupa, es obvio el valor y la entidad de las posibilidades que ofrecen las comunicaciones telemáticas y a la vez la confusión y el ruido que pueden producir, asunto del que Guinda era consciente:

Una cosa que me preocupa de los jóvenes es su adicción a las redes. No se dan cuenta de la cantidad de tiempo que les roban, que podrían dedicar a la meditación, a la reflexión, a la trascendencia y no la contingencia que puede ser el mundo de esos submundos que son las redes. Son eficaces para algunos temas, no para todos (Anexo sexto).

Las reticencias expresadas no fueron obstáculo para que el escritor encargara un dominio web para ofrecer en la red información sobre su persona y sus creaciones poéticas y literarias: www.angelguinda.com²³. Los motivos de su posicionamiento en el mundo de la textualidad electrónica los declaraba en una de las entrevistas: «La utilización de las redes sociales es una afirmación de la existencia, estoy aquí» (Anexo sexto). Una existencia que quería compartir y dar a conocer.

Su dominio web está articulado en diez secciones: Noticias, biografía, poemas, publicaciones, película *La diferencia*, manifiesto de *Poesía útil*, referencias bibliográficas, fotos, vídeos y *links*. Bucear en su página de Internet supone descubrir y hacerse una idea general de la información que el mismo autor pretende que sea conocida. El acercamiento inicial a este recurso web denota la plural y polifacética perspectiva general del poeta en su trayectoria poética y literaria, en obras, manifiestos, traducciones, ensayos referencias bibliográficas, en antologías, revistas y artículos periodísticos en los que diversos críticos han comentado sus escritos.

²³ Blog de Ángel Guinda, recuperado de <http://www.angelguinda.com>, consultado el 4-5-2018.

La diferencia (Francisco, 2011) es una película producida por David Francisco del año 2011, a disposición del visitante del recurso web. En ella Ángel Guinda narra en primera persona su biografía, además de explicar su amor por la poesía y su trayectoria lírica²⁴. Sirve esta como una buena introducción a este poeta. La narración de su semblanza, y la propia biografía de Guinda publicada en su blog, explican sucintamente su trayectoria vital.²⁵

Según el relato, su experiencia poética comenzó a los diecisiete años en el actual Paseo de la Constitución de Zaragoza (anteriormente paseo Marina Moreno) contemplando un bloque escultórico de dos enamorados bajo un paraguas (una obra que permanece en el mismo lugar). En ese momento recordó la poesía de Bécquer, de Quevedo, que leyó en la escuela, y sintió la necesidad de ser poeta. Después de este momento que podríamos llamar «epifánico» empieza a leer poesía de Neruda, de los clásicos, los modernos y los simbolistas franceses, etc. Confiesa que en ese tiempo redacta poemas casi a diario. Señala como maestro suyo a Salvador Espriu. En Zaragoza tiene los primeros contactos líricos y comienza a relacionarse con poetas como Manuel Pinillos, Miguel Luesma y Guillermo Gúdel. Repasando su vida, explica cómo una de las mejores decisiones que ha tomado es la de ir a residir a Lavapiés (Madrid), sin dar motivos. Terminada la narración de su biografía describe las características de su poesía. Aprovechando la exposición de su narración biográfica profundizamos en algunos aspectos relevantes que nos ayudarán a contextualizar y a profundizar en las vivencias de un poeta que no entendía la poesía separada de la vida.

La estatua referida de su momento «epifánico» es una escultura obra de Manuel López García que lleva por nombre «Pareja paseando bajo un paraguas». Fue realizada en el año 1973, según datos de los archivos municipales del Ayuntamiento de Zaragoza²⁶.

²⁴ Vídeo autobiográfico de Ángel Guinda en el que repasa su vida, obra y trayectoria. Recuperado de: <http://la-diferencia-pelicula.blogspot.com.es>, consultado el 4-5-2018.

²⁵ Biografía de Ángel Guinda, recuperada de <http://www.angelguinda.com/p/biografia.html>, consultada el 4-1-2018.

²⁶ La escultura la realizó Manuel López en 1973. Recuperado de: <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/arte-publico/80>, consultado el 7 de enero de 2021.

Al ser preguntado por la inexactitud en la datación del acontecimiento, que lo sitúa en 1965 en la película *La diferencia*, responde:

Lo he dicho siempre. La poesía se me apareció. Si no existía todavía esa escultura y la colocaron dos años después, por ejemplo. Yo la vi. Me anticipé. Aquella visión que tuve fue real. Por el paraguas de la escultura cae agua, y llovía, meteorológicamente. La poesía se me impuso. Es lo que yo vi, lo que yo sentí. Dejé los estudios de Medicina, me dije que no quería ser médico como la mayoría de mis primos hermanos. Quiero ser poeta, quiero ser como Gustavo Adolfo Bécquer, quiero jugármelo todo a la baza de la poesía. No ser famoso a través de la poesía, sino de cumplir tu necesidad, esa necesidad de hacer poesía. Este acontecimiento lo dato en 1965. Me anticipo ocho años (Anexo sexto).

En el libro *Escribir como se vive* (Guinda, 2011c), relata también el «encuentro epifánico» situándolo a principios de 1966:

Para mis dificultades se me presentó de golpe la Poesía, como una aparición arrebatadora. Aparición que me sorprendió sentado en un banco del actual Paseo de la Constitución. Contemplaba, embelesado, una escultura de bronce. Representa a una pareja de enamorados protegiéndose de la lluvia con un paraguas del que cae agua, incluso cuando el cielo está azul. Llovía sobre mojado. La poesía —la lectura y escritura— era ya mi obsesión, una interferencia que borraba todo lo demás, incluido el estudio. Fue a comienzos de 1966 (2011c: 10-11).

Guinda tuvo muy claro que la poesía es en sí misma una experiencia, y así, más que por las relaciones entre la poesía y la biografía, se interesó sobre todo por las vinculaciones entre la poesía y la vida interior, entre el lenguaje y la conciencia y apostó por una poesía en la que la memoria, los sentimientos, las anécdotas, las emociones y las experiencias personales se sometieran a un proceso radical de representación mental, en el conflicto «entre la presión de lo inexpresado y la impresión que lo alce a la superficie» (1992a: 41). En este sentido, en el epílogo de *Breviario* (1992a), Alfredo Saldaña señala:

Se accede aquí al mundo a través de esa droga dura que es el lenguaje poético, capaz de alterar con su intervención incisiva nuestra percepción de la realidad; sometido a una elasticidad extraordinaria, el lenguaje multiplica en estos textos las posibilidades de entrada a las diversas experiencias que configuran, y, utilizado de una manera nada común, transforma nuestra visión del mundo (*apud* Guinda, 1992a: 73).

Puedo relatar una anécdota en la entrevista que tuvo lugar en su domicilio el 20 de junio de 2020. Le preguntamos por el polémico verso del poema «Las vírgenes de Clochard» del libro *Vida ávida*: «Eyaculo en el ano de Dios...». En repetidas ocasiones negaba que fuera un verso de un poema, ubicando su procedencia en el mural que pintó en el bar zaragozano que le acarreó un procedimiento en los tribunales. Raquel Arroyo, su esposa, recuperó de la biblioteca familiar el ejemplar de *Vida ávida*, y al comprobar la existencia del verso en el poema citado, el poeta reflexionó y aseguró: «Para mí la creación de este verso no fue en el poema, sino en el mural».

Nos encontramos no ante la falta de memoria de un acontecimiento, ni mucho menos con una transgresión deliberada de la realidad, sino con una recreación de la misma, en la que se fusionan lo onírico y la vivencia personal. Una cita en la que Guinda está comentando la ascendencia de G. Adolfo Bécquer en la poesía de Juan Ramón Jiménez, explica con absoluta precisión lo tratado: «Incluir en la narración de un hecho la transformación de la vivencia personal de lo real en pervivencia poética con una realidad otra mediante su confusión —tal vez plena fusión— con lo leído, imaginado, soñado, deseado, sentido y recordado» (Castro y Guinda, 2020: 30). Así se comprenden sin gran dificultad las palabras referidas previamente: «Es lo que vi, lo que sentí». La resultante es la realidad más real posible, que el poeta hace suya, la que recuerda, la que vive, la que hace presente, una fusión asimilada como posibilidad de articular nuevos parámetros existenciales a partir del pensamiento, las vivencias, los recuerdos, lo onírico, lo utópico y lo experimentado.

Nos detenemos un momento en la vivencia de la infancia que el propio poeta comenta extensamente en su libro *Escribir como se vive* (Guinda, 2011c). Los recuerdos narrados abarcan desde los cuatro años a los trece, muchos de los acontecimientos marcarán su personalidad durante toda su vida: «Convivo con mi biografía» (2011c: 21). Analizando las dieciséis cartas biográficas de este libro encontramos claves hermenéuticas acontecidas desde su nacimiento hasta los trece años, que nos ayudarán a comprender la psique del poeta y que determinarán diversos ejes transversales en su futura

producción poética. Es más, podría señalarse que la poesía guindiana no se entiende al margen de su vida, ni de estos acontecimientos que tanto marcaron al poeta.

En términos generales, la expresión e impresión de sus recuerdos comienzan narrando su nacimiento, motivo por el cual falleció su madre Ángeles Casales Claveras, en presencia de su padre Félix Guinda Samper, de su tía Pilar Casales Claveras, de su abuela materna Dorotea Clavera, de la comadrona y los dos médicos que ayudaron en el parto, en el piso tercero derecha del número 15 de la calle Tarragona, en Zaragoza, el 26 de agosto de 1948, a las siete de la tarde. El acontecimiento lo comenta con estas palabras: «Nací matando. Así anidó en mí el complejo de culpa, que aún me persigue. Complejo de culpa doble: mi madre daba su vida a cambio de la mía; y mi padre, desembocaba en la mayor desgracia» (2011c: 9). Los primeros años de su existencia transcurrieron entre Uncastillo donde se encontraba la casa familiar, conocida como Casa Palomo, y Zaragoza. En Uncastillo convivía con sus abuelos paternos, María Jesús y Manuel que son descritos con personalidades muy marcadas y diferentes. La abuela, una mujer que siempre vestía de negro, cuyo mundo se repartía entre la dedicación al marido, la organización de la casa y la educación religiosa de los nietos. Por su parte, el abuelo anticlerical manifiesto que compensaba la beatitud de su esposa, trabajador incansable en el negocio de la tienda que poseían en el pueblo, un hombre de carácter. Los abuelos maternos, Dorotea y Manuel vivían en Zaragoza en la misma finca donde residía Ángel Guinda con su padre, en el piso segundo izquierda, con la hermana de Manuel, Josefa. La traumática muerte de su hija Ángeles trajo consecuencias negativas que determinarán lo que el poeta describe como: «La semilla del odio que se convirtió en el venenoso fruto de la soledad de mi familia» (2011c: 17). Dorotea, cegada por un primitivo y mal enfocado amor materno, convirtió al padre del poeta en el causante de la muerte de su hija: «Mi padre se convirtió injustamente para Dorotea en el blanco de su desolación, de su ira, de su afán de venganza» (2011c: 17). La consecuencia de esa actitud provocó una denuncia a la policía por parte de los abuelos maternos hacia su padre para conseguir la custodia de Ángel Guinda: «Ahora me denuncian, me acusan de que no te puedo cuidar; se te quieren llevar, pero no lo van a conseguir» (2011c: 19), le comenta su padre, al recibir la delación. El poeta tenía en ese momento cuatro años de edad. Ese suceso provoca que el padre cogiera una escopeta de aire comprimido, en presencia de Ángel Guinda, y bajara al piso donde residían los abuelos maternos para pedir explicaciones, además de proferirles insultos y

amenazas. Desde ese momento, dejaron de hablarse de por vida, y a la par la prohibición paterna de que Ángel tuviera ningún contacto con ellos.

Otro acontecimiento narrado por el poeta, al cumplir cinco años, marcará su personalidad y su infancia. El poeta desde su nacimiento no goza de buena salud, así se describe en una de las cartas: «Desde mi nacimiento tuve problemas de salud: raquitismo, un soplo sistólico al corazón, hipertrofia ventricular, fatiga, bronquitis crónica» (2011c: 27). Lo que provocaba la prohibición de realizar deporte y juegos y divertimentos propios de la edad infantil, lo que le acarrea ciertos desprecios por parte de los compañeros del colegio. Las dolencias físicas provocaban constantes viajes para visitar a los médicos. En una de ellas fue llevado por la futura mujer de su padre, Benita Tosaus Cervero, a un doctor de Luesia, Antonio Labayén. Terminado el reconocimiento médico, el poeta escuchó la conversación entre el doctor y su futura madrastra: «No creo que este niño llegue a los siete años. Por favor, doctor, ¿puede escribir lo que acaba de decirme? Me voy a casar con su padre y no querría que nadie pensase que he cuidado mal a su hijo si le pasara algo» (2011c: 29). El comentario que Guinda realiza sobre este hecho explica nítidamente las repercusiones en su niñez y en su vida adulta:

Desde ese momento, y hasta que hice la Primera Comunión, casi todas las noches y al despertar pensé que cualquier día el Niño Jesús, de quien tanto me hablaba mi abuela paterna, extremadamente beata, me llevaría al Cielo y yo vería por fin a mamá [...] Así fue cómo percibí la precoz sensación de estar a las puertas del más allá. Mi eterna convivencia con la muerte (2011c: 29).

Además de estos condicionantes que marcarán su existencia, hay que destacar la pésima convivencia familiar que durará desde los diez hasta los dieciocho años, momento en el que abandona la casa paterna. A los diez años recuerda el primer enfrentamiento entre su padre y su madrastra:

La primera pelea entre mis padres. Benita histérica, levantó la voz: ¡A partir de hoy duermes con el hijo de la otra! Aquella expresión me atravesó el alma. Y, efectivamente, hasta los dieciocho años, en que me fui de casa para siempre, mi padre y yo dormimos juntos (2011c: 45).

Junto a este hecho, hay que sumar la descripción de la tormentosa convivencia familiar: «Los malos tratos psicológicos a mi padre fueron constantes [...]. En otros momentos, el nivel de insultos, improperios, injurias y amenazas llegaba a límites tan insoportables que a mi padre le hervía la sangre y daba un empujón a su mujer, incluso una bofetada» (2011c: 45).

La convivencia era tan dura y terrible que llega a comentar otro suceso que provoca el conato de suicidio de su padre y su posterior fuga de casa a los diez años:

La bronca había sido de escándalo. Gritos, insultos, golpes, incluso cuchillos empuñados rasgando el aire. Aún veo a mi padre, exaltado, abrir la ventana del dormitorio, subirse a una silla, desde ésta a la mesa camilla, mirar al vacío, dudar, y yo tirar de su chaqueta, ahogado en lágrimas, suplicándole: Baja, papá, por favor, baja. [...]. Lo que más me dolió aquella tarde en medio del fragor de la batalla fueron estas palabras (por parte de su padre): Desgraciado [*sic*], cuánto sufrimiento me habrías evitado si el día que naciste hubieras muerto tú, en lugar de tu madre (2011c: 47).

El espeluznante incidente provocó que el niño abandonara su casa deambulando por las calles zaragozanas durante cuatro días.

Impresiona la claridad y la precesión con los que Guinda va reconstruyendo sus recuerdos más tempranos, sus fantasmas, sus miedos, sus perturbaciones, y sus experiencias más traumáticas de las que quiere hacer partícipe al lector. El libro donde nos abre sus recuerdos fue editado por el Gobierno de Aragón en el año 2011, con motivo de la concesión del Premio de las Letras Aragonesas 2010 a Guinda: «Con este motivo se edita el presente libro, en cuyas páginas se recoge una selección de su obra, con la que se quiere ofrecer a todos los aragoneses la oportunidad de conocer a uno de sus grandes autores contemporáneos» (2011c: contraportada). El libro, además de recopilar una selección de veinte poemas de su obra poética y noventa «aforilismos», contiene las dieciséis cartas autobiográficas referidas, no publicadas en ninguna otra ocasión, ni siquiera hace referencia a ellas en ninguna otra antología o recopilación de su obra. No tengo la menor duda en afirmar que la intencionalidad del poeta es hacernos comprender las claves y los porqués de algunos de los núcleos de su poesía, como es el caso de la

convivencia con la muerte, en un ejercicio de afrontar su realidad, como una estrategia de construcción con la que nos hace focalizar la mirada en la consciencia de su callejón personal, en el que su historia biográfica y su estética se cruzan, entrelazan y producen su poesía. Varios críticos han tildado a Guinda como «poeta atormentado», «poeta maldito». La poesía guindiana nos lleva a preguntarnos por la identidad del sujeto con el lenguaje: ¿es él quien dice la palabra o es ella la que al pronunciarse le expresa a él? En todo caso, parece tratarse de una palabra con un poder extraordinario de revelación, tal y como expresaba José Á. Valente (1982: 44): «No sabemos si la palabra es nosotros o nosotros somos la palabra».

Sus comienzos poéticos. Su poemario inicial se compone en 1965, siendo estudiante de medicina en la Universidad de Zaragoza, un libro titulado *Sentimientos* que entrega para su valoración a su profesora de Literatura en el Instituto Goya de Zaragoza, hermana de Ramón J. Sender, Carmen Sender. Poemario mecanografiado, no publicado, del cual solo existe el original y que hemos podido recuperar de la biblioteca personal de su profesora (Anexo cuarto). La página tercera del poemario es una fotocopia de un recorte de periódico sin datar, el cual añade unos datos sobre sus orígenes poéticos:

Ángel Guinda Casales, que se firma “Santángel”, es un estudiante de Medicina nuevo en nuestra página y que pese a su juventud, ya ha obtenido premios de poesía como los que logró los años 1963 y 64 en el Instituto “Goya” de nuestra ciudad. Ahora prepara un libro: “Sentimientos”, de próxima publicación. En “Radio Popular” lleva una sección de libro poético y es colaborador de algunos periódicos (Anexo cuarto).

Sentimientos contiene sesenta y seis poemas de no gran calidad, pero en los que se insinúan algunos de los ejes que marcarán su trayectoria. La valoración de estos poemas la realiza el mismo autor al ser preguntado:

Es el tanteo, el borrador de un adolescente de diecisiete años. Mi primer libro de poemas lo titulo de una manera muy de aprendizaje, un poco ñoña, *Sentimientos*. Fue un intento de comenzar a caminar, en el ritmo, en el concepto, en las ideas, en las emociones, en la musicalidad de su poesía. Se lo di a conocer a la que había sido mi profesora de Literatura, hermana del gran novelista aragonés, Ramón J. Sender, Carmen Sender (Anexo sexto).

Profundizamos un poco más en su biografía. La sucinta semblanza publicada en su página web relata cómo a finales de los sesenta empieza a dar recitales poéticos, compaginándolos con su trabajo como profesor de Lengua y Literatura Española en el norte de Aragón y cómo un juicio contra él que da origen a un manifiesto titulado «La Guinda del Espermento» (Anexo quinto) provoca, según explica, su exilio a Madrid. Este juicio por blasfemia tuvo su origen en una frase de su libro *Vida ávida*, en la que se dice: «Eyaculad en el ano de Dios hasta su conversión al placer», como ya hemos visto previamente.

La biografía de su página web relata que es coautor de la letra del Himno de Aragón, que ha sido traductor, escritor de artículos y editor fundando la colección Puyal de poesía en 1977 y la revista *Malvís* en 1988. El relato de su semblanza termina exponiendo cómo ha publicado varios libros y fue galardonado con el premio de las Letras Aragonesas en 2010.

La biografía de Ángel Guinda ha sido estudiada y publicada por Antonio Pérez Lasheras en su antología sobre la poesía aragonesa (Pérez Lasheras, 1996: 379-380). Los orígenes de Guinda: «Familia procedente de las Cinco Villas (Uncastillo), huérfano de madre desde su nacimiento, este hecho ha marcado toda su vida y su obra» (1996: 379). Manuel Martínez Forega (1983) sitúa, también, este elemento como un factor determinante que condiciona su biografía y su quehacer poético: «Ángel Guinda lleva el germen de la muerte *ab origine* (al nacer el poeta muere su madre en el parto)» (1983: 10). Para estos dos críticos la orfandad tan traumática de Guinda ha marcado su trayectoria vital con las consecuentes derivaciones en su cosmovisión y quehacer poético.

Se une otro dato que señalan tanto Pérez Lasheras como Martínez Forega que, a juicio de los dos, también ha influido determinadamente en la producción poética de Guinda. Forega lo describe así: «La imposibilidad procreadora producto de una intensa y prematura medicación, que será la causante de su furia de vivir y de matar» (1983: 10). Pérez Lasheras describe este hecho diciendo (1996a: 379): «Su infancia no fue el paraíso

que muchos poetas han recreado, sino una época angustiosa: una inadecuada medicación le produjo una enfermedad cuya última consecuencia será la infertilidad». El mismo Guinda en su poema «L.S.D.» del libro *Vida ávida* funde estos dos acontecimientos descritos como hechos determinantes de su vida: «Asesino de tu madre, traficante de muerte, condenado eternamente a no dar vida [...] Atormentado, nunca descansarás de esta ansiedad» (Guinda, 1980: 24). También lo expresa de forma evidente en la entrevista que Antón Castro le realiza tras la presentación de su libro *Biografía de la muerte*: «Que mi madre muriera de mi parto me ha hecho creer que nací matando, algo que me ocasiona un grave complejo de culpabilidad; esta circunstancia y estar condenado a no dar vida, me proporciona esa sensación de convivencia con la muerte» (Castro, 2001: 46).

Antonio Pérez Lasheras (1996) señala cómo «Su vida ha sido fuente constante de su poesía» (1996: 379). Además, comenta en el estudio biográfico cómo cursó Magisterio, comenzó Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza y ejerció como maestro en Luesia, Grisén, Zaragoza y Madrid, y fue importante su constante determinación por promover empresas editoriales relacionadas con la poesía, ya en colecciones de poesía y revistas poéticas tales como Puyal y *Malvis*.

La página web del poeta recoge cómo diferentes poemas han sido seleccionados en antologías poéticas (veintiocho)²⁷, y en múltiples artículos de crítica literaria que irán apareciendo en el trabajo y en la bibliografía. Respecto a los premios poéticos y literarios que recibió en su trayectoria el primero fue el premio de Poesía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza en 1970, posteriormente el Premio de Poesía Santa Isabel de Portugal otorgado por la Diputación Provincial de Zaragoza en 1974, y por último el Premio de las Letras Aragonesas concedido por el Gobierno de Aragón en 2010. También fue finalista por su libro *Espectral* (Guinda, 2011b) al Premio de la Crítica en 2011 y finalista con *Caja de lava* (2012) al premio Nacional de Poesía en 2012. Ángel Manuel Guinda Casales falleció en Madrid el 29 de enero de 2022, tras luchar varios años con un cáncer de pulmón.

²⁷ Todas ellas aparecen en su página web en el apartado bibliográfico. Véase: <http://www.angelguinda.com/p/libros-publicados.html>, consultado el 6-5-2018.

Realizar una presentación general de nuestro autor implica repasar las aportaciones bibliográficas sobre la poesía guindiana elaboradas los críticos literarios. Así, A. Pérez Lasheras (1996: 380) comenta que «es uno de los casos más representativos de la tradición poética aragonesa». En este sentido, Javier Barreiro (2016) amplía su descripción diciendo: «Es uno de los casos de vocación y entrega más arraigada de la lírica aragonesa contemporánea y fundador de una escuela poética, sin sede ni programa, pero muy fiel y activa» (2016: 205). Previamente hemos comentado cómo es calificado en algunas ocasiones como «poeta maldito»; así lo reflejan Á. Crespo (1987: 233) y A. Pérez Lasheras (1996a: 380). M. Martínez Forega opina que «posee una de las voces más arriesgadas y vivas con las que cuenta la actual poesía española» (Martínez, 1983: 9) y A. Saldaña, por su parte, destaca que posee una «amplísima obra poética» (Saldaña, 2016: 224).

Repasamos ahora algunas aportaciones y valoraciones sobre la poética guindiana en orden cronológico.

Isabel Castet en la introducción del poemario, *Entre el amor y el odio* (*apud* Guinda, 1977: 1), reseña su poesía como «testimonio, cordial, directa, con esa sinceridad que a veces daña» y añade: «Poesía de gran dominio sintético del lenguaje, con significado operacional, rica en connotaciones y confusiones sensitivas» (*apud* Guinda, 1977: 1). Unas características descritas de su poesía incipiente a las que se referirán también a posteriori los demás críticos. M. Martínez Forega (1983) realiza en 1983 uno de los primeros estudios sobre la poesía guindiana. En el trabajo incluye su poesía más temprana, que, como hemos dicho más arriba, va a ser rechazada en parte por el propio poeta. Este crítico señala diferentes ejes, enfoques presentes en la obra poética hasta ese momento de Guinda: Vitalismo y romanticismo; presencia de la muerte en rebeldía; amor, autobiografismo y didactismo; lo infernal y la belleza. Martínez Forega comenta cómo el lector que se aproxime a su obra «podrá advertir la presencia de este componente a primera vista [...]; en torno al vitalismo giran la mayoría de los temas guindianos» (1983: 10). La vitalidad a la que laude se matiza por una actitud antiética que en Guinda se convierte en patología por dos motivos que serán la causante de su furia por vivir y

morir, los señalados más arriba: la muerte de su madre en el parto y su infertilidad. Y a esto añade: «No hay que olvidar que en el fondo de la praxis vitalista se oculta asimismo una actitud de oposición a la construcción de un nuevo orden a partir de la destrucción del orden presente» (1983: 10). Respecto a si Guinda es un poeta neorromántico, señala cómo su obra lírica combina «Una tradición literaria inmersa en el Romanticismo, la filosofía vitalista y rasgos de inspiración surrealista y de la poesía beat» (1983: 11).

Martínez Forega aduce la constante presencia de la muerte en la poesía guindiana por el fallecimiento de su madre al nacer y lo tilda como «uno de los fantasmas que se le irá haciendo nítido con el paso del tiempo» (1983: 14). Este determinante desembocará, según este autor, un estado permanente de rebeldía, como hemos explicado previamente. A su vez, indica como otro punto constante en la poética estudiada el amor, unido este a la sexualidad. Amor entendido como «Odio, humillación, despedida, agresión, en evidente oposición a los valores en los que se apoya tradicionalmente» (1983: 19). Este autor explica uno de los versos sobre el amor —«El amor aniquila cuanto la carne engendra»— de la siguiente manera: «Es una máxima que lleva implícita la sustitución del concepto amable del amor por la práctica sencillamente carnal, erótica, menos hipócrita y más viva» (1983: 22). Otro aspecto destacado en este estudio es el uso que Guinda realiza del lenguaje, señalando cómo es hacedor de numerosos neologismos, además de utilizar múltiples recursos estilísticos. Martínez Forega considera que la obra de Guinda no puede leerse superficialmente, por ello apunta: «Hay que ser tan buen lector como el poeta mismo» (1983: 28). Esta es la clave por la que muchos «han ignorado la existencia de una poesía cuya manera de expresarse quiebra muchos moldes tradicionales de decir» (1983: 28).

Ángel Crespo (1987) realiza el segundo estudio sobre la poética guindiana en 1987. En este artículo define a Guinda como «poeta maldito extremadamente consciente de su arte» (1987: 234). Respecto a la utilización del lenguaje, Crespo explica que a Guinda le gusta jugar con él: «Una manipulación del vocabulario que se resuelve en un idiolecto poético cuyo léxico y cuya sintaxis han sido enriquecidos por la composición, por derivación y mediante solecismos intencionales» (1987: 237). A lo dicho, añade:

«Guinda ha destruido, simbólicamente y en el lenguaje la realidad prostituida» (1987: 240), que por otra parte está anhelando una reconstrucción.

Túa Blesa en prólogo de *Breviario* (Guinda, 1992a), señala como características de la poesía de Guinda: «Las antítesis, las paradojas, la confrontación de los universos de la oscuridad y de la luz, la vida y la muerte, la reiterada presencia de la destrucción, el ser de la poesía, el ser poeta, el ser» (*apud* Guinda, 1992a: 13).

Antonio Pérez Lasheras (1996a), en *Poesía Aragonesa Contemporánea* explica cómo su biografía ha sido la inspiración de su poesía: «Su vida ha sido fuente constante de su poesía» (1996a: 379). Vida y obra, para este crítico, son dos caras de una misma moneda. Su poesía es definida como la fusión de tres polos: «Malditismo versus ejemplaridad, rebeldía versus utopía, realidad versus idealidad-poesía» (1996a: 382). Justifica los motivos por los que Guinda rechaza parte de su obra, especialmente la del inicio. El motivo es que el quehacer poético lo «concibe como tarea *in fieri*, que se hace y se rehace a lo largo de toda una vida» (1996a: 382).

Es la consideración de concebir la poesía redactada como una obra viva, no estática, sino dinámica. Este crítico señala la determinación de Guinda por entender la poesía como un compromiso ético: «Compromiso moral del escritor, concepción de una ética de la praxis literaria» (1996a: 382). Además, incide en que Guinda ha hecho de la poesía su vida: «Toda su vida ha sido una constante lucha por hacer de la poesía una forma auténtica de vivir» (1996a: 383). Otro matiz que señala este crítico es que Guinda «rechaza la poesía fácil y superficial, la poesía de laboratorio» (1996a: 383). El lenguaje, por otro lado, es considerado como «la expresión de la verdadera realidad humana, aunque también la tumba de la idea» (1996a: 384). Este crítico, al igual que Martínez Forega, califica la poesía guindiana como con una clara tendencia hacia el Romanticismo, aunque sin dejar a un lado la rebeldía, considerada como «su estado civil, un estado permanente, una verdadera actitud ante la obra y una manera crítica de concebir la realidad» (1996a: 385). Este autor coincide plenamente con los análisis de los críticos

expuestos anteriormente y concluye su estudio expresando: «Considero [a Ángel Guinda] una de las voces más excepcionales de la literatura aragonesa contemporánea» (1996a: 388). Más abajo, en el capítulo sobre amor y muerte, retomaremos la tendencia romántica en la poesía guindiana.

Registramos ahora la aportación de M. Martínez Forega sobre la poesía de Guinda que realizó en la introducción del poemario *Toda la luz del mundo* (Guinda, 2002). En este escrito retoma el tema del vitalismo guindiano, precisando cómo Guinda parte de «haber sabido comprender muy bien su posición en el mundo» (*apud* Guinda, 2002: 12), y define el vitalismo de Guinda:

Su manifestación de raíz pesimista y censura institucional, en la proclamación de la ruptura de la existencia como pura adaptación regida por la utilidad, en su análisis del tiempo de la historia para situarse en el suyo, y en su visión crítica del mecanicismo (*apud* Guinda, 2002: 13).

Martínez Forega explica la ética guindiana como otro de los ejes de su poética, una ética que parte de «la vida y la muerte» (*apud* Guinda, 2002: 15). Estos polos generan en Guinda una tensión donde se flexiona la existencia humana. Por ello comenta: «Razón proverbial de su obra poética es elaborar una escritura de la vida; se trata de un todo adherido a una movilización ética que tiene como soporte básico el lenguaje» (*apud* Guinda, 2002: 18). El drama de la existencia está impregnado por la muerte, pero a pesar de ello, «el Hombre es su objeto central» (*apud* Guinda, 2002: 20). Este el motivo de esta tensión, el objetivo de su ética, de su rebeldía y de su obra poética. Es el drama de la vida, de la existencia, el eje central y el fundamento de su singularidad lírica. Forega circunscribe a Guinda temporalmente en la generación de los novísimos: «pertenece a la generación que en España se ha denominado los novísimos, coetánea a la Generación del Lenguaje» (*apud* Guinda, 2002: 23). Además, de entroncar a nuestro poeta con la tradición romántica. La descripción que Martínez Forega expresa no deja lugar a dudas: «Es el poeta aragonés un adelantado que no siguió la estética de los novísimos, sino que cultivó la poesía *beat*, la poesía experiencial, como característica primordial en toda su obra e incluso la minimalista» (*apud* Guinda, 2002: 23). Y concluye: «Guinda constituye

así un espejo de varia condición donde las corrientes mencionadas para la generación de los ochenta pudieran mirarse» (*apud* Guinda, 2002: 24). Martínez Forega en la introducción citada señala también la muerte de Ángeles, madre de Guinda, en el parto del poeta: «Nunca abandona a Guinda aquel rasgo» (*apud* Guinda, 2002: 25). También explica el marbete ya comentado sobre Guinda de «poeta maldito»: «Sus postulados antisociales, sus llamadas a la rebelión y a la revelación, su criticismo amargo, su enfática defensa del radicalismo [...] le valieron el epíteto de maldito» (*apud* Guinda, 2002: 26). Aunque matiza que esta forma de realizar la obra poética «no es deducible en su obra más madura» (*apud* Guinda, 2002: 27).

Alfredo Saldaña ha redactado dos artículos en los que estudia la poesía de Ángel Guinda (Saldaña, 2016 y 2019). En el primero, titulado «Dos calas en la poesía aragonesa contemporánea: José A. Rey del Corral y Ángel Guinda» (2016), detalla como una de sus características principales la unión de la estética y el comportamiento: «El propio poeta ha defendido en más de un lugar la necesidad de una estética que no se desvincule de la ética» (2016: 225). Por ello, incide: «Muchos de sus poemas presentan altas dosis de contenido ético, didáctico y moral, del mismo modo que bastantes de sus aforismos destacan por su plasticidad y su alcance estético» (2016: 225). El artículo es una presentación de las características de la poesía de Guinda en varios de sus escritos y poemas. Señalo alguna de las particularidades principales que presenta Saldaña de la obra guindiana. Comentando el libro de aforismos *Huellas* (Guinda, 1998a), señala que «su triunfo está en la enunciación, en la propuesta de un discurso que es capaz de intuir los misterios de la realidad» (Saldaña, 2016: 225). La vitalidad de Guinda la califica como «pasar, pasar de largo y citarse más tarde por primera vez con quien ha instalado su lugar y se ha hecho fuerte en la frontera, un territorio donde la palabra —es un decir— ya no nos sirve y nuestra imagen es un espejismo ahogado por un grito» (2016: 225). La escritura es pues una leve huella que se deja en la arena. Las palabras, apunta Saldaña, son para Guinda «la desintegración de su identidad, la disolución de su propio ser en el propio ser del lenguaje, no son sino el eco desvanecido de una voz apagada, el hueco en el que finalmente se oculta» (2016: 226). Sobre la presencia constante de la muerte comenta:

Guinda ha sabido mirar la nada de la muerte reflejada en la inmensidad de cada instante vital [...] ha mirado con los ojos del que sabe y ha comprendido que el premio se halla en el mismo viaje, la vida, y que el futuro, la muerte, es solo una promesa temporalmente aplazada. Es pues la obra de Guinda una tarea indagatoria de la vida que tiene que reconciliarse con la muerte de su propia biografía (2016: 227).

Uno de los poemarios citados en el estudio guindiano es *Claro interior* (Guinda, 2007a), en donde resalta la apuesta moral y el compromiso ético de la obra del poeta: «Se aprecia con intensidad una apuesta moral y el compromiso crítico con la denuncia de una determinada realidad» (Saldaña, 2016: 228). Y añade: «Se trata pues de resistir y subvertir la realidad para —desde sus ruinas— construir otro orden, levantar otro mundo y, en este sentido, esta escritura contiene un valor ético y poético incuestionable» (2016: 228). Este autor expone, comentando el libro *Poemas para los demás* (Guinda, 2009), cómo la evolución del uso de lenguaje del poeta «se inclina por una escritura liberada de toda servidumbre retórica innecesaria, directa al corazón o a la razón, comprometida con la transformación de algunos de nuestros valores ideológicos e imaginarios más arraigados» (Saldaña, 2016: 230). Y concluye:

Este poeta es un maestro consumado en el arte de la contradicción, la antítesis, la paradoja, una escritura que vuelve una y otra vez sobre sí misma sin dejar por ello de nombrar el mundo [...], sin renunciar al protagonismo de la enunciación, no deja de cumplir una función significativa en el enunciado (2016: 232).

Al analizar *Espectral* (Guinda, 2011b), Saldaña agrega como características de su poesía: «La interrogación sobre el (sin)sentido de la existencia, la pasión, la utopía, la escritura poética como representación de la identidad o, mejor, como uno de los conflictos identitarios» (Saldaña, 2016: 233).

El segundo trabajo es de 2019 y lleva por título: «Algunas notas sobre la poesía de Ángel Guinda» (Saldaña, 2019). La primacía en el uso y el respeto por el lenguaje es la primera característica que resalta: «alguien que ha demostrado siempre una acusada conciencia lingüística, un compromiso radical con la vitalidad de las palabras» (2019: 319). Una vitalidad que se expande hasta el punto de fusionarse en la identidad del poeta: «Escribir Ángel Guinda es escribir poesía» (2019: 319). Saldaña señala cómo la poesía

guindiana es el ejercicio por desvelar lo oculto en un ejercicio para «adentrarse en el espacio vital en el que plantear interrogantes de tipo metafísico, ontológico y ético» (2019: 312). Este compromiso de la poesía con la realidad tiene como finalidad «resistir y subvertir la realidad para —desde sus ruinas— construir otro orden, levantar otro mundo» (2019: 325). La poesía en este sentido es el lugar en el que la visión antropológica guindiana encuentra un «cierto efecto salvífico» (2019: 330), en donde se encuentran los interrogantes más profundos del ser humano, el vacío, el abismo, y donde «la palabra poética, un quehacer en el abismo, sería la condición para soportar ese lugar» (2019: 330).

Tras lo analizado, se puede deducir que Ángel Guinda es fundamentalmente un poeta con una extensa obra realizada desde principios de los años setenta hasta la actualidad en poesía, manifiestos, ensayos, traducciones y artículos de pensamiento y crítica literaria en prensa y revistas especializadas. Así como es nombrado en numerosas antologías poéticas y diversos críticos han realizado estudios sobre su obra. Ángel Guinda ha sido marcado con el marbete de «poeta maldito» y «poeta rebelde». Algunos han dicho que es un poeta torturado por su propia biografía, especialmente en su primera etapa creadora. La poesía para Guinda no se puede deslindar de la vida. Es un poeta vitalista con una gran potencia expresiva que se realiza en un mismo proceso de creación artística. Considerado por algún crítico como uno de los casos más representativos de la tradición poética aragonesa contemporánea, posee un amplio dominio del lenguaje, hacedor de neologismos, además de utilizar numerosos recursos estilísticos, sus poemas son una clara unión entre ética y estética. Intenta que su poesía sea útil para la vida en una clara apuesta por resistir y subvertir la realidad para construir un nuevo orden y levantar otra realidad posible, pero aún lejana.

De forma sintética hemos pretendido presentar la biografía y la obra poética de Ángel Guinda. Nos queda ubicarlo en su tiempo, examinar si pertenece a alguna generación poética como tal, ver cuáles han sido sus influencias literarias, inventariar su obra, encontrar los motivos por los que no asume sus primeros trabajos poéticos y examinar cómo elabora su obra en sus principales notas y características.

4.2 De su formación académica y su primera literatura

Antonio Pérez Lasheras (1996a), al tratar su formación académica, señala: «estudió magisterio y comenzó Filosofía y Letras» (1996a: 379). Ángel Lozano Bendicho, en la comunicación titulada «Ángel Guinda, poeta para la vida, poeta para la muerte», relata al hablar de su biografía que Guinda «inició sus estudios de Medicina, que luego cambió por la enseñanza».²⁸

El mismo poeta comenta sus estudios en la película *La diferencia*²⁹ disponible en su página web: «Yo era un estudiante de Medicina en la Facultad de Medicina de Zaragoza, donde me había matriculado mi propio padre» (min. 2:46), según relata, era febrero de 1965. Su encuentro con la poesía le hizo virar los estudios matriculándose en Magisterio y posteriormente en Filosofía y Letras. Los estudios biográficos sobre Guinda no determinan con exactitud la formación que realizó y coronó nuestro poeta, así como su trabajo profesional. Para resolver estas cuestiones preguntamos directamente al poeta que en un correo electrónico solventó las dudas sobre sus estudios y formación, así como nos facilitó su currículum profesional³⁰:

Enseñanza Infantil en el Colegio Hermanas de la Caridad (San Vicente de Paúl) de Uncastillo (Zaragoza), donde aprendí a leer y escribir.

Enseñanza Primaria en el Colegio Público Joaquín Costa de Zaragoza.

Bachiller y Preuniversitario en el Instituto Goya de Zaragoza.

Abandoné Medicina (Facultad de Medicina de Zaragoza) en primero.

Cursé la carrera de Magisterio y aprobé las oposiciones correspondientes.

Comencé estudios de Filología románica: 1.º y 2.º.

²⁸ Ver referencia de Internet en la bibliografía.

²⁹ Película *La diferencia* recuperada de: <http://la-diferencia-pelicula.blogspot.com>, consultada el 6-5-2018.

³⁰ Formación académica y profesional elaborada por Guinda (Anexo séptimo).

Di clases de Educación General Básica en Alcáñiz (colegio de Escolapios), Caspe, Luesia, Grisén (Colegios públicos de esas localidades).

Y di clases de Enseñanza Secundaria Obligatoria en el IES Luis Buñuel de Alcorcón.

Las asignaturas que impartí fueron de Lengua Castellana y Literatura (Anexo séptimo).

Las cartas autobiográficas a las que hemos hecho referencia en el apartado anterior que recoge el libro *Escribir como se vive* (Guinda, 2011c) relatan el lugar donde realizó los estudios infantiles del escritor: «Mi compañero de pupitre en el colegio San Vicente de Paúl, de Uncastillo...» (2011c: 41). Posteriormente continuó su formación en el colegio Joaquín Costa de Zaragoza: «Un mediodía, en Zaragoza, cuando tenía siete años...A esa edad estudiaba en el Colegio Público Joaquín Costa de la capital» (2011c: 42-43). Nos situamos en el año 1955.

Respecto a sus inicios poéticos, ya hemos señalado cómo en la narración autobiográfica de la película *La diferencia*, comenta que después de su «encuentro con la Poesía» empieza a escribir poemas a diario, «casi de forma compulsiva» (min. 4:37). Se inicia así una primera etapa de la que no hay ningún poema publicado. El poeta narra también cuál fue su itinerario en sus orígenes poéticos. Lo expresa también en la película que acabamos de mencionar:

Isabel Escudero (en esos meses de 1965) me dio a conocer la obra de Pablo Neruda [...]. Llegó el mes de septiembre, octubre de ese año y vi que tenía un número suficiente de poemas de esa temporada, los reuní, los encuaderné. Necesitaba tener una valoración del trabajo que estaba realizando. Contacté con Carmen Sender y le pedí que viera mis poemas. Fui a su casa en la Plaza San Francisco, nos recibió con gran amabilidad, para que le dejase los poemas. Al cabo de una semana volví a casa de Carmen Sender. Me dijo que mis poemas, que había llamado *Sentimientos*, son testimonios de tus emociones, de tus vivencias, etc., pero son malos, no tienen validez literaria (min. 6:27).

Su profesora de literatura le preparó una lista de cincuenta autores para que leyera poetas clásicos hasta Miguel Hernández. La película que está en su blog de Internet explica cómo a partir de ese momento comenzó a leer en las bibliotecas públicas aquellas recomendaciones de autores y obras. Ese consejo fue «el mejor taller de escritura al que

yo podía tener acceso» (min. 9:40). Ese consejo le ayudó a iniciarse en «el camino de un aprendizaje constante. Intentando aquello que decía Bécquer “ser un ansia perpetua de ser algo mejor” no solo a nivel moral, sino también a nivel literario» (min: 9:57).

Analizaremos en el siguiente apartado las influencias y ascendentes poéticos. Apuntaremos aquí cuáles fueron las obras y poetas de la lista de autores de Carmen Sender que más le impactaron, según narra en la película citada: «Quevedo, Jorge Manrique, G. A. Bécquer, Cernuda y más que García Lorca, Pedro Salinas en cuanto a la poesía de tema amoroso, sus libros *La voz a ti debida* y *Razón de amor*» (min: 10:49).

Hasta aquí hemos visto su formación académica y los inicios de su primera e incipiente obra poética. Para ubicar a nuestro poeta y poder valorar su obra, examinemos ahora sus influencias, contactos y amistades literarias.

4.3 Influencias y contactos literarios. Amistades literarias

El primer apartado de esta sección ha intentado ubicar al poeta y a su obra en términos generales, además de tratar el ascendente romántico que los críticos apuntan como una de sus influencias directas. Veamos qué nos dice el mismo poeta sobre estas hipótesis. Una vez más, el poeta en la película *La diferencia* ilumina nuestro estudio. Situándose en los meses finales de 1965, relata:

Comencé a sentir la necesidad de relacionarme con el mundo literario. Como estaba en Zaragoza, el mundo literario para mí fue Manuel Pinillos (gran poeta de la Generación del 50), Miguel Labordeta (nunca le traté personalmente). Había otros poetas a los que admiraba mucho que eran Miguel Luesma Castán con su libro *Poemas en voz baja* y las *Trilogías* y Guillermo Gúdel. Hice cierta amistad con Miguel y Guillermo, del primero

me impresionó su sencillez, naturalidad e inmediatez, del segundo me impresionó y aportó su gran escrupulosidad formal (min. 11:33).

Además de estos autores señala a Luciano Gracia (min: 11:20), el que fuera su primer editor. En ese contexto relata sus primeros momentos poéticos: «Cuando tenía dieciocho años conseguí dar mi primera lectura poética en lo que se llamaba la Agrupación Aragonesa. Una lectura compartida con José María Ferrer» (min. 13:21). Un momento importante en sus inicios fue la publicación de su primer libro, *La pasión o la duda* (Guinda, 1972), en donde, según expresa, «recogí mis poemas de 1969 y 1970» (min. 15:22).

Respecto a las influencias literarias en su primer momento de producción poética, a la pregunta formulada: ¿Cuál es la formación literaria que influyó en su primera obra?, el poeta responde:

Cuando estaba escribiendo los poemas de mi primer libro publicado (*La pasión o la duda*) mi tradición poética incipiente pasaba por el Romancero, Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo, San Juan de la Cruz, G. A. Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, el Cernuda de *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, el García Lorca de la *Elegía a Ignacio Sánchez Mejías*, Jorge Guillén, Pedro Salinas (en su *trilogía amorosa*), V. Aleixandre, Pablo Neruda (en los *20 poemas de amor y una canción desesperada*), los aragoneses Manuel Pinillos, I. M. Gil, Rosendo Tello, Miguel Labordeta, Miguel Luesma y los simbolistas franceses (fundamentalmente Baudelaire) (Anexo segundo).

Los autores señalados los marca nuestro poeta como los más influyentes en el momento en que publica su primer libro. A la cuestión sobre sus amistades literarias que han influido cronológicamente en su conformación como poeta Guinda responde diferenciando entre su primera y segunda «juventud». Respecto a la primera contesta: «En mi primera juventud: Guillermo Gúdel (me influyó en el cuidado escrupuloso de la forma). Miguel Luesma Castán, Luciano Gracia Bailo y Manuel Pinillos influyeron en mi inclinación a la poesía existencial» (Anexo segundo).

En referencia a lo que denomina «mi segunda juventud» el poeta señala como sus amistades literarias que han influido en su conformación como poeta a los siguientes: «En mi segunda juventud: Ildfonso Manuel Gil, Rosendo Tello, Túa Blesa, Alfredo Saldaña, Ignacio Escuin, Manuel Martínez Forega, Antón Castro, Félix Romeo, Antonio Pérez Lasheras, Leopoldo María Panero». Y agrega respecto a su estancia en Madrid desde 1988: «Y ya en Madrid desde hace 31 años: Agustín Porras, David Francisco, José Luis de la Vega, Ahmad Yamani, Juan Díaz (pintor)» (Anexo segundo).

En respuesta a la pregunta sobre sus amistades literarias que le han influido en su conformación como poeta añade: «Quiero destacar la breve relación (epistolar y presencial) con uno de mis maestros: Salvador Espriu. De él aprendí el sentido del aprendizaje continuo de la poesía, el valor humano de la humildad y el compromiso con la obra en marcha» (Anexo segundo). Una de las características de nuestro poeta es la revisión constante de su obra. Nótese aquí la influencia de Espriu en este carácter de Guinda.

Retomando las influencias literarias, las amistades y contactos literarios, la cuestión que le planteamos fue ¿Podría concretar más las obras que más le han influido? La respuesta fue la siguiente:

El *Romancero* y los *Sonetos* de Garcilaso y Quevedo afianzaron mi interés por la perfección formal ya en la métrica tradicional, ya en el verso libre, con la musicalidad y el ritmo como preferencias.

Las flores del mal, de Baudelaire y las *Iluminaciones* de Rimbaud fueron catalizadores para mi imaginación. Con el paso del tiempo mi tradición poética fue ampliándose con el Arcipreste de Hita, el misticismo, los herméticos italianos (Ungaretti: *Vita d'un uomo*, Quasimodo, Montale) y la española Generación del 50 (en particular con Gil de Biedma, Hierro y Ángel González), la *Beat Generación* (especialmente Allen Ginsberg).

Hasta llegar el nuevo siglo en el que mi interés se abre a la obra de poetas como Ahmad Yamani (Egipto), Mohsen Emadi (Irán), Kadim Jihad y Abdul Hadi Sadoun (Irak), Riad Al Saleh Al Hussein (Siria), Subhro Bandopadhyay (India), Wadih Saadeh (Líbano) (Anexo segundo).

Estas respuestas nos permitirán posteriormente ubicar la poética guindiana especialmente en sus influencias literarias. Los clásicos en sus composiciones métricas, los románticos, los «poetas malditos» franceses, las influencias surrealistas, de la Generación del 50 y de los novísimos. Es evidente, para la posterior ubicación en el panorama literario de nuestro autor, que las influencias recibidas nos permiten asegurar su disposición a la no ruptura estilística y separación de los novísimos, distancia asegurada por la influencia que él mismo reconoce de la Generación del 50 con la que nos novísimos declaraban una clara ruptura. Las influencias literarias expresadas por el mismo Guinda nos permitirán refutar la inclusión de nuestro poeta dentro de los novísimos, como algún crítico ha asegurado y como hemos visto.

Aportamos ahora la selección de autores que Ángel Guinda recomienda y que me entregó en el encuentro que tuvo lugar en el Hotel Puerta del Arte de Madrid, el 12 de abril de 2018³¹. La relación de autores está ordenada por tendencias. Hay que destacar que de la enumeración de poetas tan solo explicita una obra determinada de uno de los autores. Este es Pedro Salinas (*La voz a ti debida*). Veámosla:

Ovidio, Horacio, Catulo, Anacreonte. Safo.

Dante, Petrarca, Cecco Angiolieri.

Arcipreste de Hita, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Quevedo, Góngora.

Pierre Ronsard, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz.

G. A. Bécquer, Rosalía de Castro, Mariano José de Larra.

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

Emily Dickinson, Sylvia Plath.

Dylan Thomas.

Dino Campana.

Ungaretti, Quasimodo, Montale.

³¹ Esta lista de autores se encuentra en la anexo octavo del presente trabajo.

Walt Whitman, T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens.

Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Antonio Osório.

Jacobo Fijman, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Borges, Nicanor Parra, Alfonsina Storni.

Cavafis, Odysseas Elytis.

Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Pedro Salinas (*La voz ti debida*), Vicente Aleixandre.

Salvador Espriu, Miquel Martí i Pol.

Blas de Otero, Gabriel Celaya.

José Luis Hidalgo, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Valente, José Hierro, Claudio Rodríguez, Miguel Labordeta, Manuel Pinillos, Rosendo Tello, Antonio Gamoneda.

Pere Gimferrer, L. M.^a Panero, Antonio Colinas, L. A. de Cuenca.

Isla Correyero, Olga Novo, Marta Agudo, Raquel Lanseros, Miriam Reyes.

Mark Strand, Mohsen Emadi, Ahmad Yamani, Subhro Bandopadhyay (Anexo octavo).

Con todos estos nombres, las amistades literarias, los autores y obras influyentes en la trayectoria de Guinda, podremos, ubicar a Guinda posteriormente en su contexto literario y en las influencias que han tenido lugar en su creación lírica.

¿Hasta qué punto estos autores han influido en la obra guindiana? La respuesta a esta pregunta exige el análisis pormenorizado de su poesía. Hemos expresado las influencias literarias que el mismo poeta determina en su trayectoria, pero esto no significa que esto sea así. Un asunto es la preferencia y gusto por los autores que expresa y otra la influencia real de los mismos en su producción.

Analicemos ahora el criterio cronológico de su creación, para poder posteriormente realizar el inventario de su obra.

4.4 El criterio cronológico

Para estudiar la obra poética de un autor, como es el caso, debemos acudir al criterio cronológico para analizar su evolución y trayectoria a lo largo de sus diferentes libros y publicaciones. Por lo dicho hasta aquí, sabemos que nuestro poeta encuadernó un primer poemario llamado *Sentimientos*, un volumen que nunca vio la luz, pero que hemos podido recuperar (Anexo cuarto). Respecto a sus obras iniciales editadas, una vez más la película colgada en su recurso de Internet aporta información:

Mi primer libro fue *La pasión o la duda* (Guinda, 1972), allí reuní los poemas de 1969 y comienzos de los setenta. Seguidamente publiqué *Acechante silencio* (Guinda 1973a). [...] Después publiqué un libro que dediqué a Fernando Arrabal, *Cantos en el exilio* (Guinda, 1973c). Después *El pasillo* (Guinda, 1974b). Posteriormente *Ataire* (Guinda, 1975) [...], después apareció *Vida ávida* (Guinda, 1980) que estaba muy distante de los primeros balbuceos literarios (min. 15:21).

El catálogo señalado por el mismo Guinda difiere de las publicaciones iniciales que Javier Barreiro y Antonio Pérez Lasheras exponen sobre él. Barreiro cita como primeros libros de nuestro poeta los siguientes:

La pasión o la duda (1972). Seguirán *Las implosiones* (1973), *Acechante silencio* (1973), *Canto en el exilio* (1973), *Encadenadamente liberándonos* (1974), *La senda* (1974), *El pasillo* (1974), *Ataire* (1975), *Entre el amor y el odio* (1977) y *Testamento* (1977). Nada menos que diez libros en seis años para culminar en 1980 con su primera obra importante, *Vida ávida* (1980) (Barreiro, 2016: 205).

De esta relación de Barreiro, Guinda omite: *Las implosiones* (1973), *Encadenadamente liberándonos* (1974), *La senda* (1974), *Entre el amor y el odio* (1977) y *Testamento* (1977). Comparemos la lista de las primeras publicaciones que cita Antonio Pérez Lasheras (1996a: 380):

La pasión o la duda (1972); *Las implosiones* (1973); *Acechante silencio* (1973); *Cantos en el exilio* (1973); *El pasillo* (1974); *La senda* (1974); *Elegía a Pilar Pallarés Dukar* (pliego suelto, 1974); *Ataire* (1975); *Entre el amor y el odio* (1975).

Pérez Lasheras difiere de Barreiro en los libros *Encadenadamente liberándonos* (1974), *Elegía a Pilar Pallarés Dukar* (pliego suelto, 1974) y *Testamento* (1977).

También hay que señalar que Ana María Navales (1978) en su *Antología de la poesía aragonesa contemporánea* cita *Encadenadamente liberándonos* como una obra de Guinda de 1974 entre sus libros publicados (1978: 228).

Ya hemos visto la cronología de las publicaciones que el mismo Ángel Guinda señala en la película *La diferencia*. Llegados a este punto nos encontramos con un problema de investigación que supone intentar aclarar los libros primigenios de la obra poética de nuestro autor. Además, hay que señalar que la lista bibliográfica publicada por Guinda en su página web no cita ninguna de las publicaciones anteriores a *Vida ávida*³². Urge aclarar el inventario de sus obras publicadas, a la vez que determinar los motivos que le llevan a no asumir sus libros iniciales. Este problema de investigación lo clarificamos en el apartado 4.6.

³² Publicaciones de la página web de Ángel Guinda. Recuperado de: <http://www.angelguinda.com/p/publicaciones-1.html>, consultado el 1-6-2018.

4.5 Indagación poética: destrucción y ocultamiento de los inicios. Autoría textual

Ángel Crespo (1987) califica a Guinda, después de la publicación de *Vida ávida*, como un «poeta que es un constante metamorfoseador de sus versos» (1987: 23) que sigue el ejemplo de Juan Ramón Jiménez en la revisión constante de su obra. Él mismo explica el derecho de los autores a rectificar sus escritos, así lo explicita en su libro *Huellas* (Guinda, 1998a): «(Defensa del derecho a retractarse). Traidores estudiosos y críticos infieles: si, en beneficio propio, exhumáis del olvido las obras que sus autores rechazaron, caiga sobre vosotros la maldición de los espíritus» (1998a: 56). En la misma línea escribe en *Breviario* (1992a: 23) : «En cada retractación yo me retrato».

Túa Blesa en el prólogo de *Breviario* (Guinda, 1992a) explica cómo este libro es fruto de la revisión que realiza de sus propios textos y cómo esta tarea se extiende al conjunto de toda su obra: «En *Breviario* retoma su propias palabras, reescribe alguna de sus sentencias, las medita [...] “Escribo porque me leo” [...] alcanza a los libros poéticos de Ángel Guinda, aquellos de los que decía habían quedado al margen» (*apud* Guinda, 1992a: 11-12).

La película *La diferencia* aporta luz en la búsqueda de los motivos por los cuales Guinda rechaza parte de su obra poética, así el autor explica:

Cuando comencé mi contacto con determinadas drogas, como el hachís, el L. S. D., un poco la cocaína, el alcohol, me di cuenta de que mi lenguaje, mi forma de expresión estaba cambiando mucho. Estas sustancias me habían abierto determinados caminos, ventanas, formas de expresión que no tenían nada que ver con mis comienzos poéticos (min. 16:41).

Y añade:

Apareció *Vida ávida* que estaba muy distante en la forma de expresión de los primeros balbuceos poéticos publicados y que me llevaron a retractarme de lo anterior. Fue *Vida ávida* el primer libro que asumí como más o menos definitivo hacia delante (min. 17:38).

Tuve la oportunidad de preguntar por este asunto directamente al poeta, su respuesta fue: «No reconozco mi voz interior en ellos. Ese es el motivo por el cual no los asumo como parte de mi poética» (Anexo sexto). Explicitados los motivos por los que el poeta no asume muchos de sus primeros libros, en el legítimo derecho de retractarse, vamos a inventariar su obra poética siguiendo el criterio cronológico, tanto en sus libros no reconocidos como en los asumidos.

4.6 Inventario: poesía, manifiestos, antologías poéticas en las que aparece obra suya, pensamientos (aforismos), traducciones, ediciones, crítica sobre su obra

Con todo el respeto que nos merece su opinión en su derecho a rehusar su obra inicial, esto no obstaculiza nada nuestro trabajo de recopilación, estudio y crítica de sus poemas, libros, ensayos, etc. El motivo por el cual procederemos de la siguiente manera en la elaboración del inventario de las obras de Guinda se justifica en la literatura de la misma manera que en otras artes como pueda ser la pintura. El museo Picasso de Barcelona expone la primera gran obra de este pintor, titulada *La primera comunión*, fechada en 1895. Una pintura que no corresponde en forma alguna con la trayectoria y el desarrollo de las creaciones posteriores de Pablo Ruiz Picasso. No por eso, esa obra deja de ser estudiada y contemplada en los museos, al igual que otras obras iniciales expuestas en el Museo Picasso de su ciudad natal, Málaga. Los cuadros son Picasso, aunque no correspondan a la obra pictórica posterior. Por ello, aunque caigamos en la maldición que Guinda solicita para los críticos y estudiosos que sacan a la luz las obras retractadas por los autores, con toda la consideración y con la certidumbre de saber la necesidad que requiere analizar toda su obra en su conjunto, realizamos lo que hemos denominado inventario de su poesía.

Ángel Guinda posee una extensa y variada obra literaria en forma de ediciones, traducciones, manifiestos, conferencias, artículos de crítica literaria y reseñas en prensa, etc. Principalmente, nos interesa determinar y aclarar los problemas que hemos expuesto a la hora de establecer las obras de su etapa inicial, no asumida por el autor. La clasificación, en términos generales, que vamos a seguir es la que el mismo autor presenta en su página blog de Internet, que consta de los siguientes apartados: Obra poética; ensayo; género fronterizo; manifiestos, antologías poéticas; traducciones.

Comenzamos por su obra poética. Ya hemos expuesto —en la narración que realiza de sus primeras obras en la película *La diferencia*, y en las clasificaciones de Barreiro (2016) y de Pérez Lasheras (1996a)—, los problemas con los que nos hemos encontrado en la enumeración de sus libros iniciales publicados hasta *Vida ávida*. Retomando este punto del problema sobre el inventario inicial de su poética, veamos el estado de la cuestión: Guinda en la película *La diferencia* expone sus primeros libros publicados: *La pasión o la duda* (1972); *Acechante silencio* (1973a); *Cantos en el exilio* (1973c); *El pasillo* (1974b); *Ataire* (1975), y posteriormente *Vida ávida* (1980). Preguntado de forma directa por este problema de investigación el poeta respondió lo siguiente:

Encadenadamente liberándonos no apareció nunca ni se editó. Lo iba a editar en Vitoria pero no lo hice. Ese libro no existe. Este libro al que hace referencia Barreiro lo destruí. [...] *Testamento* tampoco existe como tal. Parte lo utilicé en otro libro titulado *Autotanatografía* y además, *Autotanatografía* forma parte del libro publicado en 1983, *Crepúsculo esplendor* (Anexo sexto).

A lo que añadió: «Para aclarar hay que decir que *Testamento* y *Encadenadamente liberándonos* estarían como anuncio de publicación en alguno de los libros publicados, pero estos libros a los que hace referencia Barreiro nunca se publicaron» (Anexo sexto).

Respecto al pliego mencionado *Elegía a María Pilar Pallarés Dukar* explica: «Es una elegía vividísima. Murió en accidente de coche viniendo a Zaragoza. Era cuñada de

Túa Blesa. Fue un texto en su honor. Se ha reproducido alguna vez, no es fácil de encontrar» (Anexo sexto). La elegía no es un libro, sino un pliego suelto, una *plquette*, tal y como señala Pérez Lasheras (1996a: 381). La elegía citada, además, está editada completa en el libro *Ataire* (Guinda, 1975: 80-81).

De forma definitiva, los libros publicados por Ángel Guinda³³ hasta *Vida ávida* (1980), son los siguientes: *La pasión o la duda* (1972); *Acechante silencio* (1973a); *Las imploxiones* (1973b); *Cantos en el exilio* (1973c); *La senda* (1974a); *El pasillo* (1974b); *Ataire* (1975); *Entre el amor y el odio* (1977). Un total de ocho libros y no diez como habían expresado los críticos citados.

Vida ávida (1980), publicado en 1980, es el primer libro asumido por el autor. La lista de libros asumidos a partir de esa fecha no difiere, ni en los estudios críticos, ni en su página web, a excepción de *Crepúsculo esplendor* (1983) que no aparece en el recurso electrónico del poeta.

Los poemarios guindianos a partir de 1980 son: *Vida ávida* (1980); *Crepúsculo esplendor* (1983); *El almendro amargo* (1989)³⁴; *Lo terrible I* (1990a); *Claustro* (1991); *Después de todo* (1994a); *Conocimiento del medio* (1996); *La llegada del mal tiempo* (1998b); *La voz de la mirada* (2000); *Biografía de la muerte* (2001a); *Toda la luz del mundo* (2002); *La creación poética es un acto de destrucción* (2004); *Poemas perimentales* (2005); *Claro interior* (2007a); *Poemas para los demás* (2009); *Espectral* (2011a); *Caja de lava* (2012); *Rigor Vitae* (2013a); *18 poemas* (2013b); *Materia de amor* (2013c); *Catedral de la noche* (2015a); *Poemas útiles de un poeta inútil* (2017). *Poemas*

³³ Citaré los poemarios solo con el año de publicación.

³⁴ Antonio Pérez Lasheras (1996a: 381) fecha *El almendro amargo* en 1986, cuando su publicación fue en 1989. La confusión viene dada porque en la página 3 de la obra aparece 1986 (año de redacción). Se publicó en Buenos Aires en 1989.

de la cabeza (2018a); *Espectral cómic* (2018b)³⁵; *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones* (2020) y *El arrojito de vivir* (2022).

Disipadas las dudas, la obra poética guindiana tiene un total de treinta y cuatro libros de poesía. Ocho de ellos no reconocidos hasta 1980. Hay que constatar que el número total de poemas publicados es de 949, de los cuales 193 son de su obra no reconocida y 756 de su obra asumida.³⁶

Libros de género fronterizo, así los denomina el poeta en su página de Internet, son dos: *Breviario* (1992a) y *Huellas* (1998a). A estos libros Pérez Lasheras (1996a: 381) los califica como «pensamiento (aforismos)».

Ángel Guinda tiene tres ensayos publicados: *El mundo del poeta, el poeta en el mundo* (2007b), *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo* (2015b) y un tercero redactado junto a Antón Castro titulado *El escritor de mi vida: Gustavo Adolfo Bécquer* (Castro y Guinda, 2020). Hay que resaltar que la página web del poeta incluye como ensayo el libro *Revelación y rebelión* (Guinda 2021)³⁷. Esta obra es una recopilación de artículos en periódicos y revistas de artículos de crítica de arte, por tanto, no pertenece a este género como tal.

También redactó ocho manifiestos, algunos de ellos han sido reeditados en varias ocasiones. La relación es la siguiente: *Poesía y subversión* (1978); *Futuro de la poesía* (1984a); *Teoría de la depresión poética* (1984b) *Poesía útil* (1994); *Manifiesto inútil* (1997) y *Poesía violenta* (2011a); *Defensa de la dignidad poética* (2014);

³⁵ Queda pendiente para futuros trabajos el estudio del libro *Espectral comic* según los criterios de análisis de J. M. Trabado (2021).

³⁶ El número cuantificado corresponde a los poemas publicados no reeditados en antologías o selecciones que frecuentemente incluye en sus obras.

³⁷ El libro *Revelación y rebelión* aparece como obra ensayística en la página web del poeta: <http://www.angelguinda.com/p/publicaciones-1.html>. Consultado el 10-10-2022.

Emocionantismo (2016). Todos ellos, excepto *Manifiesto inútil* (1997) recopilados en el libro *La experiencia de la poesía* (Guinda, 2016). Del problema de la datación de los manifiestos guindianos hemos hablado ya en el punto 3.4 del trabajo.

La obra de traducción del poeta consta de ocho libros. Citados aquí con su referencia bibliográfica al no ser obra propia, sino traducción: *Cancionero*, de Cecco Angiolieri (1990, Zaragoza: Olifante); *Tortugas*, de Antonio Sagredo (1993, Zaragoza: Lola Editorial, en colaboración con Inmaculada Muro); *Señora de la noche*, obra de Joaquim Pereira Teixeira de Pascoaes (2000, Zaragoza: Olifante); *Inútil poesía*, texto de Àlex Susanna (2002, Zaragoza: Olifante); *Las espinas de la rosa. Antología poética*, libro de Florbela Espanca (2002, Zaragoza: Olifante); *¿Y si no existieses? Antología 1982-2002*, recopilación de José Manuel Capêlo (2003, Zaragoza: Olifante); *Forma sin norma*, obra de Ana Cristina Cesar (2006, Zaragoza: Olifante) y *Yo. Antología breve*, compilación de Augusto Anjos (2012, Zaragoza: Olifante).

Ángel Guinda fue antologado por varios críticos literarios en veintiocho ocasiones, al igual que en trabajos de revistas de crítica literaria.³⁸

Numerosa fue su producción respecto a artículos de pensamiento, crítica literaria e incluso crítica artística, en medios de comunicación, fundamentalmente publicados en *Heraldo de Aragón* y *El Periódico de Aragón*. Muchos de ellos recopilados y referenciados en la bibliografía. Hay que destacar el libro recopilatorio de sus artículos de crítica de arte publicados en varios periódicos nacionales titulado: *Revelación y rebelión* (Guinda, 2021).

³⁸ La lista completa de las antologías y revistas en las que aparece obra suya y los estudios sobre él y su obra pueden consultarse en su página blog. Recuperado de: <http://www.angelguinda.com/p/publicaciones-1.html>, consultado el 6-6-2018, muchos de ellos están citados en el trabajo y referenciados en la bibliografía.

Como corolario al inventario de su obra hay que señalar que la Biblioteca Nacional posee en su fondo treinta y dos obras del poeta³⁹, y el estudio de su obra (*Ángel Guinda: Pus esplendoroso del cielo*, de M. Martínez Forega, 1983).

4.7 Conclusiones al inventario.

Hay que hacer constar la amplia trayectoria literaria de Ángel Guinda. Es un autor polifacético, poeta, traductor, ensayista, crítico literario en prensa, que además es citado y recopilado en numerosas antologías y artículos de revistas literarias y de poesía. El inventario nos ha ayudado a clarificar las obras poéticas iniciales publicadas de nuestro autor que sufrían, por parte de los críticos, controversias y omisiones, debido fundamentalmente a la retractación que de ellas había hecho. La férrea defensa del derecho a la retractación que ejerce Guinda con su obra no puede ser obstáculo para estudiar su obra poética al completo. El primer poemario, titulado *Sentimientos*, se pudo recuperar recientemente tal y como hemos visto en la biblioteca de Carmen Sender (Anexo cuarto). Estos poemas nunca han sido publicados.

Terminamos este apartado del trabajo en el que hemos intentado presentar a nuestro autor, su biografía, estudios, trabajo profesional, y las características principales de su obra poética con el apoyo de las opiniones de los expertos y críticos literarios más destacados que han hablado de él. Hemos realizado un inventario de su obra poética no asumida y de la que acepta como propia a partir de 1980. También hemos explicado los motivos por los cuales se retracta de sus libros iniciales. Se abre el momento de ubicar a nuestro poeta en su tiempo y en su contexto cultural, social, y analizar si pertenece a

³⁹ Libros de poesía, traducciones, manifiestos, ensayos y obras de pensamiento. No están ordenadas ni por fechas, ni por orden alfabético. Recuperadas de: <http://datos.bne.es/persona/XX951399.html>, consultado el 6-6-2018.

alguna generación poética como tal o no. En definitiva, ubicarlo en el tiempo. Es la tarea que emprendemos en el siguiente apartado de nuestro trabajo.

5. Amor y muerte

Una lectura demasiado apresurada y superficial de la poesía de Á. Guinda pudiera llevarnos a pensar que el poeta es un autor nada o poco apegado a la realidad, que su escritura dibuja un itinerario de un sendero imaginario en el que la realidad se esfuma, desaparece, o apenas tiene cabida. Tal apreciación sería verdadera si comprendiéramos la realidad desde una perspectiva puramente material y sensorial. Sin embargo, ese argumento rápidamente se viene abajo puesto que Guinda entendió la escritura poética como una creación de otro lenguaje que intenta desvelar y dar voz a lo que no lo tiene. «La actividad literaria recrea la realidad inmediata» (1992a: 29), llegará a explicitar el poeta, en el intento de explicar el poder de la poesía. Un poder que radica en someter lo real aparente a lo real profundo y esencial. Por ello llegará a afirmar «la poesía es una pregunta a todas las respuestas» (1992a: 44).

La expresión guindiana es la forma de vida del poeta, ya que este escribe como vive, percibiendo siempre la existencialidad del lenguaje. La poesía y la vida, como hemos dicho anteriormente, son dos caras de una misma moneda, al igual que el amor y la muerte son dos de los ejes transversales que recorren la poética de este autor. Una de las veces en las que tuve la suerte de entrevistar al poeta le pregunté los por los motivos que se había casado tantas veces su respuesta no dejó lugar a dudas: «Porque me he enamorado muchas veces» (Anexo sexto). La presencia del amor y la falta de este ha sido una constante en su vida al igual que en su obra lírica. Por ello comenzaré cuantificando las citas sobre este eje temático en sus poemas. Posteriormente analizaré la noción que se desprende de sus composiciones y aforismos sobre el amor. Se sumará el acercamiento a los sujetos de su pasión, afectos y amoríos. Tras ello examinaré las relaciones que vinculan el amor con el sufrimiento, el sexo, la realidad, el odio y la muerte, para concluir con unas consideraciones sobre lo analizado.

El segundo punto de este capítulo versará sobre uno de los temas poéticos por los que más se ha destacado Guinda, el tratamiento de la convivencia con la muerte. Hasta

ahora hemos hablado en varias ocasiones sobre los condicionantes personales que han determinado el empleo de esta utilización: la muerte de su madre al nacer; el anuncio por parte de los médicos de la corta duración de su existencia por la enfermedad que padecía; el amago de suicidio de su padre que contempló el poeta a una edad temprana; la creencia de que cualquier noche siendo niño, Dios se lo iba a llevar al cielo con su madre, tal y como le decía su abuela; las terribles sentencias expresadas al poeta por parte de su padre y su segunda esposa, en el deseo de que hubieran preferido su muerte a la de su madre; su imposibilidad para procrear; la larga enfermedad que sufrió la segunda esposa de Guinda, con pocas posibilidades de subsistencia. Los determinantes señalados han generado en el poeta que el tema de la muerte sea un *leitmotiv* en su poética y sentencias. Para analizar este tema, en primer lugar, cuantificaré las alusiones a la muerte que realiza en sus poemas. Abordaremos el concepto del poeta sobre la muerte en toda su obra lírica y sus aforismos, y trataremos las correlaciones entre el amor y la muerte, poesía, lenguaje y muerte, muerte y religión, la pervivencia después de la muerte, la noción sobre su propia muerte, y lo que significa para el poeta estar muerto en vida. A ello se sumará sus declaraciones al ser preguntado por esta tema en las entrevistas realizadas. Tras el análisis estableceremos unas conclusiones sobre todo lo estudiado.

5. 1 El amor que requiere ser declarado genera literatura: la presencia del eros en la poesía guindiana

Las composiciones poéticas de Ángel Guinda son manifestación de su existencialidad, de sus experiencias, contradicciones, conflictos. Expresión de su unión y disolución con el lenguaje, como señala A. Saldaña (2019: 321): «Las palabras del poeta prueban la desintegración de su identidad, la disolución de su propio ser en el ser propio del lenguaje». La unión entre su ser, su vida, y su expresión lingüística conforman una amalgama imposible de separar.

El léxico del poeta tiene un punto de partida que nos desvela en uno de los versos del poema «Razón de ser» de *Las implexiones* (Guinda, 1973b: 17), una obra no reconocida de su prehistoria poética: «Cuando pensé matarme / fue / ya / tarde / me había enamorado de la vida».

Los textos en los que se diluye el poeta, es decir, donde el autor traslada su cuerpo y su ser a la palabra, donde vive y desvive en la escritura, desvelan sus formas más íntimas, sus pasiones, y de también sus experiencias amorosas.

El autor se ha casado cuatro veces, así lo explicita en las entrevistas que le hemos realizado: «Mi primera mujer fue Trinidad Ruíz Marcellán. Me casé el 26 de diciembre de 1970» (Anexo sexto). El matrimonio con Trinidad Ruíz duró hasta 1980: «De Trinidad, cuya separación fue en 1980, y a los dos años el divorcio». (Anexo sexto). Separación previa al divorcio ya que este no se aprueba en España hasta el 7 de julio de 1981. (La separación se produjo en 1980 y el divorcio a finales de 1981).

Durante estos años Guinda escribe su prehistoria poética, sus poemarios no asumidos hasta *Vida ávida* (1980). En este periodo Guinda, que trabaja en Luesia como profesor de las escuelas públicas, reconoce una crisis matrimonial y una relación extramarital: «En Luesia, estuve desde el año 1972 al año 1980, que es cuando publico *Vida ávida*. Entré en crisis de afectividad matrimonial, me definía como un corazón de mal asiento. Fue una época de crisis» (Anexo sexto). Más arriba, cuando hemos repasado la trayectoria vitalista de las publicaciones guindianas, hemos afirmado dentro de este periodo su transformación vital al comentar la antología publicada en 1977, *Entre el amor y el odio*. Un libro que recopila poemas entre los años de 1970 a 1977. En la obra este periodo temporal es definido por el autor como «Salto vital» (1977: 81), donde encontramos los poemas redactados entre 1974 y 1976. La transformación personal se expresa en poemas como: «Ansiedad» (1977: 87), «Crisis» (1977:101), «Entre la espada y la pared» (1977: 108), «Salvación de la vida» (1977: 113). Tres causas provocan esta

metamorfosis: existencial, religiosa y política. Guinda lo explicita al ser preguntado por ello:

Hay un cambio sustancial motivado por una crisis existencial, una crisis de fe y una crisis ideológica. A partir de 1974 ingreso en el Partido Comunista de España [...]. Paso de ser y considerarme creyente, por influencia de mi abuela que me había imbuido la religión católica, a considerarme agnóstico [...]. Agnosticismo que luego unos diez años más tarde, después de haber leído a Sartre, *El ser y la nada*, me convertí en no creyente, ateo. [...] Entré en crisis de afectividad emocional [...]. Fue una época de crisis, de escapismo con técnicas de drogadicción (Anexo sexto).

La segunda mitad de los años setenta supuso lo que podríamos denominar la metamorfosis guindiana. Una transformación vivida con intensidad, dolorosa, contradictoria, llena de claros y oscuros que tiene como fruto la *metanoia*, el surgimiento de un autor literario comprometido con la sociedad (recordemos que estamos en los estertores del franquismo), agnóstico, rebelde, que es capaz de romper con los viejos cánones de la cosmovisión antropológica imperante, con el imaginario ideológico y cultural.

Solo si percibimos y entendemos bien este trance, seremos capaces de comprender la repulsa y no reconocimiento de su prehistoria poética hasta *Vida ávida* que publica en 1980 y su catalogación, como hemos visto previamente como «poeta maldito».

Retomando el discurso de sus vivencias amorosas durante los años en los que ejerce de profesor en Luesia, estando casado con Trinidad Ruíz Marcellán, el poeta relata en la entrevista referida: «Vivía al lado de las escuelas. En 1975 estuve en la fonda de Luesia, porque me enamoré de una alumna. [...] Tuvimos relaciones mientras estaba casado porque me enamoré [...] Al final rompimos [...]. Con Trinidad lo dejamos en 1979. La crisis con Trinidad fue en 1974» (Anexo sexto). En esta declaración asegura que la separación fue en 1979, aunque en realidad fue a principios de 1980.

De Luesia pasa a ejercitar la docencia en Grisén de 1980 a 1987, aunque su residencia se ubica en Zaragoza donde conoce a Mabel con la que se casa en el año 1982

(de Trinidad se divorcia en 1981, recién aprobada la Ley del Divorcio), y se separa de su segunda esposa en 1984. Al año siguiente, conoce a su tercera esposa: «De Mabel nos divorciamos en 1984. Luego conocí a Inma en 1985 [...] Estuvimos siete años [...] En torno a 1995 comencé con Raquel [su pareja hasta su fallecimiento]» (Anexo sexto). Recordemos, además, cómo en 1988 se traslada a trabajar a Madrid, donde trabaja como profesor en Alcorcón. La marcha a Madrid, además de laboral, tal y como hemos visto, tiene como móvil el juicio por blasfemia en marzo de 1987 en Zaragoza.

Blas Matamoro (2014), crítico literario, escribe en *El amor en la literatura*: «El amor requiere ser dicho (si se prefiere, aplicando la fórmula usual: declarado) y genera literatura» (2014: 9). Esta afirmación encaja perfectamente con el aforismo guindiano tantas veces repetido en este trabajo: «Escribir como se vive». El axioma, si bien es genérico, no puede por menos que aplicarse al tema del amor, una de las pulsiones vitales del poeta que le condenan a escribir y expresarse en sus obras líricas.

Hemos cuantificado el número total de citas sobre el amor. En total son 39 en su obra publicada no reconocida y 74 en su obra asumida. Suman un total de 113 respecto a los 949 poemas publicados (193 de su obra no reconocida y 756 de la asumida), lo que supone un porcentaje de del 11, 9%. Los porcentajes en los poemas no asumidos es de el 20,2% y el 9,7% en su obra aceptada. Si se compara esta cifra con las referencias que realiza respecto a la muerte el porcentaje es mucho más bajo, ya que estas suman un total de 44 en sus poemas no asumidos y 213 en la obra reconocida, que implican un porcentaje del 22,7% y del 28,1%. A simple vista las cifras denotan que nuestro poeta escribe más sobre la muerte que sobre el amor, no olvidemos que Ángel Guinda se asocia inmediata y fundamentalmente al tema de la muerte y a la mirada amargo-realista respecto a los temas inherentes a la condición humana, como son el paso del tiempo, la enfermedad, la vejez, las ausencias, los conflictos internos, llevados muchas veces hasta el extremo.

Guinda ha creado espléndidos poemas de amor, muchos de ellos intensos en tensión, otros arrebatados por la pasión, minimalistas a veces, pero siempre auténticos, sinceros y nacidos todos de sus experiencias amorosas más íntimas y profundas.

La obra publicada no asumida por Guinda consta de ocho libros redactados entre los años 1972 y 1977. Estas composiciones están formadas por un total de 193 poemas. Parafraseando al mismo Guinda al realizar una crítica artística de un exposición de Columna Villarroya comenta: «Todo retrato es una descripción. Cada autorretrato es una confesión» (Guinda, 2021: 67). Por ello, los poemas guindianos son expresiones claras de sus vivencias, experiencias, intimidades, ya que su escritura es la plasmación negro sobre blanco de su vida. De los ocho libros que conforman su obra no asumida, en cuatro de ellos no hay ninguna referencia directa a la temática amorosa: *Acechante silencio* (1973a); *Cantos en el exilio* (1973c); *La senda* (1974a) y *El pasillo* (1974b). Se puede justificar esta ausencia desde el objeto temático de estas obras. *Acechante silencio* es una obra dedicada a su madre, muerta en el nacimiento del poeta; *Cantos en el exilio* donde ofrece una reflexión comprometida sobre la situación política en la que se encuentra España y *El pasillo*, una *plaque* cuyos poemas son fruto de sus experiencias en un hospital. Resulta llamativo que, en *La senda*, un poemario que obtuvo el premio de poesía de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza, no se encuentren menciones expresas al amor.

Los poemarios de su obra no reconocida que presentan referencias al amor son: *La pasión o la duda* (1972); *Las imploxiones* (1973b); *Ataire* (1975) y *Entre el amor y el odio* (1977). Distribuidas de la siguiente manera: 5 en *La pasión o la duda*. Tres en *Las imploxiones*; 10 en *Ataire* y 21 en *Entre el amor y el odio*, un total de 39. La cuantificación de estas referencias apunta, en principio, a una evolución en el uso del sentimiento amoroso guindiano en sus poemas que va pasando por diversos grados, fases y estadios. El análisis de estas menciones nos confirmará, o no, esta hipótesis. En total nos encontramos con un total de 39 referencias amorosas, lo que supone que en el 20,2% del poemario publicado no reconocido aparece explícitamente el tema del amor. Hay que destacar que fundamentalmente estas referencias están recogidas en los dos últimos libros no reconocidos: *Ataire* (10 referencias) y *Entre el amor y el odio* (21 citas).

Los libros que abarcan desde *Vida ávida* (1980) a *El arrojito de vivir* (2022). Un total de 756 poemas en donde 74 hacen referencia al amor de forma directa, es decir en un 9,7% de su poemario. Los libros que más alusiones contienen respecto al amor son: *Vida ávida* (16), *Claustro* (14) y *Espectral* (8), *Materia de amor* (7) y *Poemas para los demás* y *Catedral de la noche* donde nos encontramos con cinco referencias respectivamente.

¿Cómo entiende el amor Ángel Guinda? ¿Qué es el amor? Al ser preguntado directamente por estas cuestiones responde: «El amor no tiene límites, no debe tenerlos, si es amor. [...] Estoy convencido de que enamorarse es la más clara señal de amar todas las cosas. Desamorarse es un aviso de empezar, a no amar casi nada en el mundo» (Anexo sexto). Amor y vida se fusionan en la intimidad más profunda de la psique, se actualizan mutuamente sobre el lenguaje poético y son capaces de llegar hasta a los abismos más profundos, como bien señala A. Saldaña (2019): «La palabra poética, un quehacer en el abismo [...] denota tanto el intento de ir más allá de cualquier frontera como la intensidad de un movimiento que habría de llevarle a encontrarse con los intersticios del ser» (2019: 330).

La primera alusión al concepto la encontramos en el poema «Felicidad no eres» en el libro *La pasión o la duda* (1972). El amor es el condimento requerido para la plenificación de la existencia, a la vez es indispensable e insustituible: «¡Sólo el amor te basta / como la lluvia a la tierra!» (1972: 40). En este mismo poemario define el amor en una metáfora en la que expresa cómo este es habitual, cotidiano, pero a la vez transitorio y caduco, en el poema «Mujer»: «El amor es lo mismo que los hongos, / que nacen cada día y la luna los cuca» (1972: 43).

El amor es un encuentro permanente entre los amantes en donde se comparten todos los componentes e ingredientes de la vida: las alegrías, las desdichas, etc. Así lo declara en el poema dedicado a Teresa, «Nuevo canto a Teresa» del libro *Ataire* (1975):

«Sé que el amor es una eterna cita, / un compartir con otro la mirada, / la sonrisa, la voz, el llanto, cada / tristeza y soledad que nos agita la vida» (1975: 51).

El amor es una confluencia entre los sujetos que se quieren, una fusión que implica una intimidad indisoluble, pero a la vez es una frontera que protege contra las amenazas exteriores, así lo declara en el poema «Solidaridad» del poemario *Entre el amor y el odio* (1977), en donde ante la ausencia y falta de comunicación de su amante expresa: «Hace días / espero noticias de mi amada / y su carta no llega, y no llega su voz [...] Mi amor es una barricada. / Mi amor se hace fuerte ante la adversidad» (1977: 140). En el mismo poemario señala otra de las características del amor, este es inagotable, perdura, no caduca ni desaparece, se hace fuerte en las contrariedades, señala en los versos finales del poema «Fuerza del amor»: «Con tabiques y puertas [...] podrán incomunicarnos. Será en vano [...] Nuestro amor no se agota [...] Su fortaleza está en la debilidad de sus adversarios» (1977: 141). La unión amorosa no es solo un encuentro de los participantes, ni siquiera una unión, firme, fuerte, vigorosa. El amor es una fusión entre los amantes, indisoluble que se rige y se encauza por el amor: «Somos pareja, pero somos uno, / un solo corazón que va con todos, / que viene de todos y se guía / solo de amor» (1977: 161); versos del poema «Somos pareja». La vinculación que produce el sentimiento amoroso es una amalgama inseparable desde la cual el poeta encuentra la clave de interpretación de su cosmovisión personal ante el mundo y la realidad, aun a pesar de las amenazas, las adversidades y el sentimiento contrario, el odio. A ello se le añade dos particularidades, el amor con el paso del tiempo va creciendo poco a poco de forma constante, y amar a alguien implica abrirse a amar a todos los demás. Esta definición del amor la manifiesta en el poema «Todo es amor» del libro citado:

Todo es amor, todo es amor: el gesto
de ir con todos y el vicio de estar solo,
saberse repartido en estas horas,
contigo desearme entero un día.
Mi amor por ti es acumulativo:
todos los días me enamoro un poco
más de ti, más de todos. Me parece,
a través de tu amor, amarlo todo.
Porque todo es amor, aun a pesar
del odio (1977: 173).

Vida ávida (1980) es el poemario que más referencias directas contiene sobre el amor en la poesía guindiana, un total de dieciséis de las cuales seis nos acercan a la noción del amor en una clara evolución del concepto. El amor en este libro se presenta como tensión, pasión, maldición, veneno, toxicidad, aniquilación, clandestinidad, crueldad, intranquilidad, tormento, placer, límite, encadenamiento, error, oscuridad, obstáculo, espanto, gozo, resistencia, engaño, trampa, humillación, turbación, anulación, negación, trampa, destrucción, maldición, erosión, duda y desprecio. A pesar de ello, el poeta apuesta por él, lo necesita como condición indispensable para vivir, ser y existir.

No podemos olvidar que este es el primer libro reconocido por el poeta dentro de su obra lírica. Así reza una de las notas a la primera edición del volumen: «Sin olvidar la provisionalidad que a toda concede una conciencia crítica escrupulosa, reconozco la presente edición como cuerpo de mi poesía total asumida hasta la fecha» (1980: 87). Esta obra nos acerca con detalles quién es la persona amada, una alumna de la escuela donde trabaja, por la que siente un amor intenso y pasional, mientras está casado con su primera mujer, Trinidad Ruiz Marcellán, como hemos analizado anteriormente en el punto 3.1 del trabajo. El concepto que estamos analizando sufre una clara evolución a partir de esta obra, respecto a las aproximaciones señaladas más arriba. Estas circunstancias determinan un giro en la concepción del amor al descubrir cómo este supone también tormento, angustia, crisis existencial, pesar, un calvario que implica penetrar en un atrayente abismo profundo del que no se puede escapar, que le rompe internamente, pero a la vez le va dando vida.

La primera referencia directa aparece en el poema «Amor más poderoso que la muerte» (1980: 27), que en su siguiente libro *Crepúsculo esplendor* (1983) compuesto por 40 poemas de *Vida ávida* y 39 composiciones nuevas, lo renombrará como «Precinto» (1983: 25). El verso inicial, que tan solo aparece en esta edición, tiene una llamada que explica a pie de página: «Todo amor que envenena es clandestino» (1980: 27). La aclaración reza: «La estructura profunda de este verso pudo, al surgir de idéntico plano experiencial, tener esta otra superficial: El amor clandestino es tóxico y aviva el envenenamiento de los (im)pacientes amadores» (1980: 27). A pesar de ello el poeta

reconoce que ya no puede prescindir de él: «sin tal veneno / vivir ya no podría» (1980: 27). Esta experiencia secreta, ilegítima que califica como tóxica, a la par le resulta imprescindible y necesaria, una contradicción de la que no puede salir. Por ello, el amor obstruye la mirada, es como un flash deslumbrante que le impide tener una visión clara de la realidad, así lo señala en el poema «Grito de luz»: «Entre grito y silencio, sombra y luz, / se encadena mi vida y se desencadena. / Yerra quien piensa que el amor es ciego. / Ciega el amor, / cristal rusiente que ojos consume» (1980: 42). Experimentar la tensión de un amor desgarrador, tóxico, pero a la vez necesario, conlleva romper el planteamiento de la caducidad de este, el reconocimiento de que esta situación no puede ser perdurable en el tiempo, de ahí el poema «Donde hay luz hay eclipse»: «El amor se erosiona con la duda» (1980: 43). En el misma tónica el poema «La vida entre las manos» plantea la incertidumbre sobre estas relaciones, considerándolas como un posible engaño o farsa: «Y dudo si el amor que te sustentó / será una trampa más» (1980: 63). El titubeo, la desconfianza, la incertidumbre de esta experiencia supone que conciba el amor como claridad interior, y a la vez tiniebla, así lo expresa en la oda «Oscuros amaneceres»: «Qué claro amor oscuro» (1980: 61).

Guinda no tiene ningún rubor en confesar su situación sentimental en *Vida ávida* y la destrucción a la que esta le lleva. Ejemplo de ello es la oda: «El amor aniquila»: «En estos años últimos / tres cuerpos frecuentaron mi cuerpo [...] El amor aniquila cuanto la carne engendra» (1980: 52). La noción y la forma de amar supone, en este caso, arrasarse, desolarse internamente. Consecuencia directa de esta manera de experimentar el amor es la afirmación rotunda en la noción del amor. Una relación de estas características, termina, suprime, extingue la propia vida, así lo expresa en el poema «De espaldas a Napoleón»: «La guerra es vida, el amor es muerte» (1980: 79). Trataremos la relación entre amor y muerte en el siguiente punto del trabajo.

Las menciones que acabamos de ver en el poemario *Vida ávida* implican una mutación en las referencias previas a la noción del amor, que suponen una evolución y profundización en el concepto, al descubrir en su experiencia personal los aspectos negativos del mismo, presentándolos con toda su crudeza.

El poema «Esto ha sido el amor» del libro *Claustro* (Guinda, 1991) es una clara evaluación con perspectiva de la tormentosa relación sufrida en *Vida ávida*. Incide en las características expresadas sobre la noción del amor definidas en términos opuestos: temporal y reposo; padecimiento y deleite; alzamiento y derrumbe; existencia y deceso:

La tempestad
después de cada calma.
Y los amargos posos
de sufrir
por haber gozado.
Levantarse a caer,
recaer siempre solo.
Beber
como una sed la vida,
y aceptar su muerte
con torpeza de resaca.
Esto ha sido el amor (1991: 84).

La situación amorosa del poeta en 1991, fecha en la que realiza la antología *Claustro* (1991), ha cambiado, el poeta se ha casado por tercera vez. También evoluciona su consideración sobre el amor. Retorna a los aspectos positivos, constructivos, edificantes del mismo, reflejados en la interacción con la persona amada. Este poemario contiene catorce referencias directas al amor, de las cuales cinco aluden directamente a la definición. El amor se presenta como atrayente, envolvente, mágico, eterno, un robusto sustento, descanso, entrega y éxtasis.

«Aparición» es la composición donde el amor sobresale como una atracción que edifica, calma y relaja la existencia: «Hasta que apareciste [...] Era el amor, el tremendo quehacer que no fatiga, que relaja y descansa [...] Era el amor la enfermedad que nos sana de todas las demás [...] ese imán que llamamos amor [...] Qué gran amor el nuestro» (1991: 131). Una clara definición la encontramos en la oda «Revelación», el amor es una experiencia que turba interiormente y a la vez fija el foco existencial en el amado: «Eso es el amor: una antorcha en la sangre, un sismo en la piel; un vídeo en los ojos del que ama, con una sola imagen congelada: el ser amado [...] quien ama está por el objeto de su amor» (1991: 136). El poema «Aviso» relata cómo amar implica entrega a fondo

perdido describiendo el encantamiento del amor: «El buen amante se da sin renunciarse, sin perderse, sin exigir al otro que a sí mismo renuncie [...] El buen amante busca desvivirse por el ser al que ama, dándole vida [...] Así es la magia del amor» (1991: 137). Otra referencia que nos acerca al término analizado es «El collar del amor», aquí aparece como un desbordamiento de sí mismo en la contemplación de la vida en la otra persona: «¿Qué es el amor cuando el alma desborda el cuerpo que la aloja? El amor es contemplarse aún bellos, vivos aún, en quien no muere» (1991: 138). El poema «Eclipse» incide en la noción del amor como pilastra firme ante las adversidades: «Turbulentas son las aguas del río del amor en las horas del eclipse [...] mi amor es una roca arremetiendo contra la misma ola» (1991: 140). La idea de la permanencia del amor resurge una vez más en la comprensión guindiana del concepto en la oda «Carta»: «Eterno es el amor si es infinita la intensidad de todos sus instantes» (1991: 144).

Llama la atención que desde 1991 hasta 2011 no encontremos alusiones directas al concepto y definición del amor. Las siguientes referencias las leemos en el libro *Spectral* (2011b) en donde incide una vez sobre la permanencia y perpetuidad del término. La oda «Yo habito» explica: «¡Amar es no morir en lo que vive!» (2011b: 19) y en el poema «Conocía a Ausías March»: «Amar a alguien es decirle: tú no morirás» (2011b: 50). Hay aquí una clara unión entre amor y vida, amar implica no morir en la vida del ser amado, la experiencia amorosa trasciende al sujeto, es lo que se podría denominar metafísica del amor.

La composición «Materia de amor» que da nombre al poemario relata los ingredientes de los que está hecho el concepto que estamos analizando en versos alejandrinos. El amor aparece como un elemento salvífico, que edifica o es capaz de exterminar, como una turbación estrepitosa que determina la existencia, como un condicionante capaz de estremecer, asombrar y perturbar, como los elementos de la naturaleza más mortíferos y que alimentan la vida:

De oro, barro, agua, placer y sufrimiento,
de fuego, hielo, grito, silencio, sombras, éxtasis,

está hecho el amor que nos construye,
nos funda o nos confunde, no salva o aniquila.

De volcanes y estrellas que taladran la atmósfera,
de icebergs contra los que —ciega y sorda— la noche,
dándose cabezazos, se rompe y hace día,
está hecha la reyerta del amor que nos disloca.

De estruendo y cataclismos invisibles,
bandadas de aerolitos que acribillan las nubes,
de mareas internas que ahogan el secreto,
está hecho el amor que nos marca la vida.

De hondos bancos de peces que aún ignoran
el hambre atroz de enormes fauces ávidas,
del terrible rugido de la selva agredida,
está hecho el amor que nos raja y conmueve (2013c: 15).

El poema del mismo libro «Historia de amor» certifica la evidencia y certeza del amor, y su realidad en sí mismo en la rotunda afirmación: «El amor es verdad / es verdad que te amé» (2013c: 25). Han desaparecido en esta poesía adulta guindiana la duda, y las incertidumbres. El amor existe y es certificado por la experiencia del autor que lo ha sentido y comprobado en su vida. En la misma línea la siguiente referencia del poema que da título al libro *Catedral de la noche* en donde afirma en una nueva reflexión introspectiva: «El amor es sin remedio» (2015a: 26).

La última aproximación al amor en la obra poética de Guinda la expresa en su último libro *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones* (2020), en el poema «Canción». Esta oda es una especulación sobre el tema abordado, donde el amor es capaz de ser concebido y concebir al sujeto que lo vive, terminando en un tono amargo afirmando cómo el tormento por el amor es verdadera realidad de este: «El amor es invención. / Se inventa siempre lo amado / y lo amado nos inventa. / Sólo el dolor, en amor, / no es invención» (2020: 30).

El análisis de la aproximación a la definición sobre el amor se complementa con los aforismos guindianos. El primero que habla de ellos es uno fechado en 1986 del libro

Breviario (1992a) en que habla de la fugacidad del amor, uniéndolo a la afirmación de la finitud de la existencia: «Es eterno el amor en tanto efímero. Así mi amor y el tuyo y el de todos los otros son ya efímeros en cuanto se quiere eternizarlos. Pues toda eternidad es un final» (1992a: 40; 2014: 24). La siguiente sentencia que nos acerca a la noción del amor la leemos en el libro *Huellas* (1998a), fechado en 1993, pero publicado como un verso del poema «Grito de luz» en *Vida ávida* en 1980 en donde cambia el tiempo verbal. El verso reza: «Yerra quien piense que el amor es ciego. Ciega el amor» (1980: 42). El aforismo: «Yerra quien piensa que el amor es ciego. Ciega el amor» (1998a: 19; 2014: 51). Otra sentencia de *Huellas* (1998a) nos comenta cómo el amor tiene un componente contradictorio en tanto es distante y próximo para los sujetos que se aman: «El amor es una lejanía demasiado cercana para los amantes» (1998a: 48; 2014: 72). Los dos últimos aforismos que aluden al tema tratado los encontramos en *Libro de huellas* (2014). El primer aforismo señala esta relación, el amor a la vez que nos engendra lo engendramos: «Inventamos el amor para inventarnos» (2014: 38), aforismo que desarrollará el poema «Canción» (2020: 30), que acabamos de ver. El segundo habla de la perdurabilidad del amor como concepto y la caducidad de los enamoramientos personales: «El amor no muere, mueren los amores» (2014: 51).

¿Qué ama Ángel Guinda? ¿Quiénes son los sujetos de su pasión por que los siente afecto, consideración, amor? Hay que constatar, en primer lugar, que en muy pocas ocasiones expresa este sentimiento por cosas u objetos que no sean personas. En este sentido encontramos el poema «Litoral» del poemario *Ataire* (1975), en el que reconoce su querer por objetos relacionados con la naturaleza: «Amo el vértice del mar [...] Amo el vértice solar» (1975; 66). También encontramos alusiones en el poema «Nada es inútil» de *La pasión o la duda*: «Yo os amo: / piedra, metal insecto; / sois parte de mi vida, / alma de mi paisaje» (1972: 50), en el mismo poemario expresa en el poema «No me cerréis los párpados el día de la muerte»: «Amar tanto este otoño, esta brisa, este cántico» (1972: 54). Todas estas citas pertenecen a su poesía no reconocida. En la asumida encontramos en el poema «Entrevista a mí mismo» una respuesta a los objetos que ha amado: «Amó la luz, y el imposible» (2009: 14). También en el mismo poemario en la composición «Nada es todo» leemos: «Amo la realidad por misteriosa» (2009: 26). En la misma línea el poema «Máquina de mi alma» del libro *Espectral*, una oda a la persona

amada confiesa: «Gracias [...] Por amar el peligro, la belleza, la fealdad, / las cumbres, las mesetas, los valles» (2011b: 58).

Son por tanto escasas las referencias en la poesía de Guinda a objetos que se convierten en sujetos de su afecto, tan solo dos alusiones en su poesía admitida y tres en la no reconocida, en contraposición encontramos numerosas citas referidas a personas concretas, en las que sustantiva sus experiencias sentimentales. Las menciones a las personas amadas no lo son por sus nombres, ni dan título a poemas excepto *Sentimientos*, en el que dedica el poema 57 a su novia «Trinidad» (Anexo, cuarto) y el poema del libro *Ataire*, «Nuevo canto a Teresa» (1975: 50-54). Las referencias suelen ser genéricas. Ejemplo de ello el poema «Eres hermosa» (1977: 118); «Le diré a mi amada» (1977: 138); «Te seguiré queriendo» (1977: 165); «El collar del amor» (1991: 138); «Te amo» (2002: 40).

Una consecuencia directa de sus relaciones amorosas, especialmente patente en *Vida ávida* (1980) es la relación entre amor, dolor, sufrimiento que desemboca incluso en la cara apuesta, el odio. La primera vez que une estos sentimientos contrarios las encontramos en el poema «Autoevaluación», del libro *Las imploxiones* (1973b: 35), refiriéndose a sí mismo: «Tú / que inventaste un amor que te doliera». Del mismo poemario la oda «Introducción a una revolución existencial», en donde señala: «Ódiate a ti mismo / la venganza de tu sangre / te llamará al amor» (1973b: 42). También en su obra *Ataire* (1975) la composición «Puerta»: «Por ti llegué al amor y a la tristeza» (1975: 20).

Esta relación se ve de forma clara y principalmente en dos de sus poemarios: *Entre el amor y el odio* (1977) y *Vida ávida* (1980). El primero de los libros la conexión se percibe en los poemas: «Invocación al odio»: «No todo sea amor, hágase el odio» (1977: 67); «Entre la espada y la pared»: «Tendré que odiar para poder amar» (1977: 108); «Si alguna vez te odié»: «Volvería a odiarte, a ponerte / a las puertas del olvido / si dejaras de amarme / después de amarme como me amas hoy» (1977: 124); «Solidaridad»: «Estoy triste [...] hace días que no tengo noticias de mi amada» (1977: 139) y «Salvación del

amor»: «Haced el amor para aplastar el odio» (1977: 172). En la misma línea el verso del poema «Cinética del odio» de *Vida ávida*: «Contra el poder establecido el joder no establecido» (1980: 25) que posteriormente convertirá en aforismo. Este poema está dedicado a Cary Chessman, un famoso ladrón estadounidense que murió en la cámara de gas en Estados Unidos en 1960 expresa: «Murió de parada cardiolaboral / cuando tubos de escape bombardean polen [...] Amor solo dejaba» (1980: 25). Chessman defendió durante años su inocencia en el corredor de la muerte, hasta que fue ejecutado. Guinda, por las circunstancias descritas, se siente también condenado por el juicio negativo de algún vecino de Luesia que conoce su relación extramatrimonial con su alumna. La rebelión que le produce la situación contra los cánones morales imperantes, y la identificación con este personaje tendrá como resultado el poema y los versos que acabamos de transcribir.

También encontramos en *Vida ávida* cuatro poemas en los que se encuentra la relación referida: «L.S.D.»: «Diablo Guinda [...] Te odio. Contra paredes y horizonte. Muere [...] Atormentado, nunca / descansarás de esta ansiedad. Cuando ames odiarás» (1980: 24); «Que en amor se destruye»: «Furias, confesad / impenetrable confusión del ser odiante / que en amor se destruye sin preguntar quién nace» (1980: 41); «Espanto de gozar»: «Amor que vas y enamorado vienes [...] Todo equidista para reunirnos / al doloroso espanto de gozar» (1980: 48); «Llamairada»: «Donde estallo telúricas maldiciones por haberte conocido [...] estoy amándote [...] si te desprecio hasta la anulación de tu alma o la / indiferencia por tu cuerpo / si te niego, o si te odio / estoy amándote» (1980: 77-78).

Posteriormente son escasas las referencias a esta relación, a excepción del libro *Claro interior* (2007a), donde encontramos en el poema «El mundo»: «El mundo es un zarpazo de odio enamorado» (2007a: 18). También en el poemario: *Poemas para los demás* (2009) la oda «Semillas»: «Escribo [...] con palabras de amor, / con palabras de odio» (2009: 15-16) y en *Materia de amor* (2013c) el poema «Cuerpos sin alma»: «El amor aniquila cuanto la sangre engendra» (2013c: 22), que es una corrección de un verso del poema «El amor aniquila» de *Vida ávida* que dice: «El amor aniquila cuanto la carne

engendra» (1980: 52); en el libro de aforismos *Breviario* opta por esta primera redacción (1992: 21). Este aforismo es el único de los tres libros de este género que trata la relación entre el amor, y la destrucción que este puede suponer.

La relación entre amor y sufrimiento tiene dos ejes en la poesía guindiana, y por tanto en sus experiencias de vida. El primero la autocomprensión de saber la dramática consecuencia de su nacimiento, la muerte de su madre. Su poesía inicial adolescente lo expresa de forma clara en el poema 57 de *Sentimientos*: «Mi vida sin caricias y sin mi madre / es un lago en el cual el daño luce [...] Mi vida es el manual del desgraciado / nacido para amar sin ser amado / hoy, por siempre, por una eternidad» (Anexo cuarto) y luego corroborado en los versos que acabamos de ver. El amor hacia su madre es un quiste y un motivo profundo de dolor, una mezcla agria y dulce que experimenta en lo más íntimo de su ser. El segundo eje vertebrador en su vida fue la contradicción profunda que le produjo la relación secreta, dolorosa, angustiosa con su alumna en Luesia, un amorío que a la par sintió de forma apasionada y desenfrenada manifestada en sus dos poemarios: *Entre el amor y el odio* (1977) y *Vida ávida* (1980). La máxima expresión de esta interrelación la expresa en el poema «Tensamientos» de *Crepúsculo esplendor* (1983). El poema es una construcción de aforismos. Uno de ellos reza: «No puedo amar a nadie pues me odio» (1983: 76). Posteriormente esta correlación pasará a ser residual en su obra lírica.

Tres son las ocasiones en las que relaciona amor y sexo de forma expresa. Dos en el poemario *Entre el amor y el odio* (1977) el poema «Para hacer el amor»: «Todo / – menos morir y matar– / para hacer el amor / para volver a elegirnos cada día, / para hacer más fuerte nuestro amor» (1977: 168). También el poema «Salvación del amor» en donde señala: «Hacer el amor para aplastar el odio». La tercera referencia la leemos en el poema «Tras las máscaras» de la antología *Claustro* (1991): «Un orgasmo de amor es siempre un éxtasis ante ese dios que el alma en salida de los cuerpos adentrándose en la desazón eterna del placer» (1991: 176). La unión carnal es expresada de forma directa y expresa. Otras composiciones se refieren a unión sexual de forma indirecta. Ejemplo de ello es el poema «Fusión» de su obra *Ataire* (1975) en donde relata: «Estíate, amor mío

con mi fuego [...] ¡Cunde, afirmate, amor mío, eleva / tu luz hacia la sombra en que te amo!» (1975: 46-47), y en el mismo poemario la oda «Crecida»: «Enamorado voy hacia tu boca» (1975: 44). La composición «Pasión por resistir» del libro *Vida ávida* (1980) señala cómo el poeta ha descubierto el mundo carnal a su amada: «Recuerda que el poeta Ángel Guinda, te amó / abriendo tus sentidos a la selva del fuego» (1980: 50). El poema «Cajas» del libro *Claro interior* (2007a) describe la unión carnal en el tema central de la composición: «Duermen y hacen el amor sobre una caja» (2007a: 39). En otra ocasión el sujeto de la acción la realiza en primera persona uniéndolo a uno de los temas fundamentales de su poesía, la muerte: «Yo soy [...] el que hace el amor en los sarcófagos» (2009: 49). A veces la referencia a la unión sexual la expresa sutilmente. Así los poemas «Un hombre feliz» y «La muralla del adiós» del poemario *Catedral de la noche* (2015a): «Feliz / bajo la noche / coronada de lámparas / en batallas de amor» (2015a: 53); «Los muros de la noche están abiertos / al jadeo de los cuerpos que se aman / a los pasos mullidos de la muerte» (2015a: 68).

Otro eje temático en referencia al amor en las composiciones del poeta es la apertura de este a la realidad y al mundo. Amar, con intensidad, en la concepción del poeta supone e implica superar las barreras de la relación, de la intimidad, en un ejercicio extensivo que conlleva apreciar, estimar y enamorarse de los demás, la sociedad y la humanidad. El poema «Eres hermosa» de la antología *Entre el amor y el odio* (1977) es una declaración a su amante que se amplía a la totalidad de la realidad: «Amor eres hermosa como hermoso es el mundo» (1977: 118). En la misma obra el poema «Constante amor» explicita de forma clara la expansión: «Los que tomarán las cenizas de nuestro arder unidos, / en los que habrán de amarse después de nuestro amor: / nuestro amor solo, amor definitivo / amor con todos» (1977: 123). El poema «Con amor» del mismo poemario la experiencia de la pasión con su amante conlleva salir del núcleo amoroso: «Con picos y palas, / saltemos las fronteras alrededor del mundo / con amor» (1977: 143). La composición «Declaración» de su libro *Materia de amor* (2013c) afirma en primer lugar el sentimiento de que la realidad no le estima ni le aprecia. El amor es el visado que el permite recomponer su situación afectiva con las cosas y la totalidad. El afecto es la llave que abre la realidad del amor, a uno mismo, a la persona amada y al mundo: «Porque el mundo no me quiere, / te quiero para querer el mundo. / Pese al mundo y pese a ti, / te quiero para que te quieras. / Para quererme te quiero» (2013c: 17). La oda «Historia de

amor» del mismo poemario es un balance de la historia del afecto hacia su amante, su amor es grandioso, tanto que es capaz de incluir en el mismo lo visible y lo invisible: «Es verdad que te amé / con un amor tan grande / que cabía el continente en él / con sus mares, océanos, montañas, / países, realidades y misterios» (2013c: 24). El amor todo lo engloba y todo lo abarca, no se contiene en la relación amorosa, se extiende hacia los demás transmitiéndose inevitablemente. Es capaz de plenificar al poeta hasta el punto que si este le falta, la existencia y la realidad carecen de sentido, es la afirmación del poema «Soneto de amor» de la recopilación *Entre el amor y el odio* (1977) y de la composición «Mi comunidad eres tú»: «Si tú me faltas ya me sobra todo» (1977: 127); «Tú eres mi bien común [...] que todos aquellos con los que inevitablemente me cruzo [...] vivan esta felicidad y se contagien / y así no podrán sino ser felices» (1977: 128).

Como hemos expresado, las relaciones amorosas de Ángel Guinda han sido varias, y con diferentes consecuencias, unas constructivas y edificantes, otras destructivas y tóxicas. Se puede observar una evolución en la concepción sobre el amor y sus condicionantes en ellas. De unos amores que podríamos definir como platónicos en sus primeros poemarios, cuyas manifestaciones líricas se basan en la contemplación y el sentimiento utópico de la relación. Posteriormente una relaciones descritas como atormentadas y angustiosa, tóxicas, capaz de contaminar, infectar, corromper y pervertir su propio ser, con la declaración casi masoquista de la necesidad vital de ella, a una comprensión del amor más serena, equilibrada y ponderada. La poesía de Guinda parte siempre de sus experiencias, sentimientos, introspecciones, vivencias en su relación íntima, con los demás, y con la realidad que le rodea, en definitiva, con la vida. Surge la necesidad de examinar cómo el poeta relaciona el amor y la vida. La primera vez que expresa esta correlación es en el poema «Felicidad no eres» de su libro *La pasión o la duda* (1972) en donde, como hemos visto antes, declara que el amor es lo único necesario para vivir, además de realizar una apuesta radical por las personas, y el amor: «¡Sólo el amor te basta [...] Me salpica de amor toda la vida [...] Creed pues en el Hombre, en el amor, / en una próxima generación regenerada» (1972: 41). La siguiente referencia la leemos en el poema «Morir» de su libro no asumido *Las imploxiones* (1973b). El exceso de amor es capaz incluso de hacer terminar la existencia por sobreabundancia de ella: «Morir de tanto amor, de tanto afán, de tanto porvivir atesorado» (1973b: 76). La introspección honrada del poeta le lleva a reconocer su vida como una encrucijada entre

dos polos opuestos (amor y odio) que resuelve con la apuesta clara por la vida, en la oda «Entre la espada y la pared» del poemario *Entre el amor y el odio* (1977): Entre la espada la pared. No puedo: / *no tengo otra salda que vivir*» (1977: 108). La alternativa no es otra que vivir, la apuesta queda manifiesta en el verso, uno de los pocos que tiene resalte tipográfico en la obra guindiana al aparecer en cursiva. Guinda apuesta irremediabilmente por la existencia, dejando a un lado todas aquellas circunstancias negativas que sean capaces de lastrarla. La determinación por la vida queda evidenciada de forma evidente en el poema «Razón de ser» de su obra *Las imploxiones* (1973a): «Cuando pensé matarme / fue / ya / tarde/ me había enamorado de la vida» (1973a: 17). La angustia vital que implica el planteamiento de terminar con su existencia queda anulado, aniquilado precisamente por el amor que experimenta por la vida. El amor es un balón de oxígeno necesario para la existencia, si este no está presente en su realidad la consecuencia directa es la muerte, así lo confiesa a su amada en la oda «He abierto el balcón» de su antología *Entre el amor y el odio* (1977): «Cuando vienes a verme, amor, me traes aire [...] Sé que moriré / cuando me faltes. Cuando me falte el aire» (1977: 158). El amor hidrata, reconstituye y edifica, así lo expresa en la oda «Senso» de su antología *Claustro* (1991): «Vivir más, muriendo menos, esa vida ampliada por el amor» (1991: 139). Otra característica del amor es que resulta imprescindible para poder vivir, necesario hasta el punto de considerar horripilante la ausencia de él, como declara en el poema «¿De la luz qué sería si ojos?», también de su antología *Claustro*: «Terribles con los cuerpos sin un amor que les dé alma» (1991: 165). El poemario *Después de todo* (1994a) es una obra que contiene 47 poemas de nueva composición, más tres ya editados en libro *Claustro*. En uno de estos tres aparece la relación entre el amor y la vida. Existir implica amar, vivir es amar, así lo señala en la oda «La edad estéril»: «Tener una pasión es estar vivos [...] Así es el amor cuando es salvaje y no un amor / doméstico, o imposible como para el tiempo» (1994a: 13; 1991: 175). Vivir es amar, apostar el amor es el alma, la esencia, la clave de la vida.

¿Pero qué sucede si una persona no encuentra el amor? Esta posibilidad es real y a veces, muy común. Guinda es consciente de ello, por ello aconseja a los lectores en el poema «Aunque» de su libro *Conocimiento del medio* (1996): «Si no tienes quien te ame y nadie / a quien amar, ámate / todavía más» (1996: 41). También hay amor, y por tanto vida, sin encontrar el amor determinado en una persona concreta. Existe el amor que la

vida misma nos tiene. Es la expresión que redacta en la oda «Otra forma de amar» de su obra *Materia de amor* (2013c: 14): «Hay amor sin presencia. / Quererte / como te quiere la vida: / dejándote vivir». Los hombres no pueden llegar a ser, realizarse y vivir sin amor.

El poemario *Conocimiento del medio* (1996) contiene una oda en la que realiza un balance de sus amores juveniles en el poema «Mundo desde otro mundo». La composición presenta un diálogo interior del poeta en el que expresa el sosiego que da la edad, la madurez: «No añores tu despeñada juventud [...] Vive, / al otro lado de la realidad, / las cosas de este mundo, con el amor / de las serenidades» (1996: 63). El amor es indispensable y es capaz de rehacer lo deshecho, incluso de devolver la existencia si esta falta, así lo declara en el poema «Te amo» del libro *Toda la luz del mundo* (2002): «Te amo mortalmente para resucitar» (2002: 40). El amor existe, es la sustancia de la vida, la esencia de las personas y la entidad que nos permite abrirnos a la realidad y sentirnos unidos a ella, por ello el ejercicio poético de Ángel Guinda no es otro que ser no solo testigo, sino notario de ello.

Esta misma idea la encontramos en el poema «Catedral de la noche» (2015a) de su obra que lleva el mismo título afirma: «El amor es sin remedio» (2015a: 26). El amor tiene existencia y además esta es permanente, así lo sentencia en un aforismo de *Huellas* (1998a): «El amor no muere, mueren los amores» (1998a: 17). A pesar de ello, el amor es insustituible, y necesario, es la potencia de la existencia como declara en una oda de libro *Entre el amor y odio* (1977) poema «Yo te he dado las claves del mañana» que será posteriormente el título de la antología póstuma realizada por su esposa Raquel Arroyo en 2022: «Tú me has dado el arrojito de vivir» (1977: 126).

La invitación a los lectores no puede ser otra: realizarse en el amor sin tabúes, barreras y obstáculos. Es la exhortación que leemos en el poema «Taller de poesía» de la obra *Caja de lava* (2012): «Desenfrenadamente, amad» (2012: 18). La correlación entre amor y vida, y la invitación tanto a amar como a vivir están plenamente unidas en la poética guindiana.

La poesía de nuestro autor tiene como pretensión ser un compromiso con la realidad de la existencia. Por ello sus composiciones pretenden ser semillas implantadas en las conciencias de los lectores que sean capaces de hacer reaccionar a los mismos, bien para desarrollarse desde la experiencia de vida del autor como para provocar una implosión en la profundidad de los lectores que los lleve a reaccionar y a descubrir la esencia de la realidad, si esta quiere ser vivida en profundidad. Es la utilidad de la poesía, como tantas veces repite el poeta, una poesía que ayude a vivir con determinación, por ello declaraba en una de las entrevistas que nos concedió: «Hablar de tu propio mundo, interesarte por tu propio mundo, intentar salvarte a ti mismo, juntamente con los demás [...] La poesía debe ser útil, moralmente para vivir, existencialmente para resistir, y culturalmente para incrementar, para aumentar, las posibilidades éticas y estéticas del individuo» (Anexo sexto). Es en definitiva una poesía comprometida con el hombre, en una clara apuesta por él, en el ejercicio de intentar ayudar a vivir, después de haber escrutado en los intersticios de su ser todo aquello que ha sido capaz de ayudarlo y salvarle.

Ángel Guinda no tuvo una infancia y adolescencia fáciles. La constante de la muerte le acompañó en sus primeros años y posteriormente en la dolorosa experiencia provocada por una grave enfermedad con su segunda esposa, y las dificultades de la relación de la segunda mujer de su padre, también, las consecuencias que ello provocaba en la vida familiar. El poeta amó mucho, porque fue capaz de vivir intensamente. Casado cuatro veces, el amor evolucionó en su vida, desde la angustia provocada por la relación furtiva y tormentosa con una de sus alumnas, estando casado con su primera esposa, a una determinación y apuesta por el amor como elemento indispensable para la vida, en una visión de este más serena y equilibrada, pero no por ello menos determinante. La poesía guindiana ha sido redactada muchas veces desde los extremos, al margen de cualquier sistema, en los límites de la vida. La palabra poética en Guinda nunca está desprovista de su mundo, tiene la intención de ser una herramienta al servicio de la comunicación volcada en el desvelamiento de la realidad, liberado de prejuicios y acompañada de la desnudez de la intimidad del poeta, donde la palabra poética emerge como testimonio del núcleo esencial de su realidad.

Las angustiosas y tormentosas circunstancias amorosas de Guinda, no impiden que el amor sobresalga como bastión, eje central, núcleo de la vida, en íntima relación con ella. Uno y otra no se pueden separar. La voz poética señala directamente al amor, su ausencia implica un no vivir, no ser, no existir. Incluso este hay que ejercitarlo con uno mismo, si no se consigue encontrar. El amor puede ser destructivo, puede incluso aniquilarnos porque sus estrías pueden llegar a resultar nocivas. El poeta ha descubierto esta potencia del amor en su vida y la comunica para advertirnos, por propia experiencia de su existencia. Pero a pesar de ello, el amor y la vida son los únicos condimentos capaces que posibilitarán que la existencia del hombre sea real y verdadera. Este descubrimiento tiene como consecuencia la invitación a amar y por tanto a vivir como único camino posible para poder vivir. A pesar de los posibles hundimientos y caídas de las personas, como el mismo ha experimentado en su trayectoria vital, la palabra poética emerge, no como una voz desarraigada y desencarnada, sino como una llamada a no perder las raíces con las que nos aferramos a la vida, a vivir en plenitud, y consecuentemente a amar, sin frenos, obstáculos y barreras. El amor en la obra lírica guindiana es vital, como vital es su voz poética, que pretende ser un llamamiento a vivir, a amar y a ser, ya que solo somos vida y tenemos la vida por vivir. Amar implica vivir, vivir en la comprensión del poeta es realizarse, es decir, ser, construirse, desarrollarse. Guinda ha sido capaz de escrutar lo que implica amar, con todas sus consecuencias, ha experimentado el zarpazo que supone el amor, en su cara más amarga, tormentosa y terrible. A pesar de ello, apuesta por el amor como el lugar donde la vida adquiere su máxima plenitud, de ahí la invitación a vivir el amor desenfrenadamente. El amor vivifica, a pesar de todo. Amar es uno de los latidos de la vida que el poeta ha querido darles forma con el lenguaje, a través de sus composiciones poéticas. Ha sido capaz de mostrar con sus poemas, todos los aspectos del amor y mostrar el conglomerado hecho de pensamiento poético señalando una de las vías más hondas de expresión de la vida misma. Filosofía y vida, vida y voz poética centrada en la primera en una apuesta máxima por ella para que esta pueda fluir y no petrificarse. La poesía es una apuesta que invita a los lectores a participar de su pasión por la misma en la clara participación de la búsqueda de la verdad más profunda del hombre para que este pueda mejorar su existencia desde la experiencia de vida que es la poesía en Ángel Guinda.

El amor en la voz poética de Guinda es nuclear en el quehacer de fijar los sentidos de las palabras ya que el poeta va consumiendo su vida en ella. El lenguaje poético del autor es una explicación y comprensión de la realidad. Una y otra vez, escribe y reescribe sus composiciones, en un ejercicio palimpséstico, escritura sobre escritura con el objetivo claro de focalizar los ejes esenciales que puedan ayudar a descubrir la realidad más profunda de las personas. Desvelar esta realidad no tiene otro objetivo que ayudar a los lectores a poder vivir con la intensidad máxima posible, en una apuesta radical por el ser humano y por lo que a este le pueda servir para desarrollarse. Incluso el tratamiento de la muerte, recurso habitual en la poesía de nuestro autor, como veremos en el siguiente punto del trabajo, acercará a los lectores a descubrir la existencia y su participación en ella, como la determinación más directa de la construcción del mapa en sus composiciones, del rumbo a seguir para poder ayudar a vivir. Los diferentes temas de la voz del poeta dibujan la cartografía del interior de las personas, sin olvidar los escenarios y lugares de incertidumbres, desconciertos, angustias y tormentos que amenazan la existencia, focalizando los lugares donde las personas, si participan de ellos. La poesía de Guinda marca el camino de la plenitud y apertura de su existencia. El poeta es totalmente honesto en sus poemas, mostrando todos los escenarios posibles en los que la realidad se vuelve tóxica, en un ejercicio no contradictorio, sino leal en el intento de clarificar y desvelar todo lo que pueda ser de utilidad al ser humano.

La poesía de Guinda es el ejercicio de romper el amor mostrando todas las caras del complejo poliedro que lo componen. Sus poemas van reconstruyendo verso a verso el amor en la clara imagen y consideración de que este es la apuesta que puede hacer la existencia del lector, más plena, más viva, más humana, en definitiva.

5.2 Thánatos: metáfora del vacío que el poema trata de colmar

«Si me ocupo tanto de la muerte y sus costumbres es porque estoy vivísimo» (1992a: 49) escribe en *Breviario*, aforismo que en *Libro de huellas* (2014) pasará a ser posteriormente: «Si me ocupo tanto de la muerte es porque estoy vivísimo» (2014: 33). El tema de la muerte es constante tanto en su obras poéticas, como en sus demás escritos: de los 949 poemas publicados (193 de su obra no reconocida y 756 de la asumida) esta materia aparece en 44 de sus poemas no aceptada y en 213 de su obra admitida, lo que supone respectivamente un 22,7% y un 28,1%; un total del 27,08%.

En el punto 3.1 del trabajo hemos expresado cómo la unión entre vida y obra son dos caras de la misma moneda en la producción lírica de Guinda. El recurso a la muerte es también, un eje sobre el que pivota su poesía y su existencia, como explica Antonio Pérez Lasheras (1996a: 385): «Su vida está sustentada sobre la muerte, es la muerte, pero también la poesía es la tumba sobre la que descansa su vida». No es de extrañar que el poeta Ángel Guinda se asocie inmediata y fundamentalmente al tema de la muerte y a la mirada amargo-realista respecto a los temas inherentes a la condición humana, como son el paso del tiempo, la enfermedad, la vejez, las ausencias y los conflictos internos, llevados muchas veces hasta el extremo.

La muerte hostiga al autor de forma permanente: «No sé cómo quitarme la muerte» (Guinda, 1992a: 46) escribe en su libro de aforismos *Breviario* y repite después en *Libro de huellas* (2014: 70). Su presencia es un *leitmotiv* constante en sus composiciones que pudiera tener un componente psicológico como arquetipo o imagen fundamental⁴⁰. En este mismo sentido concluye su obra sobre el estudio de la muerte en

⁴⁰ «Para Carl Gustav Jung el inconsciente es [...] una instancia intrapsíquica individual (“Inconsciente personal”), pero sobre todo, un elemento común, compartido por toda la Humanidad: el “inconsciente colectivo”, formado por la suma de todos los inconscientes individuales. El inconsciente colectivo es [...] la estructura peculiar de las condiciones psíquicas previas de la conciencia transmitidas por herencia a través de las generaciones [...] La noción de “arquetipo” está íntimamente unida a la de “inconsciente colectivo” ya que éste es la totalidad de

occidente, Philippe Ariès (1982: 182): «A mi juicio, las grandes derivas que arrastran a las mentalidades –actitudes ante la vida y la muerte– dependen de motores más secretos, más recónditos, es decir, del inconsciente colectivo». El estudio en profundidad de los condicionantes psicológicos de la constante aparición de la muerte en la producción poética Ángel Guinda justificaría otro trabajo académico en sí mismo.

El poeta, como bien expresa Percy B. Shelley (1986: 16): «Es la personificación de unas fuerzas ancestrales, presentes y dormidas en todo corazón humano, las cuales en ocasiones se dejan moldear por el trabajo poético». En este sentido, la escritura, las composiciones suponen la expresión de los arquetipos presentes desde siempre en el imaginario colectivo y de los condicionantes personales que conforman la psique del autor. En líneas generales, varios determinantes configuran este *leitmotiv*: La muerte de su madre al nacer, la convivencia con la muerte siendo niño al diagnosticarle una enfermedad incurable, presenciar el intento de suicidio de su padre, el intento de agresión de su padre hacia su familia materna, y el diagnóstico de un tumor incurable de su segunda mujer, Mabel, en 1981. Su producción poética está repleta de alusiones a estos referentes. A modo de ejemplo, del último, el poeta lo comenta en una de las entrevistas que le realizamos:

Con Mabel, en 1981 estuvimos viviendo en la calle Coímbra en el número cinco. Cuando llevábamos unos meses viviendo, se le declaró un tumor en el vientre, un linfoma histiocítico, en estadio cuatro. Estuvimos en el hospital Miguel Servet mes y medio, la operaron y nos dijeron que estadísticamente tenía año y medio de vida, tenía veintiún años y yo tenía treinta y uno. Eran unos momentos terribles en mi vida y de allí surgió un verso de un poema: «Convivo con la muerte. Me he bebido la vida. / La resaca ha dejado en mis labios / un torbellino de desdén. / Y en la mirada, / toda la ausencia de la lejanía, / convivo con la muerte».

Ese verso significa que con mi pareja desde los 21 a los 25 años vivíamos, por su diagnóstico, una condena a muerte. Felizmente se salvó. Fue una etapa en mi vida, dura, porque los dos le dábamos a la bebida además (Anexo sexto).

los arquetipos, el sedimento de toda la experiencia vivida por la Humanidad desde sus más remotos principios» (Paraíso, 1994a: 60-62).

La presencia constante de este *leitmotiv* en la creación poética guindiana responde al conflicto personal que la genera. Sobre este conflicto, a veces inconsciente, se opera todo un cúmulo de estímulos visuales y rítmicos en sus creaciones. Interesa la interpretación de la psicología analítica de C. G. Jung, a la que nos hemos referido previamente, por la inclusión del lector en la comunicación a través de sus producciones, así, lo expresa Jung:

La obra literaria procede del «inconsciente colectivo»; el artista no es hombre libre, es un «hombre colectivo» que lleva en sí la vida psíquica de la Humanidad y le da forma [...] El artista pone la mejor de sí y la obra es su justificación [...] El secreto de la creación literaria es hacernos retomar a los lectores el estado de «participación»; no es el individuo el que vive, es el Hombre quien está reflejado en su existencia humana colectiva (Paraíso, 1994: 122).

Pero a su vez, el origen del recurso constante de la muerte en sus poemas procede también de ascendentes inconscientes, algunos de ellos expresados más arriba, que determinan de buena manera sus composiciones en las que también los lectores participamos.

La convivencia con la muerte es uno de los temas transversales de la poesía de Ángel Guinda. Examinar cómo el poeta afronta el tema, cómo lo desarrolla y cómo lo resuelve literariamente nos ayudará a entender su obra. Para realizar este análisis vamos a partir intentando acercarnos a la noción, tratando de pergeñar el concepto que tiene de la muerte. ¿Qué entiende por muerte en su obra poética?

La primera composición que nos acerca a su concepto sobre la muerte la expresa en su poema «La muerte» de su obra inicial *Sentimientos*. La asocia a dos realidades: ausencia y silencio. La muerte por una parte es ausencia perenne y por otro un cobarde silencio: «Muere la alondra y no vuelve [...] Por siempre duerme. [...] Me revelo / contra el cobarde silencio. Grito: / ¡Qué es la muerte!» (Anexo cuarto: poema 30). La siguiente definición de la muerte la encontramos en el poema «Guerrillero mental» del libro *Cantos en el exilio* (Guinda, 1973c) en la que la define como una fuerte corriente de aire incapaz

de terminar con la existencia: «La muerte —ese duro viento— / no arrasará lo sembrado» (1973c: 23). La tercera vez que se aproxima al concepto es en el poema «Cementerio» de su obra *La senda* (1974a), en donde dialogando con el que tanto participa de la muerte le echa en cara no saber en qué consiste: «¡qué sabes tú / si la muerte / es una puerta, / una anestesia, / un trago!» (1974a: 87). La siguiente definición sobre la muerte la expresa en el poema «Estatua de amor» del libro *Ataire* (1975), en donde esta aparece como un refugio, en el que no solo encuentra abrigo, sino también la causa de su libertad personal: «Sólo recuerdo el poyo / donde por primera vez supe que estaba vivo / y un día moriría. / Desde entonces la muerte es una sinagoga / a la que siempre acudo cuando quiero ser libre» (1975: 35). El autor, en la contextualización de este texto, define la muerte al percibir por contraste la realidad de su existencia provocada por su experiencia amorosa.

La muerte supone para el poeta un desafío, un reto que le intimida de forma constante que el poeta identifica con la soledad absoluta. Estas ideas las expresa en los poemas de su obra *Entre el amor y el odio* «Crisis»: «Quiero vivir, la muerte me amenaza». Y en el poema «Cuando hablo del amor hablo del hombre»: «Cuando me sepa solo estaré muerto» (1977: 101 y 170).

Resumo hasta aquí las aproximaciones a la definición sobre la muerte en la poesía no asumida hasta 1980, para establecer por comparación si hay una evolución, *un continuum*, o un marcado disenso con las posteriores que expresa en su obra admitida. La muerte es definida como ausencia, silencio, fuerte corriente incapaz de terminar con la existencia, puerta, anestesia, trago, refugio en donde encuentra la libertad, amenaza y soledad.

El siguiente acercamiento a la comprensión de lo que significa el término de la vida, en su obra aceptada, lo expresa en el poema «De espaldas a Napoleón» (1980: 79) del libro *Vida ávida*, en donde identifica la muerte con el amor: «La guerra es vida, el amor es muerte». No solo el amor se identifica con la muerte, también la vida, como podemos comprobar en el poema «Raíces» (1989: 7) de la *plaque* *El almendro amargo*:

«La vida es cuerpo de muerte». La siguiente identificación, figura, imagen que nos acerca a término referido lo utiliza en el poema «Teorema» (1991: 135) de la antología *Claustro*, en donde al referirse a la persona amada, iguala a esta con la vida, con la muerte y con el amor en una amalgama indisoluble: «Tú eres la vida. Pero tú eres la muerte. Tú. La muerte que es la vida es el amor». El poema «Agonía» (1991:141) de la misma antología describe los instantes previos a fallecer, definiendo la muerte como la ausencia de plenitud: «Me gustaría poder traducir el silencio que precede a la muerte; me gustaría poder grabar, en blanco y negro, las secuencias del pensamiento que se apaga antes de encenderse el resplandor oscuro de la nada en el todo». La composición «Meditación» (1991: 143) del mismo poemario define la muerte como la contemplación de la experiencia de la vida, provocado por la ausencia de la persona objeto de su amor: «Ahora que no puedo mirarte [...] morir es ver vivir». La siguiente referencia la realiza en el poema «¿Alguna vez no temblaste de pánico? (1991: 169) de la misma obra, en donde la muerte aparece como el final de una vida consciente en sí misma: «Y acaso sea la muerte el primer colofón de la vida acabada de pensarse» (1991: 61).

Una imagen que nos acerca al concepto guindiano de la muerte la percibimos en el poema «Me he fumado la vida» del libro *Después de todo* (1994a), en donde utiliza la imagen de un árbol para definir el final de la vida: «Y el polvo que seré / bajo el árbol secreto de la muerte» (1994a: 24). También la muerte es comparada con el camión de la basura que despierta a medianoche al poeta en el poema «Servicio de limpieza» (1994a: 43): «Esa máquina es, para él, / metáfora del tiempo que, / con obsesiva constancia, y mediante / la pala de la muerte, limpia / de desperdicios la vida». El poema «Biografía de la muerte» (1994a: 60) define morir como vivir y nacer: «Morir / es haber vivido [...] Morir / es haber nacido».

El libro *Conocimiento del medio* (1996) contiene un poema, «Después, más allá», en el que por primera vez abre la posibilidad a la pervivencia después de fallecer: «Morir: / recomenzar» (1996: 46). Esta apertura es matizada en el poema de la misma obra «Voz del más allá» ya que la muerte es emerger en la profundidad del precipicio: «Cuando uno en verdad nace (después / de haber vivido), al abismo...» (1996: 50). También en el

poema «Desde el olvido» el fin de la existencia es definido como una separación permanente: «La muerte es una ausencia que no termina / nunca» (1996: 59). Además, en esta composición define la muerte por oposición: «No es verdad el olvido, no es olvido / la muerte» (1996: 59), y este es especificado como una existencia constante: «El olvido es oculta presencia» (1996: 59).

El poemario titulado *La llegada del mal tiempo* (1998b) presenta dos aproximaciones al concepto guindiano de la muerte. La primera en el poema «Oposición al desastre» en el que la no existencia es definida como una arcilla arenosa que es empleada comúnmente en la absorción de grasa en la fabricación cerámica: «La muerte, / greda atroz» (1998b: 49). El segundo acercamiento al concepto es definido por los adjetivos que utiliza en la composición «El rosal ultrajado»: «La muerte, inmisericorde, atroz, tramposa» (1998b: 53).

El poemario *Biografía de la muerte* (2001a) nos acerca a la noción de la muerte de forma clara en cuatro ocasiones condensadas en el poema «Morir» en el que define fundamentalmente fallecer como no existir, ser o estar: «Morir / es no volver a estar [...] Morir es estar quietos, sordos / ciegos, mudos, desaparecidos [...] Morir / es no volver a ser / una estela dorada [...] Morir es no volver» (2001a: 28-29).

El siguiente poemario que contiene referencias al concepto que estamos estudiando lo percibimos en su libro *Poemas para los demás* (2009) en el poema «El escéptico» donde la evidencia, testificación de la existencia nos la da la muerte: «La muerte es la verdad de haber vivido» (2009: 52).

Caja de lava (2012) es la siguiente obra del poeta que nos muestra el pensamiento sobre la definición de la muerte. Ejemplo de ello es el poema «El abrazo»: «Morir es traducir la vida» (2012: 34). La siguiente referencia a la no vida es definida como aislamiento en el poema «Recordatorio (Testamento otorgado por un muerto)» del libro

Rigor vitae (2013a): «¡Prepárate para la soledad: / Es el picaporte de la muerte!» (2013a: 63). Por segunda vez la noción es especificada en el poema que lleva por título «Muerte»: «Es un frío la muerte, una mirada opaca, una indiscreta palidez la / muerte» (2013a: 73). Este verso que acabamos de citar será la última referencia a la noción de la muerte en la poesía aceptada por el autor.

Hay una clara evolución en la trayectoria del concepto sobre la muerte evidente entre la poesía no asumida y la admitida. Si en la primera la muerte es definida como fuerte corriente, puerta, anestesia, trago, refugio en donde el poeta encuentra la libertad, amenaza y soledad. En la obra reconocida la muerte es identificada con el amor, la vida, la persona amada, el resplandor oscuro de la nada en el todo, la contemplación de la vida, el colofón de la vida pensada, lo que quita los desperdicios de la vida, recomenzar, la ausencia permanente, alguien que es inmisericorde, atroz, tramposa, el no ser, la no existencia, el no retorno, la verdad de la vida, la traducción de la vida, la soledad, una mirada opaca. Las primeras definiciones carecen de densidad existencial, son puras imágenes, metáforas, acercamientos que no califican ni especifican el contenido y ser de la muerte. En los segundos encontramos identificaciones profundas, existenciales de la realidad de la no existencia hasta el punto de identificarla con la misma vida, con la realidad más real y verdadera de esta. Con el amor que, como hemos visto más arriba, es indispensable, pero a veces también destructivo. Ángel Guinda nos presenta nuestra relación con la verdad de la vida, que es la muerte, en la identidad individual concretada en el desvelamiento, reconocimiento y comunicación de lo que esta es y significa desarrollando la noción hasta el extremo para enfrentarnos a ella y al sentido último de la soledad y el silencio, en los que nos encontramos desposeídos. Ese silencio que vive y nos golpea una y otra vez a cada paso que damos. El desarrollo del concepto evoluciona en su trayectoria poética desde la superficie hasta la profundidad más íntima del ser en el que nos posiciona, nos reubica y nos enfrenta para que lo tengamos en cuenta, para que nos enfrentemos a ella y la percibamos en nuestra propia realidad desde su experiencia. Nos queda en este apartado aproximarnos a la noción tratada desde los aforismos redactados, en los libros dedicados a ellos de forma expresa. Tan solo encontramos cuatro.

Breviario (1992a) nos ofrece una sentencia que nos muestra al concepto de la muerte, el primero está datado en 1980 en donde esta se idéntica con la existencia: «Esa muerte frustrada que es la vida» (1992a: 32) y que repetirá después en su obra *Libro de Huellas* (2014: 19). *Huellas* contiene un aforismo fechado en 1993 que hace referencia al tema tratado: «La muerte es como el abismo que todos tenemos y todos evitamos, precisamente porque nos atrae. La muerte es el abismo que acaba por llenarnos, completándonos» (1998a: 34; 2014: 62). Otro aforismo datado en 1994 nos propone el pensamiento de nuestro autor sobre la muerte: «La muerte, una mentira que oculta su verdad» (1998a: 42). Su tercer obra de sentencias, *Libro de huellas* (2014), presenta un aforismo sobre la noción de la muerte: «Depresión: una larguísima suma que da cero. La suma de todo lo vivido y es la muerte» (2014: 27). Los aforismos completan la noción sobre la muerte que nos ofrece el poeta. Repitiendo la identificación de esta con la vida, con todo lo vivido y experimentado y con el abismo. Como novedad en el acercamiento al término la precisión de que la muerte es una falsedad que además esconde y tapa su realidad.

«Hay cosas que no pueden decirse. Esto que no puede decirse es lo que se tiene que escribir. Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor» (Zambrano, 1993: 34). Estas palabras de María Zambrano resumen el objetivo primordial del poeta a la hora de redactar su poesía. El autor, después de realizar un exhaustivo ejercicio de introspección, de situarse en la oscuridad más profunda de su abismo interior, descubre los intersticios de su ser y los recrea, a través del lenguaje en sus poemas haciendo partícipes de ellos a los receptores de su poesía. En este sentido, desde su más profundo reducto interior va refiriendo una y otra vez su experiencia sobre el ser de la muerte a la que considera como alguien vivo que late y palpita y a la que va transfigurando a través de sus composiciones. Terminado el acercamiento a la noción de la muerte, vemos ahora otra constante característica sobre esta en su poesía, la relación entre la vida y la muerte, es decir, la convivencia guindiana con la muerte. La trayectoria poética de Ángel Guinda está plagada de referencias a esta relación.

En primer lugar, lo acabamos de analizar en la aproximación a la noción sobre la muerte, esta es identificada en varias ocasiones con la vida en una amalgama indisoluble: la muerte es la vida, la vida es la muerte. Pero, además, poseen entre ellas una estrecha e intrínseca interrelación. En primer lugar en la obra no admitida.

La primera referencia a la relación entre vida y muerte la podemos leer en la *plaque* *Acechante silencio* (1973a) dedicado a la muerte de su madre. Así, leemos en el poema «Te quedaste privada de la voz»: «Me dejaste heredero de la vida [...] para estar tu muerte alimentando» (1973a: 9). La segunda mención la realiza en el poema «Vida consumo y muerte necesito» del poemario *La senda* (1974a) en donde la muerte es una constante en su vida hasta el punto de expresar que su existencia se originó con la muerte como testigo y compañera: «Nací tatuado con tu signo, / muerte» (1974a: 15). La tercera vez que aparece la relación entre vida y muerte la encontramos en su libro *Entre el amor y el odio* (1977) en el poema «Crisis» donde la muerte aparece en combate con la vida siendo esta última la causa que le impide morir al poeta: «Dentro de mí se está batiendo el duelo / la vida con la muerte. Ganará / la vida. O la muerte ganará [...] Quiero morir, la vida no me deja. Quiero vivir, la muerte me amenaza» (1977: 101). En este mismo poemario expresa en el poema «Jubileo del dolor» el desgarro, la aflicción que le supone vivir y su íntima vinculación con la muerte: «Ya me duele la vida hasta la muerte» (1977: 106). Posteriormente relaciona la vida y la muerte con tres aspectos, con el regocijo en el poema «Alegría»: «Yo sólo vivo por morir en ella» (1977: 122); con la persona y con la soledad en el poema «Cuando hablo del amor hablo del hombre»: «El hombre está en el centro de la Tierra, / siempre en el centro: / Entre la vida y la muerte [...] Así cuando me sepa solo estaré muerto» (1977: 170). Aparece aquí otra característica habitual en la relación entre la vida y la muerte de su obra poética, la declaración de la muerte presente en las personas que están vivas. Esta particularidad la señala al declarar cadáveres vivientes a los sujetos que no tienen experiencia de la vida, que no son conscientes de ella, que no la aprovechan o disfrutan, en definitiva, todos aquellos que viven de espaldas a la vida, algo que iremos viendo en sus poemas posteriores.

El vínculo entre vida y muerte en su obra no asumida se resume en primer lugar en la percepción de que su vida es la prolongación de la muerte de su progenitora, determinante en el cual siente su existencia en su devenir. La muerte de su madre es la fuente que le va nutriendo, sosteniendo y fomentando en su propia vida. Este hecho lo percibe como una categoría que lleva en lo más profundo de su ser desde su nacimiento, un signo del que no se puede desprender. Por otro lado, la vida y la muerte aparecen combatiendo en su interior. Para Á. Guinda la eterna lucha interior no se realiza entre el clásico binomio filosófico de los arquetipos del bien y del mal, sino de la vida y la muerte, sujetos activos controvertidos y complejos, cuya expresión poética pretende describirlos fenomenológicamente. Esa encrucijada que el poema pretende desvelar, no tiene otro punto de partida que la visión antropocéntrica del poeta, en donde el ser, el Hombre, es el epicentro, el núcleo, la causa y la finalidad de su cosmovisión existencial.

La poesía asumida contiene numerosas alusiones a esta relación. La primera vez que la percibimos la encontramos en el poema «Espejo por tiniebla» del libro *Vida ávida* (1980) en donde la señala en la reafirmación de que el arranque de su vida fue la muerte: «Todo Ángel es terrible: / Nací matando» (1980: 17).

La antología *Crepúsculo esplendor* (1983) presenta cinco referencias a la correlación tratada. Así, el poema «Hassasin» muestra relación en los versos: «Como se vive en nombre de la muerte, / en nombre de la vida matarás [...] Nací para matar como para vivir» (1983: 71). El poema «Implosión» relata la relación de la vida y la muerte basada en el autoconocimiento: «Ya, cuando acabo de conocerme, / he comenzado a conocerte, Vida. / Cuando me reconozca sin temor ni testigos / te habré conocido, Muerte». Vida y muerte tienen una correspondencia que les une y es el vigor: «A la fuerza naciste, / morirás a la fuerza» (1983: 83 y 94). El poeta tiene tan interiorizada tanto la existencia como la no existencia, así lo declara en el poema «Testamento»: «Me acostumbré a la muerte lo mismo que a la vida». El asilamiento es causa de muerte, tal y como comenta en un poema que no tiene título: «Toda la vida borracho de soledad / tragando muerte» (1983: 95 y 104).

El almendro amargo (1989) es un poemario que describe la decepción que ha supuesto el cambio de régimen en España, una vez llegada la democracia y las frustradas expectativas de una realidad social que ha cambiado sustancialmente pero no como el poeta anhelaba. El poema «Tronco», sostiene cómo residir en España supone experimentar la muerte, entendida esta como la ausencia de vida real: «Vivir aquí es una transfusión / muy venenosa, es inyectarme muerte [...] Y uno nace a morir en vida» (1989: 11-13). El poema expresa como la vida y la muerte se van alimentando mutuamente: «La vida come muerte, escupe jugos / de nacimiento y de muerte, y siempre tira / la ventana del hombre por la casa / del tiempo» (1989: 14).

La antología *Claustro* (1991) contiene varias referencias sobre la correlación vida y muerte. La primera de ellas la leemos en el poema «Póstumo» en donde existencia y no existencia coexisten en el interior del poeta: «Convivo con la muerte». La segunda en el poema «Agonía» en donde vida y muerte las describe como elementos personales e intransferibles de cada sujeto: «Nadie podrá jamás, ni el amante siquiera, morir la muerte / de otro. Pues cada uno ha de morir su propia vida, como / cada cual vive con su propio cuerpo» (1991: 113 y 141).

El poemario *Después de todo* (1994a) reúne seis alusiones que describen el vínculo entre vida y muerte. La primera la leemos en el poema «Sólo vive lo que muere». La invitación del poeta es a apurar la existencia ya que esta tiene como final la muerte: «Apura la vida [...] Y, en todo lo que vida muerte». La segunda la encontramos en el poema «La inmortalidad»: «Amortizar la muerte cuesta / esta vida imposible, y cualquier / otra» (1994a: 22 y 33). La tercera nos narra cómo dejar de existir compensa si se ha vivido, entendiendo la vida como una consciencia real y profunda que es la esencia de la existencia: «Por la experiencia de morir, / merece la pena haber vivido» (1994a: 42). La muerte es el acto último y único si se ha vivido en plenitud, lo leemos en el poema «Sólo una vez se muere»: «Vivió / por haber vivido / -después / de morir, no morirá ya más» (1994a: 52). La dicha se alcanza si la existencia es profunda apasionada: «FELIZ aquel que muere siendo / joven, después de haber vivido / intensamente» (1994a: 54). La última alusión a la relación la leemos en el poema «No se aprende a morir». Guinda experimenta

cómo su devenir histórico con cierta melancolía. Y apunta cómo vivir en el sentido expresado anteriormente, es antagónico a la muerte: «Advertimos / que no se aprende a morir / viviendo» (1994a: 60).

«Todas / las vidas trabajan para la muerte» (1996: 24), versos del poema «Vidas» del libro *Conocimiento del medio* (1996), explican cómo la existencia es un empleo que labora para la muerte. En definitiva, la muerte es la entidad que dirige la vida. La existencia, en cuanto tal, es traidora respecto a la persona, la conclusión nos conduce irremediabilmente a intentar vivirla poseyéndola en donde cada segundo de la misma es perpetuo: «La vida misma / te ha de vender. Te comprará / la muerte. No lo olvides. Otra / ambición no tengas que ser / dueño de ti —como el instante / repleto está de eternidad, y pasa» (1996: 39). A pesar de esta traición Guinda apuesta por la existencia, la ama, la volvería a tener una y otra vez si estuviera en su mano. Lo leemos en el poema «El secreto de la vida»: «Tras haber apurado la vida / hasta las heces, me pregunto / qué tendrá si, aun muriendo / de ella, la he querido vivir / y, aún si pudiera, volvería / a vivirla otra vez y otra vez» (1996: 44). Vida y muerte van de la mano, están unidas indisolublemente en una amalgama imposible de deshacer, tanto, que por vivirla el poeta siente que esta es la causa de su muerte.

Todas las certezas que el poeta señala en sus composiciones, algunas incluso de forma vehemente, no le alejan las dudas que siempre aparecen en la introspección personal. Muestra de ello es el poema «Paradojas» de su obra *La llegada del mal tiempo* (1998b): «¿Se muere de un ataque de vivir? / ¿Toda llegada es una despedida? / Otra vez lo más claro es el misterio» (1998b: 17). Una vez más el poema «Lo peor de todo» nos muestra la apuesta radical por la vida del autor, lo más deleznable que le puede suceder a una persona es dejar de existir si su existencia se vive radicalmente: «Lo peor de todo no es la vida. / Lo peor de todo no es la muerte. / Lo peor de todo / es tener que morir / después de haber vivido» (1998b: 29). La oda «Especulación» señala el motivo por el que de forma voluntaria el poeta está unido a la muerte que no es otra que la vida: «Si nunca me aparté de la muerte / fue por estar pegado a la vida». La relación entre la vida y la

muerte es dibujada al describir a una persona en el poema «Un hombre que pasa»: «Un hombre pasa. / Lleva, / delante la muerte; detrás / la vida» (1998b: 57 y 58).

El poemario *Claro interior* (2007a) contiene tres citas que tratan la relación entre vida y muerte. La primera en el poema «Toma de conciencia» en donde entre los dos parámetros hay fina barrera y confusa frontera: «¿Esto es la vida o la muerte? Dudo» (2007a: 30). Vida y muerte apuntan un punto en común, una y otra son clasificadas y puestas en orden por la sociedad: «Y cuando mueren / les introducen también en una caja. / Todo está hecho para que encajemos. / Nos encajan la vida» (2007a: 39). También expresa la misma idea en el poema «Papeles» del libro *Poemas para los demás*: «Otro papel registrará mi muerte» (2009: 57).

La tercera la refiere en la composición que da nombre al poemario en donde explica cómo la vida está marcada por y para la muerte, además de asegurar que la muerte en sí misma está vacía de contenido: «Y aunque la vida siempre para la muerte vive, / y nada más que muerte hay en la muerte...» (2007a: 45).

Conforme avanza la trayectoria poética guindiana se percibe de forma clara la apuesta por la vida, por tres veces esta apuesta queda de manifiesto en el libro *Poemas para los demás* (2009). Vivir con pasión ahuyenta a la muerte, eso sucede cuando participa de su intensidad vital de la juventud: «es bueno que los cuerpos / cansados de vivir / se acoplen a los cuerpos juveniles; / de esta forma / la vida se trasvasa / y se ahuyenta a la muerte» (2009: 37). O de la misma manera si se disfruta con apasionamiento de la realidad: «me empleo a fondo en la cama, / en conciertos de rock o de hip hop, / la muerte mira para otro lado» (2009: 41). La muerte es la consecuencia de experimentar la vida con calado: «Mi vida / muere de vivir más la vida! Muere de no / morir, de desvivirse» (2009: 29). Guinda se posiciona de forma clara a favor de la vida: «De espaldas a la muerte / y abrazados a la vida» (2009: 64). Pero vivir es a la vez combatir, por ello expresa: «¡He golpeado / los golpes de la vida! ¡He golpeado / los golpes de la muerte!». Los impactos de la muerte son consecuencia de la realidad de esta ya que esta

tiene existencia propia: «¡La muerte vive, / nos lanza sus arneses, nos inmoviliza!» (2009:39 y 21).

El poemario *Spectral* (2011b) tan solo contiene dos citas referidas a la correlación analizada, la primera la encontramos en el poema «Semilla espasmo de himno» en donde describe su realidad en la figura poética de un lábaro: «Yo nací en un eclipse cuando la luna mordisqueaba / el sol. Vida y muerte ensambladas, / impecables maderos de la cruz». Por ello, siente que el camino se realiza con la mochila de muerte sobre su espalda: «A cuestras, con la soga en el cuello, con el / patíbulo a cuestras, el ataúd a cuestras» (2011b: 13 y 67).

Rigor vitae (2013a) otra de sus obras líricas, nos muestra la relación entre la vida y la muerte en tres poemas. El primero «Ya no hay sangre» en donde expresa que la existencia se oculta en la muerte: «Vivo escondido en alguna muerte» (2013a: 41). La muerte no es aséptica, ejerce e influye en la realidad del poeta: «La muerte me dispara. / ¡Yo disparo a la muerte! / La muerte rebota hasta alcanzarme. / ¡No muero!». La misma idea la expresa en el poema «La muerte»: «¡Como una broca de agua, bajo la tempestad, el frío de la muerte / trepana mi cabeza!» (2013a: 69 y 73).

El poema «Ausencia» del poemario *Catedral de la noche* (2015a) nos invita a buscar la muerte mientras se vive: «Es conveniente en vida visitar la Muerte». Además, en este libro señala en el poema «Vejez» cómo la muerte nos desea y quiere: «Amamos mucho la vida, más nos ama la muerte» (2015a: 45 y 58).

Los dos últimos libros guindianos publicados en un volumen, *Los deslumbramientos* seguido de *Recapitulaciones* (2020) nos recuerdan, en la relación analizada, que aunque la existencia parezca que nos pertenece, nosotros pertenecemos a la muerte: «La vida es nuestra. / Nosotros somos de la muerte» (2020: 15). La vida y la muerte son las características comunes de la existencia: «Vivir es corriente como el curso

de un río. / Morir es normal como el anochecer». Uno de los últimos poemas del segundo libro nos invita a recapacitar y a ser conscientes de esta relación: «Y recapacita por qué la vida apunta a la muerte» (2020: 37 y 58).

Vamos a terminar de examinar la relación acercándonos a los aforismos del poeta. La primera sentencia que alude la correlación entre la vida y la muerte está datada en 1980 según indica en el libro *Breviario* (1992a). Existir puede ser a veces un tormento ya que el decurso de la historia personal implica ir contrarrestando elementos negativos que van desapareciendo contra la propia voluntad: «Uno se mata sin querer vivir, de neutralizar todo lo que le va muriendo contra su deseo» (1992a: 31). El deseo del fin de la existencia es causa de no vida, entendida esta como hemos visto anteriormente: «También se muere uno de no querer morir» (1992a: 48; 1998a: 32). Guinda confiesa en sus sentencias uno de los motivos por los que se ocupa tantas veces de la muerte: «Si me ocupó tanto de la muerte y sus costumbres es porque estoy vivísimo» (1992a: 49) que luego reformulará en su libro *Huellas* (Guinda, 1998a): «Si me ocupó tanto de la muerte es porque estoy vivísimo» (1998a: 33). El poeta compara vida y muerte, señalando que la primera es progenitora de la segunda, además de darle una categoría de fecundidad: «La vida es fértil; la muerte estéril. De la vida proceden vida y muerte. La muerte no genera ni vida ni muerte» (1992a: 49; 1998a: 33). La unidad de vida y muerte es inseparable así lo refiere una vez más en un aforismo datado en 1989: «El hombre nace cuando ha vivido, y acaba apenas de nacer ya muere» (1992a: 57; 1998a: 42). Una y otra son reales y tienen existencia las dos: «La muerte vive» (1992a: 60; 1998a: 44). Tener existencia en plenitud, implica a juicio de nuestro autor, vivir muchas veces: «Quien ha vivido muchas vida, ¿una muerte tan sólo morirá?» (1992a: 17; 1998a: 50). Pero vivir sin pasión conduce a la muerte: «Una vida sin deseo lleva al deseo de morir» (1992a: 23; 1998a: 54). Existir en el sentido guindiano implica a su vez temor: «No es la Muerte a quien temo, a mí mismo me temo. Tengo miedo a vivir» (1992a: 24). La causa de venir al mundo tiene como característica precisamente la ausencia de conocimiento de lo que esta implica y supone: «Nacemos porque no sabemos que vamos a vivir» (1992a: 36).

Contrasta la representación del aforismo que define la historia personal como silencio o nada con la comprensión sobre la vida plena comentada en sus composiciones: «(Biografía). Aparecer () y desaparecer» (1992a: 40). Ya que la apuesta por la vida es constante en la expresión de sus poemas y de sus sentencias breves, a pesar de que esta implique sufrir: «Disfrutad la vida. No hay otra mejor, ante la muerte, ni peor; sufridla» (1992a: 42); «No digas que la vida no mereció la pena, después de haber vivido» (1992a: 43). A su vez, ser consciente de la existencia es ser consciente de la muerte: «Uno se entera de que estaba vivo cuando se entera de que va a morir» (1992a: 44; 1998a: 68). Esta realidad es más dura que la misma muerte: «Más doloroso que morir es pensar que tenemos que morir» (1992a: 45). La expectativa de la muerte tiene una larga duración en comparación con dejar de existir: «Morir es un instante, esperar la muerte, una eternidad» (1992a: 60; 1998a: 78).

Su libro *Huellas* (1998a) contiene varios aforismos que describen la relación tratada. El primero explica cómo la existencia es también motivo que implica fallecer: «La vida mata. No hay suicida mayor que el que espera a morir» (1998a: 20). Vivir en tiene un precio y ese no es otro que dejar de existir: «Saber vivir cuesta la muerte» (1998a: 53).

Sintetizando la relación entre muerte y la vida, la poesía de Guinda parte de la premisa de que la primera está marcada desde su nacimiento, tatuada en lo más profundo de su ser. A esto se añade de que la vida del poeta es alimento de la no vida de su madre. El poeta asegura que convive con la muerte, está determinado por ella, hasta el punto de acostumbrarse a esta pervivencia. La vida trabaja para la muerte, hasta el punto de sentir que esta es capaz de traicionarlo, la vida le vende, la muerte va comprando su no permanencia en el decurso de su devenir. A pesar de ello, la apuesta es por vivir; vivir en sentido guindiano, vivir en profundidad, con sentido, experimentando y gozando todo lo que esta pueda reportar a la persona, lo contrario es estar muerto en vida, por ello no se puede aprender a morir, si no se ha vivido. El sentimiento de existencia es tan intenso en el poeta que es la razón por la que no puede despegarse de la amenaza de la muerte, y a la vez retornaría, si tuviera la oportunidad de volver a la vida después de morir, a vivir

tantas veces como tuviera oportunidad. La invitación a vivir, a experimentar la vida en plenitud, a descubrir una existencia plena es la pretensión de la expresión poética de Guinda, en definitiva, a disfrutar la vida, a sentirla, cada uno de sus momentos e instantes, ante la amenaza de la muerte que con sus asechanzas pretende inmovilizarnos, detenernos. A veces duda, este cuestionamiento proviene de lo más profundo de su ser al contemplarse y experimentar la incertidumbre sobre la autenticidad de su existencia. La duda es resuelta al percibir que su existencia es radical, por ello muere de vivir más vida, de desvivirse. Guinda siente cómo la muerte le lanza arneses, jugos venenosos, que son neutralizados por los golpes y disparos de vida que devuelve a la muerte, la vida es fértil y la muerte estéril. La vida nos pertenece, pero más pertenecemos a la muerte. Muerte y vida están eternamente ensambladas, son dos palos indisolublemente ensamblados, por ello llevamos a la espalda esa mochila con guadaña, ese ataúd a cuestas, esa sogas que intenta ahogarnos.

La profundidad y calidad de la vida es lo único capaz de ahuyentar a la muerte, hacerla mirar para otro lado, aunque esta nos ama. La vida mata, porque saber vivir cuesta la muerte, por ello la existencia está escondida en alguna muerte, y es deseable visitarla para reafirmar la vida propia. Lo peor de todo es morir, algo que solo sucede una vez, que es connatural, después de haber vivido. Este condicionante lo resuelve en un poesía performativa, que no tiene otra pretensión que invitar al lector a recapacitar por qué la vida apunta a la muerte y a aprender a vivir con intensidad y plenitud.

La relación analizada, vida y muerte, no se puede comprender totalmente sin añadir a ella otras particularidades que completarán el poliedro que esta implica. En las referencias guindianas sobre esta correspondencia sobresalen repetidas alusiones al amor, menciones que pasamos a analizar. *Las imploxiones* (1973b) es el poemario en el que trata esta relación trilateral en el poema «Razón de ser». El amor por la vida es la causa que evita el suicidio del poeta, en donde este es la causa de su propia salvación: «Cuando pensé matarme / fe / ya / tarde/ me había enamorado de la vida» (1973b: 17). La siguiente referencia a esta correlación la expresa en el poema «Idilio» del libro *Ataire* (1975), en donde el amor fundido entre los amantes conjuga este con la voluntad y la muerte: «Solos

/ por todas partes. / Dos vectores de vida ya instalados / en el único pulso / capaz de darles libertad y muerte» (1975: 38). El mismo poemario incluye dos referencias más, la primera en el poema «Amándonos» en el cual describe cómo con la mujer objeto de su amor van construyendo su propia realidad en la intimidad del hogar, esta experiencia es a la vez, convivencia con la muerte: «Y nada turba, esposa, esta costumbre / —lumbre acostada ya en nuestro recinto, / en nuestro surco fiel— de estar haciendo / nuestro mundo / amándonos —llamándonos—, el mundo. / De estar viviendo ya de nuestra muerte» (1975: 43). El amor, señalado en el poema «Morir», puede ser causa del deceso personal. Esta oda presenta la unión entre existencia, muerte y amor, este en plenitud es la mejor causa por la que dejar de existir: «No hay mejor muerte que morir cantando. / Morir de tanto amor, de tanto afán, de tanto porvivir atesorado» (1975: 76).

La obra *Entre el amor y el odio* (1977) contiene un poema en el que identifica el amor con el hombre, ya que este está en el núcleo de la realidad, una visión antropocéntrica que conlleva la descripción de su realidad, entre la vida y la muerte: «El hombre está en el centro de la Tierra, / siempre en el centro: / entre la vida y la muerte. / Cuando del amor hablo del hombre» (1977: 170).

Previamente hemos descrito, al hablar de cómo la poesía guindiana se construye a partir de sus experiencias y vivencias, la agonía existencial que subyace en el poemario *Vida ávida* (1980), debido al tormento que le supone tener una relación clandestina con una alumna, y a la par estar unido por el vínculo matrimonial con su primera mujer, en un ámbito rural con los condicionantes socioculturales propios del final del franquismo y principios de la democracia.

El poemario correlaciona por tres veces, vida, amor y muerte. La primera la encontramos en el poema «La consigna». En la oda relata cómo su vida ha dado un giro experiencial radical. al poeta ha abierto los ojos a una nueva realidad existencial, mutado de tener una ideología influenciada por su educación religiosa y política a una nueva cosmovisión en la que se siente vivo, por la que merece vivir. Por ello invita al lector a

realizar su propia experiencia: «Desengaños de infancia ya vencidos [...] superviviente a iniciales cepos de la muerte [...] conmovido por amor, vengativo por odio [...] dejo cuanto he vivido / y viviré por mí, en ti, con todos [...] ¡Porque habéis de morir, vivid en vida!» (1980: 18). El amor es más poderoso que la muerte, pero la pasión a su vez es destructiva, construye la realidad personal, pero a la vez destruye si permanece oculto y se vive con tormento, por los condicionantes mencionados, así lo narra el poema «Amor más poderoso que la muerte»: «Todo amor que envenena es clandestino. / Del riesgo, náusea, placer de intoxicarte, / estás colgado: sin tal veneno / vivir ya no podría, / y sus repetidas tomas serán mi acabamiento. / Más no vuelve a morir lo que ha vivido» (1980: 27). La tormentosa relación amorosa que padece le lleva a componer el poema «No se repite la belleza», la oda, además de describir a su amada, une amor, muerte y vida. El gozo relacional desafía y es causa de muerte: «Cuerpo adolescente [...] Contigo quiero probar / hasta dónde el Placer / resiste frente a Muerte. Goza, muerte entre mis brazos / que han de morir un día» (1980: 40).

El poemario *Crepúsculo esplendor* (1983) exhibe tres alusiones a la correlación que estamos analizando, dos de ellas unen el deseo carnal con la vida y la muerte. La primera la encontramos en el poema «Incendiada extinción». La experiencia poética pasa por unión de la persona amada alojada en su interior, la fusión es tan intensa que a la hora de su muerte, morirán los dos: «Sentí un día instalarse a alguien en mi cuerpo [...] A cambio de la vida, cuando muera mataré dos crímenes» (1983: 68). El poema «Ansiar como derrota» narra cómo en la unión sexual el autor experimenta en un mismo momento arrollar la vida y engullir la muerte: «Siempre sucede en el placer a un cuerpo otro [...] Atropellar la vida, / hacerse devorar por tanta —muerte— [...] Ah, exceso carnal, me recuerda tu gesto / que el orgullo de la belleza es saberse mortal» (1983: 81). La tercera cita la encontramos en los poemas versus aforismos que leemos en «Linfodas». Uno de ellos explica cómo la persona objeto de su amor es capaz de fugarse para convivir con poeta, a lo que responde con la capacidad para huir de la vida para dejar de existir con ella: «Te escapaste de casa para vivir conmigo. / Me escapo de la vida para morir contigo» (1983: 92).

La siguiente mención a la relación entre vida, amor y muerte la leemos en el poema «Adamar⁴¹» del libro *Claustro* (1991). El amor surge de manera inesperada, sin buscarlo, pero siendo consciente de su llegada, no como la muerte que puede hacerse presente sin ser consciente de ella: «Viniste cuando supe que vendrías. Como la vida, no como la muerte, / revelación del interior oscuro» (1991: 126). El decurso de la historia de amor tiene, a ojos del compositor poético, fecha de caducidad, por ello la invitación es a terminar con él, antes de que este sea capaz de eliminar la existencia: «“Qué / gran amor el nuestro. Matémoslo antes de que muera o nos / quite la vida. Matémoslo para que siga vivo”» (1991: 132). El poema «Teorema» identifica, une, define en condiciones de igualdad, vida, amor y muerte, los tres aspectos son una unidad identificados en la persona por la que siente pasión: «Tú eres la vida. Pero tú eres la muerte. Tú. La muerte / que es la vida es el amor» (1991: 135). Sin embargo, el poema «El collar de amor» señala cómo el amor implica observarse con plena existencia, sin posibilidad de morir en el amante: «¿Qué es el amor, cuando el alma desborda al / cuerpo que aloja? Entonces el amor es contemplarse aún / bellos, vivos, en quien no muere» (1991: 138). La última referencia de esta antología la contemplamos en el poema «Agonía». La unión amorosa tiene límites, a pesar del deceso algo permanece en la realidad interior del amado:

Nadie podrá jamás, ni el amante siquiera, morir la muerte / de otro. Pues cada uno ha de morir su propia vida, como cada cual vive con su propio cuerpo. Y el cuerpo morirá, / pero quedará el alma impregnándose de esa parte de mí que eras tú (1991: 141).

El amor, la vida y la muerte significan e identifican hasta no poder separarse, en la concepción guindiana por ello, el poema amoroso «Propagación de la vida» del libro *Conocimiento del medio* (1996) une las tres nociones en los siguientes versos: «Todas / las vidas caben en tu vida, también / todas las muertes» (1996: 65). La identificación entre los tres polos llega a su plenitud en la utilización como figura retórica por comparación de los elementos clásicos de la muerte, como son el ataúd y la sepultura para describir la cópula amorosa, en el poema «La venganza» del poemario *Biografía de la muerte* (2001a) rememorando un amor previo: «Delgado, culebresco, como un berbiquí, / empapado de

⁴¹ El poema «Adamar» fue musicado en 2001 por José Antonio Labordeta y cantado por él mismo y por M^a José Hernández, según señala Raquel Arroyo en la antología *El arroyo de vivir* (Guinda, 2022: 54).

sal, de flujos, de saliva, / penetraba sus nichos con mi féretro / mientras fumábamos, bebíamos, contra la eternidad: / más allá del amor, más allá de la muerte» (2001a: 44).

El análisis de las composiciones del poeta implica como resultante la afirmación de que la relación entre vida y muerte es pluriforme, lejos de ser unívoca. Hay un elemento en la relación amorosa que disipa y aniquila la muerte. Es otro que el gozo carnal, así lo leemos en el poema «Placer» de la *plaque* *Poemas perimentales* (2005): «Y todo —las palabras / obscenas, / los espasmos en cruz de la lujuria, / los flujos y jadeos, / el éxtasis carnal— / nos transparenta el alma feliz como un milagro: / la muerte de la muerte» (2005: 14). Similar es el poema «Y» del libro *Claro interior* (2007a). El poeta se encuentra haciendo el amor y reflexiona sobre la existencia y la muerte: «Toda la vida es errar. No hay horror en la muerte, / en la nada no hay muerte, en la vida no hay nada / del todo no» (2007a: 25). Ese poemario contiene otra cita respecto a la interrelación, se encuentra en el poema que da nombre a la obra, «Claro interior», en donde el autor deja claro que el amor es una de las particularidades que le ha hecho existir en plenitud, a pesar de la amenaza de la muerte:

Vendrá la muerte y no tendrá tus ojos, / esa muerte que separa [...] Sólo tú haces que yo siga vivo [...] Y aunque la vida siempre para la muerte vive, / y nada más que muerte hay en la muerte, / en la noche más noche brillan más las estrellas (2007a: 45).

El amor no sólo es capaz, de iluminar la oscuridad intensa del decurso de la propia realidad condenada a la muerte, también de ser trascendente y sobrepasar la existencia en la vida de los seres sujetos de la pasión. El amor supera los límites del tiempo y el espacio así, lo señala en la oda: «Yo habito» del poemario *Espectral* (2011b: 19): «¡Amar / es no morir en lo que vive!». La ausencia de la persona objeto del amor del poeta, a pesar de estar unida a él en su propio interior, le provoca pérdida de rumbo de horizonte, sin la presencia de la amada el poeta está desorientado, esta situación llega incluso a cuestionarse y a acercarse a la muerte. Es la expresión de la composición «Sin los cinco sentidos» del poemario *Caja de lava* (2012: 25): «De puerto a puerto voy como un barco en la noche / dando tumbos, buscando tu resplandor de faro [...] ¿A qué huelen las cruces a los hombros de la muerte?». El poema «El abrazo» de la misma obra remarca el aspecto

de permanencia del amor en la vida personal del poeta, más allá de la eterna intimidación que implica morir: «Ya no puedes morir: / he entrado en tu mundo [...] Morir es traducir la vida» (2012: 34).

Para nuestro autor dejar de existir es no tener la pasión por la persona objeto de su amor. La intensidad de ese afecto es tal que declara que es la brújula que da sentido a su vida, así lo expresa en el poema «Punto muerto» del libro *Materia de amor* (2013c: 25): «Antes de ti / vivir era un viaje a ninguna parte. / Ahora sé que la muerte / debe ser lo que es sin ti la vida».

Catedral de la noche (2015a) es uno de los poemarios guindianos donde explica cómo amar es vivir, pero a la vez morir, ya que los tres aspectos se identifican, correlacionan y coexisten simultáneamente. La oda «La muralla del adiós» lo explicita una vez más: «Los muros de la noche están abiertos / al jadeo de los cuerpos que se aman, / a los pasos mullidos de la muerte [...] Yo ya te estoy matando sin que lo notes tú» (2015a: 68-69).

Para concluir el análisis que estamos realizando examinemos cómo trata la relación vida, amor y muerte en sus aforismos. Son un total de ocho, cinco pertenecientes a *Breviario* (1992a), tres a *Huellas* (1998a), que vuelve a transcribir en *Libro de huellas* (2014). Los tres primeros están fechados en 1985, el primero apuesta por un *carpe diem* ante la incerteza de la duración de la relación amorosa y de la vida: «No me preocupa demasiado no saber cuánto durará nuestro amor. Tampoco sé cuánto durará mi vida, sin embargo vivo» (1992a: 36; 2014: 21). El segundo señala a la muerte como una mala pasión que ha experimentado en su devenir: «Bien sabes tú, Muerte, que has sido el mal amor de mi vida» (1992a: 36); aforismo que vuelve a publicar en *Libro de huellas* (2014: 22). El último es una declaración a la persona amada en donde la unión con la amada supone para él su presente, y su futuro: «Después de ti la muerte, porque tú eres —yo quiero que tú quieras que yo sea— la vida que me queda por nacer y morir» (1992a: 36; 2014: 22). La siguiente sentencia está fechada en 1986, es una máxima que

posteriormente incorporará en el poema «La venganza» de su obra *Biografía de la muerte* (2001a) en donde utiliza una metáfora fúnebre para indicar la cópula entre los amantes: «Penetraré tu nicho con mi féretro» (Guinda, 1992a: 40); «penetraba sus nichos con mi féretro» (2001a: 44), y vuelto a publicar en *Libro de huellas* (2014: 24).

Huellas (1998a) es el segundo libro de aforismos del poeta en el que encontramos tres sentencias que hacen referencia directa a la correlación analizada. Los tres expresan cómo el amor pasional también, al igual que la vida, tiene amenazada la existencia, aunque el amor pueda permanecer. El primero de ellos está fechado en 1993: «El amor no muere, mueren los amores» (1998a: 19; 2014: 51). Los dos siguientes están fechados en 1994. El primero de ellos indica cómo la pasión por la persona amada termina y nunca podrá volver a existir: «El amor nace y luego resuena dentro de nosotros, pero muere un amor y ya no resucita: toda resurrección es un milagro» (1998a: 42). El segundo apunta a cómo los primeros amores juveniles son los primeros en desaparecer: «Todo primer amor muere primero» (1998a: 42; 2014: 68).

La poética guindiana referida a la muerte tiene como origen, como el mismo poeta declara, la vida. Guinda se ocupa de la amenaza de dejar de existir porque se siente extremadamente vivo. Las composiciones nos interrogan, cuestionan sobre la posibilidad de estar en oscuridad, en medio de la luminosidad de la existencia, cadáveres vivientes que deambulan por la historia porque no han sido capaces de descubrir la verdadera realidad de ser en sí. En este sentido, en repetidas ocasiones la poesía de Guinda es performativa, ya que invita a no malgastar la vida, a recorrer los caminos personales dejando huella en cada uno de nosotros, a pasar de la muerte a la existencia en plenitud, a vivir la vida como único camino posible de realización personal. Veamos ahora cómo el autor describe en sus odas a las personas que están muertas en vida.

El cambio de cosmovisión y pensamiento que padece Ángel Guinda en su estancia en Luesia, a la que nos hemos referido previamente, quedan plasmados el poema «Agítese antes del abuso» (1980: 46), de *Vida ávida*. Esta composición comienza hablando de la

ciudad en la que nació y en la que tantas experiencias recuerda de su niñez y adolescencia, Zaragoza, a la que nombra invirtiendo sus letras: «Azogaraz Inmortal» (1980: 46). La metátesis radical del nombre se conjuga con uno de los epítetos heráldicos de la ciudad. Hay una clara alusión a exhumar a los difuntos que deambulan por urbe, utilizando como figura una exultante explosión que tendrá como consecuencia sacar de las fosas a los cadáveres vivientes: «Si Azogaraz inmortal es porque mata [...] No creíamos en resurrecciones, / si en desenterramientos / y en pena de vida de tantos nacidos / que en júbilo transformaremos con gomadosdestructora» (1980: 46). Este poema tiene como complemento una composición en su posterior obra *Spectral* (2011b) que lleva por título «De niño yo vivía en Zaragoza». La ciudad objeto del recuerdo del poeta en donde va describiendo la influencia de la religión, el ejército, el machismo y la idiosincrasia de una época, años cincuenta, marcada por la política restrictiva del franquismo, en donde las personas tienen como testas las representaciones descritas, y como característica común: «Hombres con / cabeza de pistola, hombres con cabeza de copón [...] Mujeres con cabeza de fogón, / mujeres con cabeza de basílica, con cabeza / de virgen [...] Hombres y mujeres sin cabeza. Y / cabezas rodando por las calles» (2011b: 16).

El poema «Tiniebla por espejo», también del poemario *Vida ávida* (1980), narra, cómo es la muerte en vida y por qué se produce esta, en este caso, la religión y la política, de la que él ha despertado a una nueva comprensión: «He vivido entre cadáveres y escrito / para los aún no nacidos. / Destruid toda Religión, cómplice de sacrificio. / Volved la espalda a toda Política. [...] Cada día proclamad una revolución [...] Así / que, materia viva, os reconoceréis / espiritual energía. Iluminados» (1980: 82).

La antología *Crepúsculo esplendor* (1983) contiene unos nuevos poemas, entre ellos «El insepulto». En esta ocasión realiza una inversión de categorías, el poeta es el que está muerto niega la muerte y a los vivos, hasta que tengan existencia en sentido guindiano: «Algún día —sospecho— intentarán / darme sepultura... Me vengaré / negándoles la muerte hasta que vivan» (1983: 109).

La introspección profunda del poeta tiene por objeto horadar una y otra vez hasta dar con el hueco, hasta tropezarse con su identidad que alimenta su existencia y descubrir aquellos desgarros y escisiones que le impiden precisamente vivir. El poema «El yo múltiple» de *Claustro* (1991) narra la confesión en forma de pregunta de lo que acabamos de expresar: «¿Quién de mí ha muerto y quién / espera aún nacer?» (1991: 76). El poema «Los pusilánimes» de la misma obra describe las personas que están muertas en vida: «A cuántos veo ahora, en el ruedo de los días, / compungidos bajo el traje de sombras / de su existir fallido [...] Conocen ya la muerte / de un vivir no vivido, de un tiempo anestesiado» (1991: 177).

El devenir del tiempo le hace al poeta mirar hacia atrás y reconocer cómo ha sido capaz de vivir radicalmente, con la intensidad requerida en la comprensión guindiana, a la vez que el reconocimiento de experimentar la muerte en vida que padece en el momento de redactar el poema «Una broma pesada» del poemario *Después de todo* (1994a): «Vivió de joven, momentos de grave intensidad / en el interior de un féretro [...] El ataúd, ahora, vive dentro de él» (1994a: 55).

El poema «En mi frente» de *Espectral* (2011b) describe los muertos en vida como espectros con existencia incapaces de cambiar la realidad, muchas veces cruel, al observar el sufrimiento: «Los niños moribundos: quiero morir con / ellos. No es posible. ¡No es posible seguir! / No es posible seguir muertos. No es po- /sible seguir muertos aquí, en este mundo / de fantasmas vivos» (2011b: 26).

La última referencia que alude a los muertos en vida es la composición «Los inmigrantes» del libro *Rigor vitae* (2013a). La observación de la realidad pasa por compartir el sufrimiento de los migrantes que conviven en nuestras ciudades: «Los inmigrantes caminan por las calles con mortajas al hombro / lápidas al hombro, cruces al hombro, lágrimas al hombro [...] Nadie ve esas mortajas, esas lápidas, esas cruces, esas lágrimas» (2013a: 31).

La poesía, su lenguaje, suma realidad a la realidad, es por tanto paradigmática, así concibe Guinda su quehacer poético, una actividad que libera al hombre de la losa de los condicionantes internos que le estrangulan, oprimen y cercenan. Una práctica discursiva que, al margen de cualquier condicionante político, se produce en los intersticios del ser, y que ofrece y enfrenta a los lectores a su verdad más real enfrentándole al desnudo, desprovisto de todas sus defensas. En ese lugar es donde el poeta nos ofrece su palabra como testimonio del núcleo fundamental de la realidad humana. También, en ese mismo sitio donde percibe la amenaza de la muerte, provocan composiciones que tratan de esta relación indisoluble que experimenta el poeta: Muerte, poesía y lenguaje.

El poeta debe ser osado, valiente, intrépido, su quehacer no se tiene que dejar amedrentar por las dificultades, por complejas y arduas que sean. Así lo señala en la composición «El poeta es un hombre que se atreve» del libro *Entre el amor y el odio* (1977): «El poeta es un hombre que se atreve con la vida. / El poeta es un hombre que se atreve con la muerte. / El poeta es un hombre que se atreve» (1977: 76). En el mismo poemario la oda «Escribo como odio» señala el objetivo y la raíz motivo de su composición, entre ellos exterminar todo aquello que suponga un lastre a la persona: «Escribo para vencer / tentación de durar y, menos desbocado, morir más [...] tomar pulso al abismo, maldecir, corromper [...] desistir, apagar, despertar ah dormir, ocultar, abolir. / Escribo para matar» (1977: 88).

Los poemas, la poesía tiene como intención matar la muerte, despertar la conciencia de los lectores para ayudarles moralmente para sobrevivir. Así lo declara en el poema «Pirómano del frío» de la antología *Crepúsculo esplendor* (1983): «Creyó venir al mundo para [...] matar muerte en lo vivo agonizante [...] Resurrección en vida, negro /glaciar petróleo cuya hoguera presencia a través de su misterio humo: Poesía» (1983: 97).

La antología *Claustro* (1991) contiene unos nuevos poemas que refieren la relación muerte, poesía y lenguaje. La primera la encontramos en el poema «A un poeta

adolescente», en donde apunta cómo las composiciones sobreviven más allá del fallecimiento del poeta: «Y, al final de tus días, tu obra / sea más que tu vida / porque te contramuera» (1991: 118). La segunda en el poema «El cuerpo de la palabra». En esta oda el poema se origina siendo este un ignorante. El poeta compone con el objetivo de situarse ante el misterio, esta acción es donde se encuentra la identidad más profunda: «Como nace el poema para nacer tan sólo / sin saber de la vida ni de la muerte, / sin saber que no sabe [...] Escribir es reconocerse / en lo desconocido, en lo que no será y más / pudo ser. La poesía es serse» (1991: 123). La tercera en el poema «Terrible es tu mirada de inspiración» en el que apunta cómo en los inicios de la existencia se vive de espaldas a la muerte, con el sentimiento de ser una deidad sempiterna y define a los poetas como divinidades encarnadas:

La juventud es un dios que no tiene memoria de la muerte. / Es eterna mientras es ese dios [...] Lo terrible de Dios es haberse hecho hombre. Lo terrible del / hombre es haber sido Dios. / El poeta es el alma de quienes para ver el sol en los días / nublados apedrean las nubes. / El poeta es un dios en espíritu humano (1991: 167-168).

En consonancia con este poema redacta un aforismo en *Libro de huellas* (2014) que expresa: «Dice la iglesia católica que Dios da y quita la vida. Y digo yo: Dios es terrorista, el poeta es Dios» (2014: 27).

La poesía, como acabamos de ver, perdura, pervive, más allá de la vida del poeta. Pero a su vez, es creador de vida, y tiene la capacidad de morir y ser autor de muerte en el hombre. Esta forma de instalarse en el mundo la expresa en el poema «Las palabras» de su obra *Claro interior* (2007a): «Cada palabra pesa / todo lo que la vida / ha pasado por ella. Hay palabras que viven, palabras que dan vida; / hay palabras que mueren / y palabras que matan: / sólo algunas traspasan» (2007a: 11). Este poema surge de un aforismo fechado en 1987 publicado en *Breviario* (1992a): «La palabra es un ser vivo. Nace, crece, se reproduce, enferma, y puede llegar a morir y a matar (1992a: 47). Los conceptos expuestos en este poema nos los explicó en la entrevista que le realizamos el 10 de octubre de 2017:

El lenguaje es como un ser vivo. Para mí la palabra es un ser vivo, porque nace, para nombrar algo o alguien. Se reproduce por derivación, por oposición, por parasíntesis. Puede llegar a morir, si la palabra concreta no se emplea se convierte en arcaísmo y desaparece. Puede llegar a matar, a veces un «no» te puede llevar a la tristeza y la desesperación, te puede matar. Un «sí» a veces, te puede revitalizar, resucitar. La palabra es un ser vivo (Anexo sexto).

La siguiente cita que alude a la relación entre lenguaje y muerte la menciona en el poema «Contraste» del libro *Poemas para los demás* (2009). El poeta siente la amenaza de la muerte y de la de la descomposición que le supondrá su obra en su vida: «Ahora que envejezco / escribo como un joven / que se arriesga a morir. / Aquellos textos / pronto los rompí. / Los tardíos actuales / me romperán a mí» (2009: 55).

Las palabras pueden morir, matar, hacer vivir, pero a veces no son capaces de expresar lo inefable, la realidad otra ante la que se encuentra el poeta, por ello recurre al silencio como lenguaje. Es la idea con la que nos encontramos al leer el poema «Abraçé las huidas» del libro *Espectral* (2011b): ¡Salvemos la palabra! / ¿O está muerta? ¡Hagamos el silencio! El / silencio es la lengua del espíritu. Los es- / píritus hablan en el silencio» (2011b: 44).

Varios son los aforismos guindianos que relacionan directamente, muerte y lenguaje. El primero de ellos fechado en 1980. La correlación la expresa en la pervivencia de la vida a través de su obra: «Dije: Escribir como se vive. Muerto, ya sólo puedo vivir como he escrito» (1992a: 31; 2014: 17). Otro fechado en 1985 afirma cómo sus composiciones son una coexistencia que testifican la vida con la no existencia: «Mi poesía es un testimonio de la convivencia del ser humano con la muerte» (1992a: 35; 2014: 20). Un aforismo datado en 1987 une vocablos, pensamiento, existencia y muerte: «Las palabras se escriben con ideas. Las ideas se escriben con la vida. La vida se escribe con la muerte» (1992a: 44); en la reedición de *Libro de huellas* (2014) lo corrige cambiando la preposición final: «Las palabras se escriben con ideas. Las ideas se escriben con la vida. La vida se escribe contra la muerte» (2014: 28). En otro fechado en el mismo año testimonia cómo el lenguaje y su oficio de poeta es la esencia de su existencia capaz de aniquilarlo y devolverle la vida: «Solo vivo por y para lo poesía. Ella me mata y resucita cada día» (1992a: 46). Es tal la pasión por el oficio de poeta que es capaz de todo por ejercer la tarea, incluso redactar más allá de la vida: «Escribir pese a todo. Si me quitan la palabra, escribiré con el silencio. Si me quitan la vida, escribiré con la muerte...»

(1992a: 47). El último de la serie de ese año argumenta cómo el lenguaje es la sepultura del autor: «Fosa propia. La poesía es la tumba del poeta» (1992a: 51).

El oficio poético, en línea con el último aforismo señalado, sirve también para dejar de ser: «Leo para engañarme. Escribo para decirme la verdad. Mas la verdad y la mentira no existen. Leo y escribo para no existir» (1998a: 21; 2014: 53). Otra sentencia datada en 1993 narra cómo una creación no condenada a morir supone invertir para realizarla toda la existencia: «Una obra que no muera cuesta una vida» (1998a: 35). La identificación con el lenguaje llega a tal intensidad que en el dualismo aristotélico alma cuerpo declara a este último como parte de su esencia en un aforismo fechado en 1994: «(Cenotafio). Aquí reposa el alma de quien tuvo por cuerpo la palabra» (1998a: 40; 2014: 66). Otra sentencia de ese mismo año explica cómo componer es a la vez pervivencia y suicidio: «Escribo para no morir. Sin embargo, me quito la vida en lo que escribo» (1998a: 45). Por ello reafirma en otro aforismo: «Otros escriben con la vida, yo he escrito con la muerte» (1998a: 47; 2014: 71). Y en consonancia con esta afirmación escribe: «Cuando aún no escribía, pensé que viviría de mis versos. Ahora sé que moriré de ellos» (1998a: 53). El objetivo de la escritura puede ser asesinar, pervivir o desintegrarse en la propia creación, como es el caso de Guinda:

Unos escriben para matar, otros para no morir. Máscara del dolor es la memoria. Se escribe porque se recuerda. Hay quien escribe para olvidar, y quien lo hace para reconstruir el mundo. Únicamente los elegidos se destruyen en su propia creación (1998a: 56).

Con cuarenta y siete años, escribe una sentencia fechada en 1995 declarando cómo su apuesta existencial no es otra que la vida, estando ya de vuelta, desengañado del éxito y la fama: «Hubo un tiempo en que habría dado la vida a cambio de una buena obra, hoy renunciaría a esa obra a cambio de vivir» (1998a: 60; 2014: 79).

Hasta este momento hemos analizado diversos aspectos de las diferentes caras del poliedro que supone la muerte en la poesía guindiana: El concepto de la muerte, las

relaciones entre vida, muerte y amor; la muerte como no existencia aún estando vivos y la correlación entre muerte, lenguaje y poesía. Todas ellas no agotan la amplitud del concepto en las composiciones de Ángel Guinda. Examinamos ahora otras relaciones de la comprensión de la muerte con otros parámetros que nos ayudarán completar los análisis como son: Muerte y religión; pervivencia más allá de la vida.

La relación entre muerte y religión es tratada, tan solo, en la poesía no asumida, antes del giro, metamorfosis, existencial del poeta a finales de los años setenta del siglo pasado, por el que pasa de ser creyente a agnóstico. Dos son las referencias a esta relación, una la encontramos en *La senda* (1974a), en donde el poema «Sospecha de la muerte» se convierte en oración: «Tengo, / Señor, / sospecha / de la muerte. / Sé / que voy a morir / pues necesito / tanta muerte / como vida acuso, / para enrolarme en tu misericordia» (1974a: 24). La siguiente y última en el poemario *Ataire* (1975) en la oda «Oración» en la que Dios puede ser la respuesta la cuestión sobre la indagación de la no existencia: «Busco la muerte, Dios, en la creencia / de que tu luz triunfal zanje mi duelo, / tu luz total sembrándome en tu cielo, / haciéndome inmortal en tu presencia» (1975: 75). Si bien estas plegarias no son diagnósticas ni representativas en su obra poética, aportan el pensamiento inicial de su evolución en el análisis sobre el tema tratado. Analizar la trayectoria y evolución de esta característica implica añadir las referencias posteriores. El concepto de Dios lo reubica sustituyéndolo por la persona, el proceso pasa de ser teocéntrico a antropocéntrico, en donde la persona es el centro de atención, así lo leemos en el poema «Tronco» de *El almendro amargo* (1989: 13): «Existe Dios si Dios es cada uno, y uno nace para morir en vida». Este giro copernicano queda manifiesto también en el poema «Terrible es tu mirada de inspiración» de *Claustro* (1991: 176): «Lo terrible de Dios es haberse hecho hombre. Lo terrible del / hombre es haber sido Dios [...] El poeta es un dios en espíritu humano». En este mismo sentido redacta la sentencia de *Libro de huellas* (2014: 27): «Dios es terrorista, el poeta es Dios». Otra muestra de su reflexión deísta es una sentencia fechada en 1985 en el libro *Breviario* (1992a) en el que expresa cómo es necesario terminar con la idea de Dios: «Dios no ha muerto, hay que matarlo» (1992a: 37; 2014: 23).

La pervivencia después de morir no existe, la realidad no subsiste más allá de la existencia, así lo expresa en el poema «Ser» de *Claustro* (1991: 114): «Se vive en lo que muere / solo la inmortalidad de haber vivido». El fin de toda la realidad la señala también en el poema «Sólo vive lo que muere» de *Después de todo* (1994: 22): «Apura la vida / como si sus días / estuvieran contados. Como quien sabe / que la eternidad también es breve: / Y en todo lo que vive, / muere». Nada es lo que perdura después de morir, así lo expresa en el poema «Me he fumado la vida» de la misma obra: «Y mi vida está hecha / polvo. Y el polvo que seré / bajo el árbol secreto de la muerte» (1994a: 24). También lo comenta en la oda «El último regreso» del mismo poemario: «Y no se sabe solo pues, con su desaparecer, / toda la realidad con él sembrada / desaparecerá también» (1994a: 28) y en el poema «El cansancio efímero»: «Agótate / en vivir, que ya la muerte / el eterno descanso le traerá» (1994a: 30). Es muy interesante la declaración que realiza en el poema «Este hombre ha vivido» en el que confiesa su activismo ateo y su creencia en la existencia temporal como único sentido de la vida: «Todavía tan joven, se esforzaba / en no creer en Dios, convencido / de que la vida, en este mundo era divina» (1994a: 32). Las personas, no deben inquietarse el más allá, lo costoso es esforzarse por vivir en plenitud: «¡QUIÉN / —como no sea el masoquista— / va a permitirse el lujo de angustiarse / por la inmortalidad! / Amortizar la muerte cuesta / esta vida imposible, y cualquier otra» (1994a: 33). En el poema «No hay tal lugar» de *Conocimiento del medio* (1996) reafirma la idea de la no existencia del más allá después de la vida: «Decían / que más allá del horizonte, / más allá de las estrellas, / donde nunca ha llegado ningún vivo, / nos esperan nuestros muertos. / No hay tal lugar» (1996: 62). A pesar de la convicción de la no pervivencia más allá de la muerte, el poeta atisba la supervivencia posterior tan solo en la conciencia de las personas amadas, así lo manifiesta en el poema «Elegía» de *Rigor vitae* (2013a: 24): «No se muere definitivamente cuando se da la vida. Tomas la vida / de lo que yo vivo. Ya todo mi vivir es vida tuya». El último poemario publicado del autor *Los deslumbramientos seguidos de recapitulaciones* (2020) contiene el poema «Las desapariciones» en donde reafirma la no pervivencia posterior a la muerte: «A cada uno acallará el silencio, / arrasará el olvido a cada uno. / ¿Desaparecerá todo lo aparecido? / Así fue, así es, así será (2020: 15). También en los aforismos de *Libro de Huellas* (2014) señala la idea de la no pervivencia más allá de la vida: «Y total qué: después de todo, nada» (2014: 49). El final de la existencia es la muerte, ella es el fin, el término de todo y lo que plenifica al hombre: «La muerte es como el abismo que todos tememos y todos evitamos, precisamente porque nos atrae. La muerte es el abismo que acaba por llenarnos,

completándonos» (2014: 62). La existencia, en definitiva, es lo único fugaz que posee el hombre: «Vivir es una caducidad perenne» (2014: 81).

Una cuestión que expresa en varias ocasiones al tratar la muerte es la pregunta sobre cómo será su muerte real y los propósitos que alude para esos momentos finales. La primera alusión la encontramos en la composición «Programa de mi muerte» del libro *Acechante silencio* (1973a: 38), que después reescribirá en *Vida ávida* con el mismo nombre con una diferencia de siete años. Su final será una comedia en la que el poeta invita a disfrutar del su final, a no juzgar su vida, y a no indagar sobre la categorías que la examinen y valoren. Transcribimos el poema en su segunda publicación, ya que es parte de su obra admitida:

El día de mi muerte / sea entrada pública en tal circo. / no me desenmascaréis, / reíd hasta que os duelan las axilas, / siga la sesión / e inclínese / leones sobre mí para besarme. / El día de mi muerte / cerradme bien la jaula / y no queráis saber si he ganado / el pulso a la verdad y al horizonte (1980: 69).

La segunda referencia la leemos en el poema «Guerrillero mental» en *Cantos en el exilio* (1973c), esta composición es una reflexión y una arenga a los compatriotas invitándoles tener valentía ante la dura situación del país y a no echar en saco roto la simiente que ha intentado plantar durante su vida:

Tendré que morir atado / porque mientras tenga aliento / la muerte —ese duro viento— / no arrasará lo sembrado / por mi fuerte desenfado: / Españoles con cimientto, / coraje, amor, voz, intento. / ¡Tendré que morirme atado!» (1973c: 23).

La oda «Morir» de *Ataire* (1975) es una versión ampliada del poema anterior. La aspiración es la misma, el poeta desea morir sujeto a la vida sabiendo cómo la mejor existencia es la que ha tenido lugar plantando energía, actividad: «No hay peor muerte que morir de olvido. / Si he de morir de bala o de tristeza, / de enfermedad o de arrepentimiento, / yo quisiera más bien morir atado [...] Morir de haber sembrado el mejor sueño (1975: 76). La composición «De frente» del libro *Entre el amor y el odio* (1977), en la misma línea que el poema anterior, expresa cómo la muerte, algo que vive,

que tiene existencia y es tan importante en su comprensión del hombre, el mundo y la historia, no puede ser algo súbito o intrascendente, por ello señala: «No me voy a morir de cualquier lado. / Voy a morir de frente, alborotado» (1977: 105). La siguiente cita sobre cómo morir se la pregunta el poeta en la oda «Lección» de *Claustro* (1991), el poema parte de la observación de los jóvenes adolescentes a los que ha dedicado su trabajo de enseñanza, se cuestiona cómo va a ser su muerte: «Llevo veintidós años dando / clase a muchachos. Ellos / tienen el secreto y la fuerza / de la vida. He / aprendido mucho. Pero / aún no sé cómo morir» (1991: 118). Ante la muerte la angustia expresada por el poeta emana por la forma que esta adquirirá en el punto final. Solo el que positivamente es capaz de terminar con su existencia puede saber el interrogante del cómo morir. Asumir el cómo va a finalizar la vida no se puede aceptar con anticipación, así lo señala en el poema «Último acto» de *La llegada del mal tiempo* (1998b):

Pues intensamente ha vivido, niebla entre gritos
de fuego del verano del mundo, vengándose
de tener que morir, piensa que debería ser capaz
de aceptar, con valor, la muerte y sus macabros
[engranajes
de enfermedad, hospitalización, operaciones,
tratamientos, convalecencia, la vuelta a casa
[hasta cuándo
para reingresar, más amargo por dentro, mejor actor
por fuera, enmascarado de entereza que evite, a
[su exigua
familia, incomodidades, lástima, sufrimiento,
perdón. Pero no, no es así, lo reconoce —perdido
en el eslálom del pánico, tal vez por cobardía
ante los acontecimientos, o porque está aún tan
[vivo
que no puede afrontarlos con anticipación. Nadie,
salvo el suicida lúcido, elige la forma
de su ausencia, los complejos, interminables
mecanismos previos a la muerte. Concédele,
destino, al adiós rotundo del desplome. Ahórrale
los trámites. Líbrale del verse aparcado, como un
[bulto,
en una residencia sanitaria —despavorido
lo mismo que un conejo arrojado en el césped de un
[estadio
de fútbol la noche de la gran final—, siendo un
[calvario
para quienes todavía le quieren y una carga para
[la Seguridad
Social del país. Te lo ruega, abolido
su orgullo, el mayor enemigo de pedir favores (1998b: 47-48).

Ángel Guinda temía molestar, ser gravoso ante la enfermedad y los acontecimientos previos a su fallecimiento. Así lo expresó, sin comentar este poema, pero en los mismos términos en la entrevista que nos concedió el 24 de julio de 2020:

—¿Tiene miedo a la muerte?:

No tengo miedo a la muerte. Tengo miedo al cómo. ¿Cómo moriré? Moriré en dos días. A mi me gustaría morirme de un infarto en el acto. Lo digo en el poema de un solo verso: «Quiero morir de pie como mueren los árboles». Así querría morir, instantáneamente y de pie, como mueren los árboles. Si vas a estar tres meses molestando a la familia, si es que la tienes y causando gastos a la Seguridad Social, es decir, a todos los ciudadanos por tu enfermedad y tratamiento. No (Anexo sexto).

El poema al que hace referencia en la conversación es «QUIERO MORIR DE PIE» del libro *Espectral* (Guinda, 2011b: 39): «¡QUIERO MORIR DE PIE, como mueren los árboles!». *Catedral de la noche* (2015a) contiene un poema que alude al cómo va a fallecer el poeta: «El poeta pregunta por su muerte». Toda la oda es un interrogante constante al respecto:

¿Moriré, verticalmente?
¿Delirando, consciente, inconsciente?
¿He de morir despacio, de repente?
¿Suicida, criminal, rebeldemente?
¿Indiferente, en frío o caliente?
¿Me moriré enfermando, torpemente?
¿O he de morir de muerte permanente?
¿En casa, en el hospital, solo, entre gente?
¿Ya de inmediato o tardíamente?
¿Apacible, brutal, airadamente?
¿O mirando la muerte frente a frente? (2015a: 59).

Los aforismos guindianos señalan también la angustia del poeta por saber cuándo y cómo se producirá su deceso. El primero de ellos de *Breviario* (1992a) fechado en 1985, la tensión que describe es tal que incluso la vida carecería de sentido si conociésemos la fecha en la que moriremos: «Si supiéramos cuándo moriremos, no desearíamos vivir» (1992a: 35). Otra sentencia de *Huellas* (1998a) reconoce la intensidad que supone razonar

sobre la muerte: «Más doloroso que morir es pensar que tenemos que morir» (1998a: 45; 2014: 70).

Antes de realizar unas consideraciones al tratamiento de la muerte, analizamos las respuestas y explicaciones que el propio Ángel Guinda nos expresó en las diversas entrevistas que pudimos realizar al poeta. La primera vez que conversamos sobre la muerte fue el día diez de octubre de 2017, en esa ocasión le preguntamos sobre el sentido del esfuerzo en las personas, si estas son finitas y están condenadas a dejar la existencia. Su respuesta fue:

Ese es el existencialismo de Heidegger, Sartre. El hombre es un ser para la muerte. Ya que el ser humano, por eso del lenguaje no marxista, el hombre está abocado a la muerte. Es como si me preguntan, ¿por qué hablo tanto de la muerte? Porque estoy vivísimo. Es decir, en tanto estemos en el camino, el *homo viator*, en el camino del viaje que es la vida, vamos a intentar ser honestos con nosotros mismos, honestos con la humanidad y fundarnos en la belleza, en la bondad y en la solidaridad (Anexo sexto).

La contestación nos revela dos planos, el primero nos sitúa en la filosofía de Martin Heidegger⁴², el hombre es un «Ser para la muerte», está abocado a ella indefectiblemente. El segundo retazo incide en lo visto anteriormente, la unidad entre muerte y la vida como un todo inseparablemente unido. La segunda entrevista realiza en Madrid el doce de abril de 2018 esclareció al ser cuestionado la convivencia con la muerte en el poema «Póstumo» (Guinda, 1991: 113) de su obra *Claustro*, respuesta que hemos visto en los párrafos previos, en donde traduce esa convivencia con la muerte por el terrible diagnóstico médico que sufría su segunda mujer. El tercer interviú tuvo lugar en su domicilio el veinticuatro de julio de 2020. En aquella ocasión también respondió a varias preguntas sobre el final de la existencia. En primer lugar, al ser cuestionado sobre la muerte respondió: «El asunto de la muerte me ha acompañado desde que nací, por

⁴² Martin Heidegger expone su teoría sobre el hombre como ser para la muerte en su libro *Ser y tiempo* en la segunda sección, capítulo primero, páginas 243-262. Recuperado de <https://docs.google.com/a/unizar.es/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbncG9ydGFjaW9uZXNmaWxvc29maWNhc3xneDo5OTQ5ZmQ2MjhlNjdmMjM>, consultado el 2-8-2022.

haber muerto mi madre en mi nacimiento. Yo me consideraba un asesino. Tenía complejo de culpabilidad por matar a mi madre al nacer» (Anexo sexto). Respuesta que apunta directamente a uno de los condicionantes aludidos al comienzo de este capítulo, después señalados en sus poemas, tal y como hemos visto. En segundo lugar, le interrogamos también a la imposibilidad de crear, otro de los factores apuntados, su contestación fue tajante y unívoca: «Sí» (Anexo sexto). También, le interpelamos sobre las preguntas y respuestas en la conversación con el Dr. José Ignacio Azua (psicólogo) sobre la vida y la muerte⁴³: «El doctor Azua le preguntó: “¿Qué era la vida para usted?”. Respondió: “una sana enfermedad que no se cura, sino con la muerte”. También, “¿Qué es la muerte?”. Respondió: “La única terapia eficaz contra la vida”» (Anexo sexto). A ello contestó:

El doctor Azua me dijo que por qué no había ido a la sesión anterior, ya que hice pirola. Le respondí: «Doctor, voy a ser sincero, no he ido porque, un día me miré en el espejo y pregunté ¿qué me pasaba? ¿Por qué te quieres suicidar? ¿Estás enamorado? ¿Es un amor prohibido?». No está bien visto. Me respondió: «Coge el toro por los cuernos y ve hacia delante. Pero no vayas con el coche buscando la vía del tren en Utebo para que te arrolle el tren». Le dije también: «Doctor, no volveré a su consulta, porque me he aplicado una autoterapia, y me he dado cuenta de que no soy un enfermo mental, soy un enfermo semental». Y me respondió: «Perfecto, ya está todo hablado» (Anexo sexto).

La contestación sobre la muerte, como tratamiento para la vida se comprende en ese momento desde la situación crítica personal por las que estaba atravesando con el planteamiento de fondo de terminar con su vida. La cuarta cuestión que le planteamos sobre las causas por las que llegó a escribir los versos del poema «L.S.D» de *Vida ávida* (Guinda, 1980): «Asesino de tu madre [...] sólo tendrás paz cuando orines en la tumba de tu padre, para abonar su muerte» (1980: 24). La contestación fue:

Sí. Porque yo tenía ese gran complejo de culpabilidad. Yo pensaba, si no hubiese nacido, mi madre no hubiera muerto. Y de ahí no me sacaba nadie. Estos pensamientos con cuatro años. Cuando me iba de casa, me escapaba, y dormía en los tubos de la construcción de las obras y resistía siete días, etc., y vivía de lo que robaba, de la leche de los camioneros

⁴³ La terapia psicológica que recibió con el Dr. Azúa la relata en el introducción al trabajo que realizó en 1986 sobre Dino Campana y Jacobo Fijman (Anexo noveno). Guinda acudió a recibir terapia psicológica a finales de los años setenta del siglo pasado por tener deseos suicidas, motivados por la relación amorosa con una alumna en Luesia.

de reparto, de lo que cogía en tiendas, etc., era consciente de lo que hacía. Era una supervivencia, era una resistencia (Anexo sexto).

Esta respuesta suma dos cuestiones, la primera el complejo por la muerte de su madre al nacer, del que ya nos hemos ocupado extensamente y la vez ocasión en la que se fugó de su casa, narrada en la carta fechada el 22 de febrero de 2009 titulada: «Abrir una puerta para escaparse de casa» (2011c: 47-50), publicada en el libro *Escribir como se vive*.

El corolario a este apartado pretende puntualizar algunas consideraciones que nos parecen importantes en el tratamiento de la muerte. Ángel Guinda es un poeta brillante que con fuerza, insistencia y vehemencia ha acercado a los lectores al problema límite de su existencia: la muerte. Su punto de mira ha estado fijo en ella, de los 949 poemas que tiene publicados, trata de ella en 257 ocasiones. Se suman, también, los numerosos aforismos redactados y la multitud de alusiones en sus escritos no líricos. El poeta ha sido capaz de enfrentarse a esta realidad última cara a cara, sin ceder nunca terreno por muy terrible que ella fuera o se presentase. Con arrojo y valentía no se ha conformado con aceptar la respuesta vacía de palabras consoladoras, en una resignación silenciosa, ni ha sido capaz de instalarse en el umbral de la esperanza al ponerse frente a frente a su inevitable postrimería. Comparto plenamente la idea expresada por A. Pérez Lasheras cuando señala que hablar de Guinda se asocia inmediata y fundamentalmente al tema de la muerte, y a los temas inherentes a la condición humana como son el paso del tiempo, la enfermedad, la vejez, las ausencias, los conflictos internos, llevados muchas veces hasta el extremo. Habría que analizar el impacto de los determinantes que le llevaron a sentirse hostigado por la muerte como una mochila que no se podía quitar, bien merecerían un estudio en profundidad, pero no es este el objeto de este trabajo. Coyunturas que ciertamente le determinaron seriamente, especialmente en la niñez. La muerte estaba al acecho en la mente de un niño que esperaba diariamente que viniera a su encuentro, además de experimentar las discusiones familiares y sentimiento de culpabilidad por provocar físicamente el fallecimiento de su madre al venir al mundo, al igual que la vivencia del intento de suicidio y el amago de agresión hacia su familia materna por parte de su padre. A todo ello se suma la incapacidad de generar vida debido

a su infertilidad y la convivencia con el implacable diagnóstico de su segunda esposa, en una escasa expectativa de vida, a consecuencia de una enfermedad que no tuvo consecuencias mortales. Se puede afirmar, sin ningún género de dudas, que la historia, evolución y trayectoria poética de Guinda se fraguan en su biografía. Se puede entender sin dificultad la convivencia del poeta con la muerte, además de afirmar su existencia y su vivencia en sí y la determinación de esta, hasta sentirse tatuado desde su origen por ella.

Guinda ha sido capaz con honradez y sinceridad de enfrentarse a la existencia de la muerte en un ejercicio exhaustivo de introspección, de situarse en la oscuridad más profunda de su abismo interior en donde ha encontrado la realidad que desea transmitir con todas sus fuerzas, a través del lenguaje en sus poemas y sentencias, en un reconocimiento de sí y sin espejismo alguno sabe mirar, en términos heideggerianos, al auténtico espejo de la vida. Por ello se comprende que hable de ella como una sinagoga a la que acude cuando quiere ser libre, pero esto no significa que este refugio sea un lugar placentero, todo lo contrario, es el lugar de la eterna lucha interior que no está cifrado entre el bien y el mal, en sentido clásico, sino entre vida y muerte.

Hay que remarcar que desde la mutación antropocéntrica del poeta expresada de forma singular en el capítulo «Salto vital» (1997: 81-113) del libro *Entre el amor y el odio* el hombre, la persona, pasa a ser el epicentro, el eje, la causa y la finalidad de su cosmovisión existencial. Este enfoque nacido a finales de la década de los años setenta del pasado siglo, será la que provoque la utilidad de su poesía que pretende ayudar moralmente a vivir a los sujetos, además de tener un componente de compromiso radical con la justicia, como veremos en el capítulo siguiente.

El poeta descubre ante la muerte la importancia de vivir. Su apuesta es la vida, no la muerte. Vivir en profundidad, descubrir la existencia como la realidad más real y como posibilidad de realización, es la esencia y la apuesta guindiana que pretende transmitir en sus poemas, aforismos y composiciones. La invitación a vivir, saberse persona, a pesar de los sufrimiento y los condicionantes negativos es la clave interpretativa del tratamiento que Guinda realiza sobre la muerte. Vivir, hasta desvivirse, apostar por la vida, dejar de

ser muertos con existencia porque no son capaces de descubrir la belleza de todos y cada uno de los momentos que la conforman. Este hallazgo implica enamorarse del sentido de la vida. La muerte es el fin, después de ella la nada. Los poemas referidos a la muerte pretenden que los lectores sean capaces de volver a nacer a la vida, a una vida consciente, por ello escribe para matar, por ello es necesario despertar del letargo y matar la muerte, por ello la poesía es el intento de recuperar el ser, de reconocerlo. El poeta es un dios en espíritu humano, por ello, el hombre es Dios, por ello el poeta es creador de vida, por ello escribe como vive, por ello la vida se escribe con muerte, por ello escribe para no morir y es capaz de quitarse la vida en lo que escribe.

Guinda invita ante el devenir histórico propio a experimentar la vida radicalmente. Después desaparece todo y nos encontramos con la nada y en la nada. La existencia en sí misma va haciéndonos morir poco a poco, vivir es una caducidad perenne. No dudamos en declarar que, lejos de ser un poeta asociado a la muerte, Guinda es un escritor que apuesta fundamentalmente por la vida con mayúsculas, a la que declara, e invita a participar, en el ejercicio de labor poética. A pesar de que vivir implica un ir muriendo poco a poco, a pesar de la existencia de la muerte que es real, vive y está siempre acechando, la apuesta por vivir es el núcleo y piedra de toque de toda la poesía guindiana. El hombre descubierto por el poeta solo tiene la posibilidad de descubrir su existencia y vivirla radicalmente, sabiendo que algún día será nada, es un nuevo concepto de mística, la mística humana que nace de la experiencia de saberse vivo en la intimidación permanente de la nada.

Termino este apartado transcribiendo uno de los últimos poemas manuscritos de Guinda que me facilitó Raquel Arroyo, viuda del poeta, el 7 de mayo de 2022 en el homenaje póstumo realizado en Madrid en la sede de la editorial Huerga y Fierro. Un poema que encontró en su mesa de trabajo y que hace referencia a la muerte. Según el relato de Raquel encontró el poema después de recibir la fotografía que autorizó a realizar al poeta en su velatorio. El poema dice así:

Cuando me veas dormido
en la fotografía dentro del

ataúd,
tal vez querrás traducir
mi silencio.
No existe diccionario de
silencios,
pero existen diccionarios de re-
cuerdos (Anexo undécimo).

6. Compromiso y lenguaje

El último capítulo de esta tesis doctoral tiene como objetivo señalar el compromiso radical (en tanto que profundo) con el mundo, la realidad, la justicia, la calidad del lenguaje y el hombre de un poeta que tuvo «una trayectoria vital marcada por la poesía» (Guinda, 2014: 5). En primer lugar, trataremos el tema del lenguaje, considerado por el poeta con la realidad de la humanidad: «La humana realidad es el lenguaje» (2014: 37). Abordaremos los aspectos formales y lingüísticos de la poesía guindiana, la forma interior y exterior de la misma, sus estructuras formales, los ritmos versales, así como los cultismos, neologismos, extranjerismos y usos de los signos de puntuación. A ello se sumará la concepción del lenguaje, la poesía, la noción sobre lo que es ser poeta que se desprende en sus poemas y aforismos, así como su compromiso con el lenguaje en aras de elaborar una poesía máxima calidad. Todo ello en un aprendizaje poético constante que le llevó constantemente a revisar y corregir sus composiciones, en la consideración de que su obra estaba siempre en permanente construcción, de que era una tarea «in fieri». El poeta siempre consideró la utilidad del lenguaje y la poesía otorgándoles un eficacia en un compromiso moral, es decir, en la concepción de una ética de la praxis literaria como tensión ético-estética.

En segundo lugar, analizaremos el compromiso que destila la poética y los aforismos de Guinda. Un compromiso que el poeta pretende desarrollar mediante el lenguaje, utilizándolo para visibilizar los dilemas y dramas sociales, la injusticia y los determinantes estructurales que alienan a las personas, mediante un exigente sentido crítico donde la poesía se convierte en un revulsivo de la conciencia. Abordaremos este apartado analizando la concepción de su compromiso estético-poético, la utilidad de su poesía en sus composiciones y aforismos, deteniéndonos especialmente en sus poemarios más comprometidos y en la visión que el poeta pretende realizar con los mismos. A ello se sumará el análisis que desprenden sus poemas sobre el compromiso con el hombre, la justicia y la paz, y las denuncias que contienen sus composiciones y aforismos. Repasaremos sus intervenciones públicas, alguna de ellas muy conocidas, derivadas de su compromiso social y concluiremos el capítulo con unas consideraciones finales.

6.1 Aspectos formales y lingüísticos en la poesía de Ángel Guinda

Abordamos en este apartado el análisis de los aspectos formales y lingüísticos con los que nos topamos en la lectura de la poesía de Ángel Guinda. Uno de los rasgos fundamentales en la escritura guindiana es la profundización en las posibilidades expresivas del lenguaje. La manera tan particular de describir la realidad se corresponde directamente con la intensidad de su emoción artística, su expresión acumula y crea recursos con la intención de lograr la mejor esencia. El poema se genera en un puro fenómeno expresivo, para ello la riqueza de recursos y sus imágenes no pretenden ornamentar, se producen desde una auténtica y genuina sustancia de su poética indisolublemente unida a su propio ser. En este sentido leemos: «Tengo miedo a leer, tengo miedo a escribir. Las palabras aparecen para desaparecerme» (Guinda, 1998a: 21) Comentando este aforismo A. Saldaña (2019) apunta: «Las palabras del poeta prueban la desintegración de su propio ser en el ser del lenguaje, son el eco desvanecido de una voz apagada, el hueco en el que finalmente se oculta y es» (2019: 321). La poesía de Guinda nace de la unión de su ser más íntimo con el lenguaje, en donde se une, fusiona y revierte al exterior como expresión lírica en forma de poema.

Analizaremos en este apartado la forma exterior e interior de la poesía de Ángel Guinda, acercándonos a las estructuras retóricas, formales y a los procedimientos básicos de la poesía, entre los que señalaremos los particulares recursos lingüísticos utilizados por nuestro poeta. El acercamiento a la Forma interior intentará mencionar brevemente las estructuras del pensamiento y del imaginario poético de Ángel Guinda. Seguiremos, para ello, las aportaciones conocidas del profesor García Berrio (1999).

6.1.1 Forma exterior

Fundamentalmente nos interesa señalar la sustancia rítmica, lingüística y morfosintáctica de la poesía guindiana, apuntando los recursos que nuestro autor emplea. Las estructuras retóricas formales incluyen procedimientos propios de la poesía como son los ritmos versales, las figuras de dición y la peculiaridades propias de la poesía que estamos analizando en esa exploración permanente del lenguaje, sus posibilidades, y el resultado de ese ejercicio. Numerosos estudios explican el entramado de la arquitectura rítmica del verso poético hispano. Ejemplo de ello son los estudios de Isabel Paraíso (1976), Tomás Navarro (1956), Francisco López (1969), Esteban Torre (2000), Antonio Quilis (2013). Utilizaremos fundamentalmente, para elaborar este apartado sobre el estudio de la métrica, las publicaciones de la profesora Paraíso, centrándonos en los constituyentes métricos: metro, pausa, rima y estrofa.

La concepción poética de Ángel Guinda se inscribe dentro de una exigencia máxima en la utilización del lenguaje y de las figuras estilísticas inherentes al trabajo lírico: «El empobrecimiento de la poesía tiene que ver con el descuido del lenguaje y el desprecio, si no desconocimiento, de las figuras de realce expresivo inherentes a la expresión poética» (Guinda, 2007b: 16). Este es uno de los factores que el poeta describe como una de las causas fundamentales del estado de crisis de la poesía actual. Ante la crisis poética denunciada en sus manifiestos poéticos y en el libro *El Mundo del Poeta. El Poeta en el Mundo* (2007b), Guinda apuesta vehementemente por una poesía con el más alto grado de excelencia, útil, en donde a través del poder del lenguaje, «el poeta luchará por mejorar la realidad aportando a su obra el máximo rigor de belleza y calidad» (2007b: 21).

El autor concibe su poética como un proyecto en construcción permanente, una obra en continua revisión con la intención de ser mejorada y perfeccionada. Así lo manifiesta el poeta al ser preguntado por los motivos de sus constantes correcciones en la

reedición de los poemas que selecciona en sus antologías y por la no asunción de varias de sus obras:

El motivo principal es por una parte un asunto casi patológico, contagiado por Juan Ramón Jiménez que siempre estaba retractando y corrigiendo. Es una aspiración a la perfección, a mejorar la voz y el lenguaje. El motivo principal es intentar una evolución lo más perfeccionada posible (Anexo sexto).

Guinda definió su poesía como «una modesta obra en marcha»⁴⁴. Es decir, una poesía en construcción, una tarea «in fieri». Otro dato que confirma esta tesis es el anuncio casi constante en sus libros poéticos de las siguientes obras las que califica como «poemarios en preparación». La notificación no implica que el nombre propuesto sea el definitivo de la obra, en numerosas ocasiones lo sustituye por el que le parece más adecuado a la hora de publicar su siguiente obra. Veámoslo en sus diferentes poemarios. Su primer libro *Sentimientos* (Anexo cuarto), concluye con el anuncio de la siguiente publicación que llevará por nombre *Paralelismo*. Incluso especifica el contenido de la mismo: «Nueva obra en proyecto: PARALELISMO. Tema: Poesía amorosa. Vida y sentimientos paralelos del amante y la amada, prodigio de su inmenso amor» (Anexo cuarto). Seis años después de este poemario se publica su primer libro *La pasión o la duda* (Guinda, 1972), que como vemos no lleva el nombre propuesto. Al final de esta obra encontramos un ejemplo claro que reafirma el argumento presentado. La conclusión de este su primer libro editado reza así:

LA PASIÓN O LA DUDA, primer libro de una Trilogía Lírica, fue comenzado, a mano por su autor; en Agón —junto al Moncayo—, agosto de 1971, y concluido en Luesia —junto a los Pirineos—, noviembre de dicho año, tras un éxtasis de Sed ante el Mediterráneo (1972: 67).

⁴⁴ Discurso de agradecimiento al recibir el Premio de las Letras Aragonesas el 4 de abril de 2011 en el Mueso Pablo Serrano de Zaragoza (Minuto; 4.03). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Oy5FUfw50_Y. Consultado el 1 de noviembre de 2022.

Una trilogía que nunca llegó a publicarse como tal, pero que el autor sí concibe como tal al término de su primer poemario. La siguiente referencia a su evolución poética la realiza en la antología *Entre el amor y odio* (1977):

Este libro es un proceso de intensas descargas de adicciones, contradicciones y repulsiones, tras cuya transcripción literaria he llegado a la convicción interesada de que vale más la pena vivir mal libre que escribir mejor atormentado. Omito cualquier referencia bibliográfica anterior a esta edición, por reconocer ENTRE EL AMOR Y EL ODIO como mi primer —y ojalá último— libro (1977: 174).

En clave similar encontramos como nota a la edición de *Vida ávida* (1980) la siguiente afirmación: «Sin olvidar la provisionalidad que a toda obra concede una conciencia literaria escrupulosa, reconozco la presente edición como cuerpo de mi poesía total asumida hasta la fecha» (1980: 87). Una nota que repite exactamente en su siguiente antología *Crepúsculo esplendor* (1983), en donde selecciona algunos poemas de *Vida ávida* e incluye nuevos poemas (1983: 114). La clara conciencia de revisión, actualización, y eliminación de los poemas en los que no reconoce su voz en la edificación de su poética la expresa en la dedicación de poemario a su persona: «Por cuanto en mí he destruido me dedico estas construcciones» (1983: 114).

La última nota del poemario *Después de todo* (1994a) acredita la afirmación de la comprensión unitaria de la obra guindiana:

La presente colección de poemas completa y concluye la sección que, con diferente título e inacabada, cerraba en 1991 la primera edición de *Claustro*. Entonces sólo figuraban en ella tres poemas que revisado y unidos aquí a otros cuarenta y siete inéditos configuran la definitiva sección *Después de todo* (1994a: 67).

El poeta cita en esta nota los tres poemas de la última sección de *Claustro* que titula como: «Libro de huellas (en preparación)» (1991: 173-176). Una obra a la que cambiará el nombre y pasará a ser *Después de todo* (1994a) en donde incluirá los poemas:

«La edad estéril; Tras las máscaras y Los pusilánimes» (1994a: 13-16) publicados en *Claustro* en la sección «Libro de huellas» (1991: 173-176).

El título del libro lo reutilizará posteriormente para uno de sus libros aforísticos *Libro de huellas* (2014), que aparecerá como edición posterior a la obra del mismo género *Huellas* (1998a). Además, en el poemario *Después de todo* (Guinda, 1994a) anunciará una obra en prosa que nunca llegará a publicar: «Prosa. Diario de noche. En preparación» (1991: 187).

Se constata el planteamiento de la concepción de Guinda sobre su poética como un proyecto continuo en constante revisión y crecimiento, una tarea «in fieri».

Es de destacar la cita a modo de aforismo con la que cierra *La voz de la mirada*, un pensamiento del libro *Huellas* (1998a) que el citará como «Libro de huellas»: «He cerrado los ojos para ver. (Libro de huellas)» (2000: 17). Libro aforístico que no aparecerá como tal hasta 2014, pero sí ha publicado como *Huellas* en 1998. Los proyectos iniciales que va desgranando al final de sus ediciones, las va modificando, acotando, y rehaciendo conforme su obra poética va evolucionando. Ejemplo de ello lo encontramos en su obra *Toda la luz del mundo* (2002), en donde anuncia unas antologías de su poesía y de sus aforismos, que solo realizará del segundo: «Olifante va a publicar su poesía y aforismos reunidos en *Vida ávida* y *Libro de huellas*, respectivamente» (2002: 51).

El poeta va confeccionando su obra, sus poemas, y los va utilizando según sus necesidades, es el caso visto de los tres poemas publicados en *Claustro* y posteriormente en *Después de todo*. Algo similar sucede con los poemas del libro *Claro interior* (2007a), como el poeta declara en la nota a la edición de la obra: «Antes de formar parte de este libro, unos poemas del mismo vieron la luz, de manera coyuntural, en algún suplemento literario, revista, CD, DVD o plaquette» (2007a: 49). Composiciones que reunirá y ampliará en el libro citado otorgándoles una unidad literaria. Esta nota a la edición

aclaratoria es la última que realiza en sus poemarios. Ello no significa que las composiciones que vaya posteriormente las incorpore como inéditas en alguno de sus poemarios y posteriormente en un todo unitario en obras consolidadas. Es el caso de los poemas de la última sección de la antología del libro *Poemas útiles de un poeta inútil* que titula como: «Inéditos» (2017: 41-49) y que posteriormente publicará en sus obras: *Poemas de la cabeza* (2018a) y *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones* (Guinda 2020). «Hay un avispero» (2017: 42) modificado en algún verso pasará a ser «El avispero» (2018a: 10) y posteriormente retocado en *Los deslumbramientos*: (Guinda, 2020: 36). El poema «Mi cabeza» (2018a) que volverá a publicar en *Los deslumbramientos* sin modificar (2020: 31). Y también de los poemas: «Pregúntate» (2017: 49) y «Rememora» (2017: 43) que posteriormente corregirá y publicará en *Recapitulaciones* (2020: 53; 2020: 55) con el mismo nombre.

Retomando el tema de las estructuras formales, los procedimientos propios de la poesía guindiana, se observa la profusión en la utilización de los recursos utilizados por el poeta a la hora de componer sus poemas. Una variedad que se aprecia a simple vista en todos los poemarios. Guinda recurre habitualmente a los modelos de la métrica tradicional (sonetos, tercetos encadenados, cuartetas asonantadas, silvas, etc.), especialmente en su poesía no asumida. El claro dominio del lenguaje poético y el uso de sus recursos le llevará, en su evolución a confeccionar poemarios de un solo verso, ejemplo de ello es *Toda la luz del mundo* (2002), en donde publica 35 poemas minimalistas, en claro guiño a la poesía hermética italiana de Ungaretti, Quasimodo y Montale. Una poesía que prima el condensamiento expresivo con una intensa carga de existencialidad. Inclusive escribe un poema de una sola palabra. El poema «Eternidad» de la antología *Crepúsculo esplendor*: «Fin» (1983: 96). En contraste con esta forma expresiva el libro *Espectral* (2011b). Un poemario que pretende ser una poesía de largo aliento en prosa fragmentada en un solo poema de 1.600 versos. Al ser preguntado en las entrevistas que pudimos realizar al poeta por variedad en el uso de los recursos, el autor responde:

La forma te viene dada por el tema y por el poema. Uno no escribe el poema como quiere escribirlo. Es el poema el que te dice, escíbeme. Cada poema tiene una musicalidad, un número de versos. Este te viene dado por el tema y por la dictadura del poema (Anexo sexto).

También, al ser preguntado por la relación del poeta con el lenguaje explica los motivos por los que usa diferentes recursos y su evolución en la utilización de ellos:

Recuerdo una frase de Rosendo Tello en un artículo de hace más de veinte años en la que decía que: «Una característica de la poesía aragonesa desde siempre era la ausencia de imaginación». Estas palabras me marcaron mucho. Tal vez, me ha llevado a hacer un ejercicio imaginativo a base de metáforas, imágenes, etc. Un ejercicio de ruptura e investigación, del que me arrepiento era el «encabalgamiento violento». Unir, verso, romperlo y con el siguiente de alguna manera tener una conexión, semántica o de significado doble. Eso lo practiqué en *Vida ávida*, pero me pareció un fracaso porque había un componente lúdico con el lenguaje, y llegué a la conclusión de que esta experiencia era muy peligrosa. Era como si el juego pudiera encerrar una trampa. Pensaba que si por querer jugar, experimentar, me autotrampeaba. Abandoné los encabalgamientos semánticos. Desde *Claro interior*, que aparece en 2007, mi voz se va volviendo no más clásica, sino más serena, más equilibrada, menos forzada (Anexo sexto).

Muchas de las composiciones de la época no asumida siguen modelos de la métrica tradicional (sonetos, tercetos encadenados, silvas, endecasílabos, alejandrinos). Ejemplo de ello es el poema «Vivir» de su obra *Cantos en el exilio* (Guinda, 1973c) y posteriormente publicado en la antología *Claustro* (1991):

Cada otoño me duele más la vida
y mi dolor se torna más amargo,
pero es, Señor, la vida el golpe de largo
que me vuelca rotundo a la embestida.

Vivir es una eterna despedida,
un sabor de distancia a nuestro cargo.
No he podido, Señor, con tanto embargo,
no hay desembocadura a mi medida.

Mas hoy quiero apostar todo mi empeño
en pervivir hasta ganar mi muerte,
hasta empanzarme a trampas con el sueño.

Porque me pesa el mundo que me toca
vivir desarraigadamente en suerte.
Para morir toda la vida es poca (1973c: 15; 1991: 19).

En general, el endecasílabo es el metro más frecuente en Guinda, aunque también se aprecia la comodidad del poeta en la combinación de endecasílabos, eneasílabos y alejandrinos. Aunque evoluciona hacia los poemas de versos sueltos y a los poemas de versos libres. Los primeros caracterizados por ausencia de rima entre sus versos, los segundos significados por la ruptura casi total de las formas métricas tradicionales, sin estrofas, sin rima, en donde los versos no tienen las mismas medidas, la posición de los acentos es arbitraria, etc. Ejemplo de poema de versos sueltos en versos heptasílabos es «Contemplación» del libro *Catedral de la noche* (2015a):

La intemperie revoca,
trastornada, su cónclave.
Motas incandescentes
inseminan el cielo.
Resplandece la escuálida
serpiente deshuesada.
Del cementerio fluyen
efigies de retumbos.
Somos lo que perdemos,
lo que hemos ganado.
El asma de mis ojos
es un astro que sangra.
A la orilla del mar
oigo potros de nieve.
¿Duerme todo o espera
a que llegue la nada? (2015a: 24).

Si bien en la versificación tradicional las unidades métricas se caracterizan por su orden y su frecuencia, en el poema de versos libres predomina la frecuencia, dejando el orden al arbitrio del poeta con el cuidado de que esta no sea fruto del azar. Este recurso lo emplea ya en su poesía asumida y lo mantendrá hasta su último poemario. Ejemplo de ello el poema «Deseo de Hefaiastos» de *Vida ávida* (1980) y «Canción» de *Los deslumbramientos* (2020):

Sálvame en el misterio,
transparencia.
Sálvame, reflexión,
en el instinto.
Amurallado, incendio,
no te quemes:

...No desoiré
a ras de rúbeas túnicas rebelión
las demoníaca voz: Iré
a reconciliarse con la claridad
de intenso laberinto obsceno y magma (1980: 23).

Otro ejemplo claro de encabalgamiento que emplea en numerosas ocasiones en una misma composición es el poema «Me he fumado la vida» del libro *Después de todo* (1994a):

Me he fumado la vida como el tiempo
se he me a fumado a mi. Mirad
Esta laringe, esta tráquea, estos
bronquios y pulmones
ametrallados por la nicótica. He fumado
los gases subterráneos
del Metro en sus andenes; el aire
de Madrid, sucio como una traición a la luz
más hermosa. Las nevadas
del yeso en las pizarras, la hoguera
negra de los tubos de escape. Las hojas
secas de la marihuana, el asfalto,
la niebla, la humedad, la avellana
tan blanda de los clítoris. El polvo
de las camas y de las bibliotecas. La espesa
polvareda de lo siniestro cuando huía
de mi sombra. Y mi vida hecha
polvo. Y el polvo que seré
bajo el árbol secreto de la muerte (1994a: 24).

Ejemplo tmesis lo encontramos en el poema «Paz» del libro *Poemas para los demás* (2009):

Poeta y público, frente a frente, sentados, co-
mienzan a golpearse... (2009: 33).

Ángel Guinda concibe sus obras como un todo proyecto original en el que intenta dar a cada poemario un carácter unitario. Este planteamiento es decisivo para la estructura poemáticas de los mismos. Así, alterna lo poemas monoestróficos con los paraestróficos, con voluntad de aportar singularidad en cada entrega. Si bien, la ordenación rítmica de versos se da en los primeros libros, no asumidos, conforme va avanzando su trayectoria

poética, predominan las agrupaciones no estróficas y en bloques estróficos cambiantes, combinando con composiciones libres, aunque no abandona nunca la ordenación rítmica en sus versos.

Los poemas paraestróficos son aquellos poemas poliestróficos abiertos que ofrecen un patrón o esquema casi constante, desde el principio hasta el final, pues simulan una estructura estrófica fija. Estas composiciones apuntan a una cierta unidad estrófica, pero no son poemas estróficos unitarios. El empleo de estos poemas es un procedimiento habitual en los libros guindianos. Encontramos multitud de ejemplos en casi todos sus poemarios. Ejemplo de ello encontramos en algunos poemas de *Materia de amor* (2013c), *Catedral de la noche* (2015a) y *Los deslumbramientos* (2020).

Los ritmos versales de los poemas ofrecen un efecto rítmico propio de la poesía. El empleo de la métrica que utiliza Guinda es muy variada, con notables composiciones tanto en los ritmos fónicos como en los semánticos. Veamos ahora la utilización de las estructuras retóricas de la lengua que se integran al lenguaje poético en la poesía que estamos analizando.

Respecto a las figuras de dicción encontramos numerosos usos de eufonías, cacofonías, figuras por adición (por repetición y por acumulación), figuras por detracción y figuras por orden sintáctico.

Examinando el uso de las eufonías, encontramos eufonías por aliteración y por sinfonía vocálicas. La primera con la repetición de uno o varios sonidos suficientemente próximos el poeta logra un efecto de nexo, de unión entre el ritmo, la melodía con una notoria función simbólico-expresiva. Así observamos en los versos finales del poema «Toda profecía es una tumba» del libro *Rigor vitae* (2013a), donde apreciamos la aliteración de sonidos vibrantes que producen en efecto resonante:

Todo **p**rofeta apesta **eng**reimiento, perpetra un paraíso, **p**ropaga cementerios.

Me alimento de espíritus most**tr**encos en descomposición, de ideas secas: acelero su **d**egradación de **n**utrientes: para **f**ertilizar el **p**rogreso (2013a: 34)⁴⁵.

Ejemplo del uso de sinfonía vocálica en donde el uso de recurso consiste en la alternancia vocálica con efecto rítmico son los poemas «Des (propósitos)» y «El discurso» del poemario *Claro interior* (2007a). En el segundo el uso de la /i/, /a/, /o/:

Quesilabilabiso

Quesilabilabila

Sisilabilabisó (2007a: 33).

También es frecuente el recurso eufónico del homoioteleuton, la terminación de dos o más miembros de la frase, verso, con la misma forma o desinencia, así los versos del poema «Amándonos» del libro *Entre el amor y el odio* (1977):

Encontrarte en la propia luz, sentirte [...]
Llamándome, —amándome—, queriendo [...]
Amándonos, —llamándonos—, el mundo [...] (1977: 30).

Guinda también emplea la cacofonía como recurso poético y no como vicio, ya que su uso insertado en el lenguaje poético puede servir para darle realce, así lo expresa Esteban Torre en su estudio sobre la métrica:

La Poética y la Retórica tradicionales se ocuparon extensamente de la elección y disposición de las palabras, con el fin de evitar el encuentro o la repetición de sonidos con efecto acústico desagradable. Pero en realidad la distancia que media entre lo agradable y desagradable, entre la eufonía y la cacofonía, es difícil de precisar (Torre, 2000: 56).

⁴⁵ Señalo en resalte tipográfico las aliteraciones de sonidos vibrantes.

Ejemplo de cómo el poeta pretende realzar utilizando la repetición de sonidos es el verso del poema «Testamento» de *Crepúsculo esplendor* (Guinda, 1983) para darle una condensación expresiva al verbo. Significativo también es el empleo de este recurso en el poema «Y» del libro *Claro interior* (2007a):

Contra toda amenaza de adversidad o muerte,
vivir, vivir, vivir, sea vuestra venganza (1983: 95).

El tacto aviva el
flujo del templo. ¡Pa, para, para! [...]
¡Sigue, sí, sigue! (2007a: 25).

Respecto a las figuras por adición: por repetición y por acumulación. En donde el poeta por repetición de términos o el mismo giro aporta fuerza. Guinda emplea múltiples repeticiones en sus poemas. Veámoslo. En referencia a la repetición estricta usa la geminación, la anadiplosis, la epanadiplosis, la anáfora, la epifora, el epímone y la redición.

En cuanto a la geminación, la redición de voces en contacto el poema «Y» del libro *Claro interior* (2007a):

Y, y. Esa lluvia [...]
En, en. Va. Vagínala (2007a: 25).

La anadiplosis, la reduplicación de la última parte de un verso al comienzo del siguiente, es un recurso muy habitual que lo emplea en multitud de poemas. Ejemplo de ello los versos del poema «Semillas» del poemario *Poemas para los demás* (2009):

Escribo con semillas.
Sencillamente, escribo.
Escribo como vivo (2009: 16).

También se perciben en sus poemas el empleo de la epanadiplosis, una figura que consiste en comenzar y acabar en una frase o miembro de la frase con la misma palabra. Este uso lo percibimos, en el poema «Vivir», también, del libro *Poemas para los demás* (2009):

Yo no quiero escribir.

Vivir, sólo, vivir (2009: 47).

Uno de los recursos más empleados por Guinda es la anáfora, la figura que repite una o varias palabras al comienzo de cada verso. Este recursos que enfatiza el significado remarcado es muy habitual en sus composiciones. Ejemplo de ello el poema «El poeta es un hombre que se atreve» del libro *Entre el amor y el odio* (1977), en donde las tres primeras estrofas comienzan con el mismo verso:

El poeta es un hombre que se atreve [...]
El poeta es un hombre que se atreve [...]
El poeta es un hombre que se atreve [...] (1977: 76).

Especialmente significativo en el empleo de esta figura es el poema «El mar» del libro *Poemas perimentales* (2005), reeditado posteriormente en *Claro interior* (2007a). El poema comienza y termina por el mismo verso que repite en sus estrofas en trece ocasiones:

Mi cabeza es un mar (2005: 7; 2007a: 21).

También encontramos como repetición estricta el uso de la epifora que consiste en reiterar de idéntica forma el final de cada verso. Este recuso lo encontramos en el poema «Cajas» de *Claro interior* (1997a), y especialmente en el poema «Lo que queda de todo» del libro *Caja de lava* (2012), en donde termina todos veintiún versos de la composición con la mismas palabras:

Suben a la casa en una caja,
Bajan a la calle en una caja.
Viajan en una caja (2007a: 39).

Lo imposible posible eres tú.
La quietud que me exalta eres tú.
El aire que envuelve eres tú.
La furia que aplaca eres tú.
La órbita en que giro eres tú.
La fuerza que alcanza eres tú.
Lo que nombra el misterio eres tú.
La ausencia que me acompaña eres tú.
El sol que me congela eres tú.
La prez del terremoto eres tú.
La raíz que eleva eres tú.
La luz de cada noche eres tú.
El imán que me atrapa eres tú.
El glaciador que me quema eres tú.
Lo que llena el vacío eres tú.
El silencio que me habla eres tú.
La brújula que me embruja eres tú.
El hambre que me sacia eres tú.
La sed embriagadora eres tú.
El cielo en el infierno eres tú.
El rayo que me parte eres tú (2012: 29).

Guinda emplea también el epítome, la repetición dispersa con objeto de grabar el mensaje en el lector en el poema «España, aquí me tienes» del libro *Entre el amor y odio* (1977: 62):

Aunque me olvides, aunque me envenenes.

Y también la figura de la redición, la repetición como paréntesis, por ejemplo, en el poema «Manifiesto no» del poemario *Poemas para los demás* (2009: 23):

Al sí a todo porque sí, no.

Sí al no.

Otras figuras empleadas por el poeta en el uso de repetición relajada son la paronomasia, el políptoton y la derivación. La primera implica dos significantes próximos muy alejados sistemáticamente. La segunda el empleo de la misma palabra en un enunciado breve en distintas función es o formas, subrayando la insistencia. La tercera figura de repetición relajada implica el uso en una misma frase de palabras de una misma raíz. Ponemos algún uso de estas figuras en los poemas guindianos.

Paronomasia:

Abarcar el abismo (2009: 35).

Políptoton:

Existe Dios, si Dios es cada uno (1989: 13).

Derivación:

Bolsa de empleo, bolsa de desempleo (2007a: 35).

Como hemos dicho nuestro poeta utiliza también figuras por acumulación. Este recurso es habitual en la construcción de sus composiciones. La acumulación de sinónimos, el empleo reiterado en el discurso de palabras o frases cuya significación es correlativa, es constante en mucho de sus poemas. Es paradigmático el empleo de esta figura en el poema «Des (propósitos)» del libro *Claro interior* (2007a):

desenmascara
desequilibra
desatasca
desaira
desubica desoye descompón
descontamina
destrona
desenreda

desatasca
descubre
desentraña
despereza
desencanta
desmorona
desescombra
deshaz
desaparece (2007a: 32).

Otra figura por acumulación que suele utilizar muy a menudo es la enumeración que consiste en la acumulación de elementos que componen un conjunto y ayudan a recrear el ambiente. Por ejemplo, el poema «Rememora» del poemario *Recapitulaciones* (Guinda 2020: 55):

Mira el techo, los balcones, las paredes, el suelo, cada
Rincón de este cuarto más tuyo que tú mismo.

La gradación, es decir, la sucesión hacia la amplificación o precisión semántica es muy frecuente también en la poética guindiana. Así lo comprobamos en uno de sus últimos poemas publicados de su obra *Claro interior* (2007a), titulado «Las palabras»:

Me rompo en palabra,
me desrompo.
Desroto
me deshuyo.
Reconstruyo (2007a: 12).

Acerquémonos ahora a los fenómenos lingüísticos que emplea Guinda en sus composiciones, especialmente nos centraremos en los cultismos y en los neologismos. El poeta ya desde el principio de su trayectoria poética ha sabido integrar un amplio catálogo de recursos lingüísticos singulares. Los estudios de los críticos, como ya hemos visto anteriormente, tildan a Ángel Guinda como un poeta que tiene una voz singular, y que ha sabido crear un propio idiolecto en la creación de nuevas palabras, y en el juego que es

capaz de mostrar en sus poemas con el lenguaje. La poesía guindiana, además de exhibir el dominio y el control del lenguaje por parte del autor, tiene como claro objetivo, la búsqueda de la calidad y de la excelencia en ejercicio constante de aprendizaje siendo constantemente revisada y corregida.

Los cultismos son utilizados por Guinda en su poesía no asumida, como influencia clara del culturalismo, algo que posteriormente rechazará el poeta de forma clara en sus manifiestos poéticos, especialmente en *Poesía útil* (1994b): «Rechazamos la poesía elaborada que obliga al lector a estudiar el diccionario [...] Propugnamos una poesía sencilla, clara, rotunda, directa, honda, intensa, grave, cargada de intención» (1994b: 1; 2016: 44). Esta rotunda afirmación no es óbice para el empleo de los cultismos que fundamentalmente, por la influencia señalada, se pueden observar en poemarios de su etapa inicial que luego rehusará, al no encontrar en ellos el poeta su voz reflejada. *Las imploxiones* (1973b) es el poemario que más cultismos contiene. Es un libro de clara influencia culturalista, tan empleada por los novísimos: «Los Novísimos se concentran en el mentado esteticismo culturalista [...] Evolución casi toda la promoción hacia un culturalismo esteticista» (Sánchez, 2018: 89). Ángel Guinda no es ajeno a esta influencia de forma directa a principios de los años setenta, en plena efervescencia de los poetas novísimos, cuando el poeta comienza su quehacer lírico. El poemario citado es principalmente introspectivo, así lo denotan los poemas: «Autorretrato inicial»; «Razón de ser»; «Autoesquema»; «Buzoanálisis»; «Auto existencial»; «Autofecundación»; «Definición del yo»; «Buceo interior»; «Autoevaluación»; «Evasión hacia adentro»; «Programa de mi muerte» e «Introducción a la revolución existencial» (Guinda, 1973b: 16, 17, 18, 19, 22, 24, 28, 32, 35, 36, 38, 42). Pero ello no quita para que el autor juegue y experimente con el lenguaje, además de exhibir cultismos repetidamente en poemas de líneas expresamente fragmentadas, hasta rozar la poesía visual en el poema «Génesis de la implosión» (1973b: 14-15). El poema referido es un juego del neologismo «Imploxión» que descompone y va añadiendo palabras a modo de explicación. Veamos los cultismos de este poemario: «oxiuro, oxigonio, oxeador, oste»; «vedija, yesca»; «gambalúas»; «valvas, varasetos»; «saprofito, osteoma»; «gajículo»; «estro, eritrofobia»; «hirsuto» y «garniel» (1973b: 15, 16, 20, 27, 33, 39, 40, 44, 46). El uso excesivo de cultismos en este poemario se va frenando en el decurso de sus libros posteriores, aunque los seguirá utilizando, pero en menor medida. Su siguiente poemario *La senda* (Guinda, 1974a)

también contiene cultismos: «azumbres, siringes»; «enhiesto»; «undívas, florumbelas, drupas, glumas»; «ñoclo»; «clepsidra, diedro, almiares, hoyancas, labrucas, biznagas, albérchigo»; «ceñiglos, gayola, filadiz, alhorre, cancro»; «terrígeno, surto»; «cédrices»; «escueznos»; «yuyo, ipil, viburno»; «giste, cimbel»; «ázoe» (1974a: 25, 27, 33-34, 37, 41, 45-46, 49, 53, 63, 71, 77, 85). *La senda* (1974a), el poemario con el que ganó en 1973 el V premio San Jorge de poesía de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza, es también un libro con un gran ascendente culturalista. El uso de los cultismos va menguando conforme va avanzando la voz del poeta, aunque alguno utilizará en sus poemarios posteriores. Así en *Ataire* (1975) utilizará: «cisura»; «ñaque, siringe, aderces, samovar, gramil, olifante»; «abarloados»; «halda»; «driblador» (1975: 22, 33-36, 48, 51, 65). La enumeración de los cultismos de este poemario denota bien, un error en el empleo por parte del autor, bien una equivocación en el edición del libro. Me refiero al uso de «Aderces» del poema «Estatuta de amor» (1975: 34). Si bien el término está bien empleado en el verso que hace referencia al mar para citar a la persona amada «La mar, huir, huir, los aderces terribles, / las llanuras espaldas» (1975:34), el cultismo es «Adarce» y no «Aderce» en referencia a la costra salina que las aguas del mar forman en los objetos que mojan. Si el error viniera motivado por parte del poeta, denotaría más una exhibición de términos que un conocimiento exhaustivo de ellos. Podría ser también, como he dicho, un error de edición, algo que no creo que sea conociendo la revisión pertinaz que el poeta hacía de sus obras antes y después de ser publicadas. A partir de *Ataire* es muy inusual el empleo de cultismos en los poemarios guindianos. Esta afirmación me lleva a pensar que la utilización de este recurso, que acabamos de exponer es más bien forzada, y buscada, como hemos dicho, por influencia del culturalismo de comienzos de los años setenta del siglo pasado, algo a lo que no fue ajeno Guinda.

Otro fenómeno lingüístico al que utiliza con frecuencia es la creación de nuevas palabras, neologismos. El empleo del lenguaje le llevó en numerosas ocasiones a realizar atrevidas acuñaciones léxicas. Los estudios de los críticos, ya señalados en el punto cuarto del trabajo, coinciden en apuntar el empleo de este recurso de forma habitual en su poesía. Se podría decir, sin temor a equivocarnos, que la creación léxico-semántica del poeta son testigos de su vigor lingüístico. Muchas de sus nominalizaciones implican nuevos giros no solo léxicos sino semánticos en la indagación y ampliación del lenguaje para tratar de transmitir con él, el grado máximo de la realidad. Los neologismos guindianos nacen a la

par que sus primeros pasos en la composición de su poesía, utilizados en toda su trayectoria. Si bien, al final de la misma, en una voz más calmada del poeta, no los emplea con la asiduidad de los comienzos.

Los neologismos conocidos tradicionalmente por composición y derivación los emplea en diferentes categorías (nombres, adjetivos, adverbios, verbos). Su uso no se circunscribe a su poesía, también los utiliza en numerosas ocasiones en sus aforismos. También es singular el empleo de nuevos significados semánticos, que otorga a palabras invariables cuya función no es otra que introducir términos generalmente nominales u oracionales con los que forman grupos sintácticos, como es el caso de las preposiciones, como ahora veremos. También es frecuente neologismos intencionados provocados por metátesis, cambiando letras en las palabras, incluso invirtiendo su orden totalmente, o incluso por ultracorrección. El empleo de los neologismos denota no solo el dominio del lenguaje del poeta, en este caso Guinda, sino su calidad, como bien señala Jan Mukarovsky (1977: 327): «Se puede decir que todo escritor de calidad está constantemente innovando con neologismos de forma y contenido».

La primera vez que utiliza un neologismo por composición lo emplea como firma de su poemario inicial *Sentimientos* a los dieciséis años: «Santángel» (Anexo cuarto). Es la suma de «santo» y el nombre propio del poeta, pseudónimo que solo utilizara en su primer escrito poético y en algún artículo periodístico como el mismo explica en *Escribir como se vive* (Guinda, 2011c: 39):

Tenía que tomar la que me parecía una gran decisión. Encontré una salida provisional para pensarlo mejor durante un tiempo. Ni Guinda ni Casales. Como Neruda y tantos otros escritores y artistas, parapetado en el pudor, opté por un seudónimo: Santángel. Con el firmé mis escritos iniciales en prensa y algunas precoces pintadas en la tapias de la ciudad [...] En 1969 [...] opté por mi primer nombre en recuerdo de mi madre y por mi primer apellido en reconocimiento de mi padre [...] Con el segundo nombre y el segundo apellido (Manuel Casales) firmé, años después, solapas editoriales y reseñas de libros.

Hemos visto anteriormente, al hablar de las empresas editoriales guindianas, la colección de libros Pujal y la revista poética *Malvís*, la utilización de este seudónimo al realizar los estudios críticos en las solapas de los libros de poesía Pujal.

Los primeros neologismos que emplea en sus poemas los encontramos en *Las imploxiones* (1973b). El nombre es ya en sí mismo un neologismo producido por derivación-sufijación, cambiando el prefijo «ex» por «im» y la «s» por la «x». Además de utilizarlo en este poemario lo emplea también en el poema «Canto final» de libro *Cantos en el exilio* (1973c) junto a otros dos: «HoRRizonte» y «porvivir» (1973c: 45).

La senda (1974a) es el poemario que más neologismos contiene, un total de dieciséis: «Metaeternidad»; «Comunifique»; «Rocaestrías»; «Paralelamano»; «Brisazul»; «Almaires»; «Airemás»; «Asiduatristemente»; «Voyvoy»; «Duermeluz»; «Grismente»; «Genicanto»; «Vientoluz»; «Claustrabiertamente»; «Tactodilatación»; «Sangre-voz» (1974a: 11, 25, 33, 41, 43, 45, 49, 57, 62, 63, 67, 69, 81).

Son diferentes los tipos de neologismos empleados. «Metaeternidad» es una nueva palabra producida por prefijación. La forma de producción de neologismos más empleada en este libro es por composición de dos sustantivos: «Rocaestrías», «Almaires», «Vientoluz», «Tactodilatación». También por composición de adjetivo y sustantivo: «Paralelamano», de sustantivo y adjetivo: «Brisazul», de adjetivo y adverbio: «Asiduatristemente», de sustantivo y adverbio: «Airemás» y «Claustrabiertamente», de verbo y verbo: «Voyvoy» y «Comunifique», de sustantivo y verbo: «Genicanto», de verbo y sustantivo: «Duermeluz». Además, utiliza en este poemario para componer neologismos la derivación por sufijación en este caso de un adjetivo «Grismente». Dejo a un lado, pero lo incorporo como neologismo, ya que no suele emplear el guion para unir palabras en sus poemas «Sangre-voz», el contexto de los versos del poema indica que con toda probabilidad puede ser un neologismo, un canto que realiza a la persona amada con toda su sangre y con toda su voz.

El poemario *Atarje* (1975) contiene neologismos y cambios de significados en las palabras. El poema «Liberándonos» (1975: 55) realiza un juego semántico al escribir: «Encadenada Mente» para expresar cómo su mente está apresada, para realzar el significado escribe «Mente» con mayúsculas, para evitar que se confunda con el sufijo que por composición formaría un adverbio. El poema «Litoral» (1975: 66) en el que pretende realizar un homenaje a Vicente Huidobro realiza por derivación neologismos cercanos al sustantivo gaviota: «Gaviokas» «Gaviolas»; «Gavioñas»; «Gaviopas»; «Gavioyas» (1975: 66). El último neologismo por derivación-sufijación lo muestra en el poema «Atarde» (1975: 77) en el que añade la preposición «A» al sustantivo.

Otros neologismos empleados en sus poemas por composición son: «Vientoluz»: Neologismo por composición de dos sustantivos, que aparece en el poema «Lluvia» del libro *Entre el amor y el odio* (1977: 43). También encontramos en el poemario *Vida ávida* (1980) los siguientes: «Rebeldealegremente» (1980: 20): Neologismo por composición de adjetivo y adverbio; «Enterréisme» (1980: 28): Neologismo verbal en el que utiliza la propensión al verbo reflexivo, con origen en formas arcaicas que se ramifican en expresiones autorreferenciales; «Vivovivo» (1980: 28): Neologismo verbal por composición de dos verbos; «Resuexcitarnos» (1980: 28): Neologismo verbal por composición de dos verbos, resucitar y excitar; «Hierbaceite» (1980: 29): Neologismo por composición de dos sustantivos; «Azarquitectos» (1980: 31): Neologismo por composición de dos sustantivos; «Gomadosdestructora» (1980: 46): Neologismo por composición de tres elementos, un sustantivo, y dos adjetivos; «Luzestalla» (1980:46): Neologismo por composición de sustantivo más verbo; «Horizonte» (1980: 69), también utilizado en el poema «Canto final» del libro *Cantos en el exilio* (1973c: 45): Neologismo por epéntesis; «Muchedumbrementemente» (1980: 70): Neologismo por derivación-sufijación; «Cielocéano» (1980: 75): Neologismo por composición de dos sustantivos; «Santimonial» (1980: 78): Neologismo por composición de dos adjetivos; y repite «Muchedumbrementemente» (1980: 82).

Otros neologismos que encontramos en sus poemarios son: «Espermento» (1989: 10); «Contramuera» (1991: 115): Neologismo por composición de preposición y verbo

del libro *Claustro*; «Desvayéndose» (2002: 51): Neologismo por composición de dos verbos del libro *Biografía de la muerte*; «Desroto» (2007a: 12): Neologismo por derivación-sufijación; «Vagínala» (2007a: 25): Neologismo por derivación, los dos últimos del poemario *Claro interior* (2007a). El último neologismo de su poética es «Antihijosdeputa» (2012: 47): Neologismo por composición en la que suma derivación por sufijación de un sustantivo más una preposición más otro sustantivo, del poemario *Caja de lava* (2012).

Crear palabras, neologismos, es un recurso habitual especialmente en la primera poesía guindiana. Hemos contabilizado un total de 46 neologismos en sus poemarios distribuidos de la siguiente manera: 16 son en *La Senda* (1974a); 13 en *Vida ávida* (1980); 7 en *Ataire* (1975), tres *Cantos en el exilio* (1973c), dos en *Claustro* (1991), y en *Claro interior* (2007a) una vez en *Las imploxiones* (1973b), en *Cantos en el exilio* (1973c), en *Entre el amor y el odio* (1977), *Biografía de la muerte* (2007a) y en *Caja de lava* (2012). De los cuales repite en sus poemas «Vientoluz» (1974a: 67; 1977: 43) y «Muchedumbrementemente» (1980: 70; 1980: 80). Se puede afirmar, después de este acercamiento que el empleo de esta figura corresponde más a sus inicios poéticos. Conforme va avanzando su trayectoria poética el empleo de neologismos lo va abandonando paulatinamente.

Es de destacar que en la poesía guindiana no se emplean extranjerismos, tan solo dos recurre a ello en el poema «Regreso a la huída» de *Vida ávida* (1980: 26) donde utiliza «junkie», drogadicto y en el poema «Qué gritan los acantilados» del libro *Espectral* (2011b), en donde emplea un verso en francés: «Capri, c'est fini» (2011b: 25).

Hay un recurso que repite en sus composiciones varias veces, es el empleo en la denominación poética de topónimos utilizando una metátesis severa. Es el caso de «Aiseúl» (1977: 160) que luego volverá a emplear en *Vida ávida* (1980: 31) que es Luesia al revés; de «Azogaraz», Zaragoza y de «onacitav» y «Al Aleuzraz» los dos en el mismo verso de poema «Juegos constructivos» (1980: 46 y 62), Vaticano y La Zarzuela, los tres

últimos del libro *Vida ávida* (1980). En otras ocasiones utiliza también la metátesis, es el caso del nombre y los dos primeros versos del poema «Hijo, ¿qué hiciste de tu mader?» (1983: 108) del libro *Crepúsculo esplendor*, allí cambia la «r» tanto en padre como en madre: «Hijo, ¿qué hiciste de tu mader? / Pader, ¿qué hiciste de tu hijo?».

6.1.2 Forma interior

Analicemos ahora la forma interior respecto a las figuras de pensamiento e imágenes especialmente singulares con intención de mostrar cómo los hallazgos de su expresión consiguen dar forma a la sustancia de su pensamiento, aunque sin dejar de olvidar lo expresado por T. Eagleton (1998: 87): Las significaciones pueden variar a través de la historia, pero los significados permanecen constantes. Los autores ponen los significados pero las significaciones las ponen los lectores».

Las figuras de pensamiento se suelen dividir en dos; las figuras de pensamiento frente al público y respeto al asunto. Las primera pueden acercar el favor del receptor a través de la alocución y la pregunta. En poesía estos recursos parten del desplazamiento del autor hacia otro sujeto como destinatario del mensaje, provocando en el leyente una complicidad comunicativa. La inclusión de las figuras patéticas (pathos) convocan a la sorpresa y cercanía. Veámoslo en ejemplos.

Apóstrofe, la inflexión imprevista en el discurso en el momento en el que el autor trata de provocar la participación emotiva. Así los versos del poema «Tiniebla por espejo» de *Vida ávida* (1980): «Muchedumbrementemente solo / he vivido entre cadáveres y escrito /

para los aún no nacidos. / Destruid toda Religión, cómplice de sacrificio. / Volved la espalda a toda Política» (1980: 82).

Invocación, una figura variante del apóstrofe que se muestra como natural ruego, o invocación religiosa: «Sé tu poeta, el Ángel Custodio del invisible tesoro vivo...» (1991: 170).

Interrogación retórica, en donde se aparenta dar entrada a una segunda voz. Es una pregunta que no pretende averiguar nada. Ejemplo de ella la encontramos en el poema «Entrevista a mí mismo» del libro *Poemas para los demás* (2009): «¿Dónde acaba Ángel Guinda?» (2009: 14).

Sujeción (hipófora). Esta figura de pensamiento da respuesta a un diálogo ficticio, monológico: «¿Desaparecerá todo lo aparecido?» (2020, 15).

Estilo directo. Lo incluyo aquí como recurso que irrumpe espontáneamente el discurso interior dando voz a la escena poética: «Porque un país que incendia sus pulmones / bocanada de féretros respira. / Yo me callo» (1973c: 13).

Guinda también emplea figuras de pensamiento respecto al asunto, en sus dos formas: figuras semánticas y figuras afectivas.

Respecto a las semánticas utiliza en numerosas ocasiones la antítesis, la expresión contrapuesta entre palabras asiladas, grupos de palabras u oraciones: «Vivir para morir» (2009: 47). El oxímoron, expresiones en contacto de sentido compuesto: «Una hoguera de agua en las tinieblas» (Guinda, 2001a: 25). Otra figura de este bloque muy empleada

es la paradoja, la unión de dos ideas irreconciliables: «Hace mucho que viene / lo que no viene» (2009: 61).

Es habitual también en la composición de sus poemas la utilización de las figuras de pensamiento afectiva, en las que a través de la intensificación o de la comparación se engrandeces, y amplían las sensaciones que se describen. Ejemplifiquemos usos de las diferentes figuras.

La prosopopeya, figura que consiste en atribuir a un personaje ficticio o abstracto una voz en el discurso: «Ningún transplante / —de corazón, dirán—» (199: 82).

El símil. Comparación que sirve para dar idea viva y eficaz, Esta figura la emplea en multitud de ocasiones muchas veces combinadas con metáforas, especialmente lo emplea en El almendro amargo (1989): «España es la uña sucia de Europa» (1989: 11).

La personificación, la atribución a seres inanimados cualidades de seres animados: «El silencio es la lengua de los espíritus» (2011b: 44).

El enigma, el conjunto de palabras de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil entenderlo, o interpretarlo: «Escribid como el agua, escribid como el fuego; / El agua y el fuego no escriben hacia atrás» (2011b: 18).

La hipérbole, la intensificación de la evidencia poética: «Y a la vida agresiva, agrédele» (1980: 49).

La hipálage, la atribución a un objeto de la cualidad que conviene al objeto cercano: «Limpio es el aire, limpia es la lluvia, / limpio es el hombre» (1977: 130).

La sinestesia, la mezcla de sensaciones que pertenecen a distintos sentidos: «Cuando sonó el sol, vi lágrimas de hielo» (2020: 61).

Terminado la ejemplificación de las figuras de pensamiento, analicemos ahora los tropos, traslados significativos que atañen bien a una palabra o a una alocución. Uno de los más importantes que suele emplear Guinda es la metáfora, ejemplificaré ejemplos de metáforas, metáforas hiperbólicas, metonimia, sinécdoque, metagoge y el énfasis.

El valor fundamental del tropo es la relación de dos términos de un concepto pues «la metáfora no es sólo desvío del uso común sino también reorganizadora de nuestras coordenadas cognoscitivas» (Pujante, 2003 y 208). La combinación de la metáfora con otros tropos es de alto valor poético debido a que no se ha añadido tan solo una nueva expresión, sino que con ella se amplía la realidad dada a través de ella.

La metáfora es un mecanismo de desplazamiento semántico de un significado intermedio común a los dos términos que tienen entre sí relación de semejanza. Este recurso lo utiliza en numerosas ocasiones y en casi todos sus poemarios. Ejemplo de ella: «Son tus pezones / cresta ritual» (Guinda, 1980: 29); «El gato pelirrojo que es el amanecer» (2020: 35).

También recurre en ocasiones al empleo de la metáfora hiperbólica, la traslación de una ponderación desmesurada: «Han desembocado ríos de llanto» (1977: 129).

La metonimia, en donde se designa algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el signo por la cosa significada: «Mi mundo, mar en calma» (2020: 49).

Sinécdoque, un tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras: «España, acércame ese cáliz» (1989: 12).

La metagoge es la figura que consiste en ampliar voces significativas de cualidades o propiedades de seres vivos a cosas inanimadas. Ejemplo de su uso en los poemas guindianos: «El sol grapa los parpados. / ¡La ebriedad se abraza al furor!» (2020: 39).

Otro tropo empleado en los poemas del poeta es el énfasis. Una inexactitud elocutiva encubridora que mediante el contexto descubre la intención de designación: «Terrenal cielo sumergido en cinturas inocentes al olvido» (1980: 21).

He ofrecido una amplia muestra de ejemplificaciones de los diferentes recursos que Guinda utiliza tanto en la forma exterior, como interior de su poética. La pretensión de estas referencias no es otra que la de confirmar la maestría, calidad y energía de la retórica del poeta. Los recursos los emplea tanto en su poesía no asumida, como en la reconocida, toda ella está plagada de la versatilidad en el empleo los recursos tradicionales líricos. Todas estas figuras, son el continente de una sustancia intensamente evocadora expresada su poesía.

No quiero terminar esta parte del trabajo sin realizar unos comentarios adicionales respecto al uso, en algunas ocasiones, de los signos ortográficos, y al valor semántico de dos de su poemas. Respecto al uso de los signos ortográficos los emplea y altera en función de la intencionalidad del poema. Ejemplo de ello es el poema «Aniquilaciones»

del libro *La llegada del mal tiempo* (1989b), en donde tan solo coloca un guion al final de un verso: «destruir el orden establecido—» (1989b: 15). También el uso del corchete para resaltar los encabalgamientos al final de los versos, a veces al principio de ellos. Es el caso del poema «La realidad rebasada» (1989b: 289): «aunque he / [sentido siempre / [...] el fondo de la / [noche. [...] / [Pero ya, />. Varios poemas prescinden de los signos puntuación: «Convocación al ensayo» (1974a:11), «Lo que somos», y «Generación cero» (2009: 29 y 40). El poema en prosa «Concatenación» de *Rigor vitae* (2013a) contiene una estrofa sin signos de puntuación: «Es la hora de los sin estrella ni universo ni planeta ni continente / ni país ni región ni provincia ni pueblo ni ciudad ni calle ni casa / ni habitación ni puerta ni pomo» (2013a: 45). En alguna ocasión introduce, al estilo del uso americano, el punto final dentro y no fuera del paréntesis, ejemplo de ellos son los poemas del mismo libro «Yo no puedo escribir» (2013a: 21); «¡En antorchas de gas. Arde la Historia!» (2013a: 28) y «Entre quitamiedos» (2013a: 38). Otro uso arbitrario de los signos de puntuación la realiza en el poemario *El pasillo* (1974b). Dos de los poemas que contiene el uno y el siete coloca en varios de sus versos los signos ortográficos al principio de los versos, señalo a modo de ejemplo el poema uno:

, cubriéndome
de quercitrón la sangre
:Sólo ha sido [...]
. A corazón desprevenido [...]
. Tu membrana basáltica
, tus válvulas
obstruidas con drizas
de navíos tumbados en mares de delirio
, tus camarotes hacinados de algas
ebrias de soledad
, tu obsesión infantil de sepultar cuchillos
, tu vocación de kamikaze. Dios
: te busco a Ti para atisbarme el clavo (1974b: 13-14).

En el campo semántico el poeta da una categoría de significado a dos preposiciones hasta el punto de componer dos poemas con ellas. Son los poemas «Solo»: «Sin con» (1983: 72) y el poema «Con» del poemario *Toda la luz del mundo* (2002: 36): «Con con». En apariencia la composición es dos preposiciones unidas sin introducir ningún término nominal u oracional con el que formen un grupo sintáctico ya que ese

grupo lo conforman entre ellas. Guinda aclaró el significado semántico de esos poemas en una de las entrevistas que pude tener con él:

Te voy a explicar una anécdota con María Antonia Martín Zorraquino. Estábamos en la Facultad, en clase de lengua, eran clases nocturnas. Aquella tarde noche explicó la preposición. Y de pronto dijo: «La preposición es un nexos vacío de significado». Levanté la mano y le dije: «No estoy de acuerdo». Me dijo: «¿Por qué?» Le respondí: «No es lo mismo estar “con sin”; estar “sin con” que estar “con con”. Estar “sin con” lo vivo como estar absolutamente solo. Estar “con sin” es estar acompañado con alguien con quien no te sientes suficiente acompañado. Y estar “con con” sería el nivel máximo de comunicación, de compañía que es la cópula. Más adelante les decía a mis alumnos que la preposición era un pegamento, así lo entendían mejo (Anexo sexto).

Los referidos poemas, en la concepción del autor denotan tipos y clases de comunicación. La intención guindiana es expresar el grado máximo de comunicación en el nuevo significado semántico que atribuye a dos preposiciones que conforma un en sí mismas un grupo sintáctico. Un caso importante que incorpora un giro semántico radical a unas unidades gramaticales carentes de significado.

6.2. El lenguaje como realidad que tiene cuerpo de palabra poética orientada hacia la gran plaza de corazón humano

El punto 3.3 de la tesis abordó el pensamiento del poeta respecto al lenguaje, la palabra la poesía expresada en los libros aforísticos. Es obligado ahora, completar y complementar esa visión con sus expresiones, en ese sentido, en estos poemas.

Comienzo resumiendo sus apreciaciones respecto al lenguaje, la palabra y la poesía expresada en sus sentencias aforísticas. Una de las ideas base de su pensamiento es la afirmación de que el lenguaje, la palabra y la poesía es el medio para expresar la vida. La unidad entre vida y escritura es inseparable. La palabra, además recrea la realidad, gracias al proceso de composición poético en una realidad «otra» del poema. La producción literaria destruye para construir, la creación destruye al poeta, pero crea un nuevo mundo. El poeta participa de la existencialidad del lenguaje. Palabra, lenguaje, vida, realidad, existencia, humanidad, y poesía se identifican hasta llegar a constituir una misma realidad. Por otro lado, los aforismos expresan cómo la poesía es la pregunta para todas las respuestas, no solo porque la poesía cuestiona la realidad, sino porque toda la realidad participa de la expresión poética. Guinda concibe la poesía como la tumba del poeta porque este se deja la vida en la producción de sus composiciones. Los aforismos también señalan en numerosas ocasiones la utilidad de la poesía.

¿Qué expresan los poemas guindianos sobre la noción de poesía? En repetidas ocasiones las composiciones del poeta nos acercan al concepto. La primera vez que alude al término es en el poema «Arte poética» de su primer libro editado *La pasión o la duda* (Guinda, 1972), en donde la define como una fuerza interna llena de lenguaje: «POESÍA, POESÍA, / pasión injerta en palabras» (1972, 9). La pasión a la que se refiere el motivo que le lleva a escribir y a ser poeta, como describe en el poema «Solo y con todos» de *Entre el amor y el odio* (1977): «Una tensión interna me lleva al verso / y escribo como puedo cuanto vivo» (1977: 57). Conforme va avanzando su trayectoria poética la noción va evolucionando, la poesía no es una pasión o tendencia, la poesía es en sí misma, así lo leemos en la composición «Arquitextura» de *Crepúsculo esplendor* (Guinda, 1983: 67): «La poesía / es una rebelión». En este sentido también el poema «Tal vez vosotros sabéis» del libro *Caja de lava* (2012: 16): «La poesía debe ser extrema, / estampido de torso mundos, abrazo de la pólvora, / escardar las tinieblas con antorchas, / trepanación de asombro y ebriedad». Unido al concepto que del que hemos hablado en sus sentencias aforísticas que explica la destrucción del poeta al ejercer su función y la revitalización de este en los poemas, es la definición que señala en el poema «Pirómano del frío» de la antología *Crepúsculo esplendor* (1983: 97): «Resurrección en vida, negro / glaciar petróleo cuya hoguera presencia a través de su / misterio humo: Poesía».

El primer poema de *Expedición a las tinieblas* (1990a) el poeta narra el ejercicio de una introspección en la que detalla una vez la noción, explicándola como una gran luz que ilumina el viaje interior: «donde, / esa explosión de focos que es la Poesía / te permite, por fin, ver no sólo la Tiniebla, que / te cercaba, / sino a través de ella toda tu travesía» (1990a: 3). La consideración de la poesía como luz la repite en el poema «No respunta las nubes» de *Espectral* (Guinda, 2011b: 12): «¿No respunta las nieves aquel rayo de sol? ¡La poesía misma!».

Al concepto analizado hay que añadir sus consideraciones sobre lo que implica y significa ser poeta. La primera alusión a la noción la expresa en un poema «Si yo supiera» de su primer libro *La pasión o la duda* (1972), escrito en condicional que describe diversas utopías, una de ellas sobre lo que deberían ser los poetas: «Si el poeta rompiera / sus camisas/ y se vistiera sólo / del poema» (1972: 49). Poeta es comparado con un momento temporal en el que se participa de la fascinación de preguntarse por sí mismo: «Poeta, es el instante / de izar altos los fillos / de tacto, vista y sueño, / de inscribirte en el éxtasis / y preguntar al sino / por tu extraviado pulso / y tu insignia de fuego» (1975: 15). Una definición sobre lo que es ser poeta la especifica en el poema «Vida mortal» del poemario *Entre el amor y el odio* (1977). El poeta es la persona que es capaz de abrirse a la realidad: «Ser poeta, ser hombre que madruga / al acto del paisaje y de los hombres» (1977: 15). Pero el poeta no solo es capaz de reconocer la realidad, es también el que es capaz de enfrentarse a ella. Así lo repite una y otra vez en el poema del mismo libro: «El poeta es un hombre que se atreve»:

El poeta es un hombre que se atreve
con el silencio, con la soledad,
consigo mismo, con las multitudes,
con la belleza, con la libertad.

El poeta es un hombre que se atreve
con quien hace posible la injusticia,
con quien hace posible la opresión,
con quien se cree dar sopas con honda.

El poeta es un hombre que atreve
con la terrible realidad que viene
siempre pegando fuerte a los más débiles,
con el desorden, con la fuerza pública.

El poeta se atreve con la vida.
El poeta se atreve con la muerte.
El poeta es un hombre que se atreve (1977: 76).

Conforme va avanzando su trayectoria lírica, Guinda clarifica la unión entre poesía y persona, ser poeta no es un oficio es una pertenencia, como también señala en sus sentencias aforísticas. Así comienza a expresarlo en sus composiciones. Ejemplo de ello es el poema «Creación» de la antología *Crepúsculo esplendor* (1983: 64): «Quien atropella la orilla del abismo / —viento eléctrico, búho— es el Poeta, / un condenado a la claridad y al canto».

Poeta es ser capaz de desvelar la realidad, entendida a veces como oscuridad, y salto a la nada: «Únicamente en el etéreo cristal de las tinieblas / verás, Poeta, el imán de tus ojos, / tú que has sido tocado por la magia del corazón / de los destellos y acaricias, en tu estremecimiento, / el perfil voluptuoso del vacío» (1990a: 3). Exponer la realidad implica realizar un importante ejercicio de introspección. Como expresa en el poema segundo de *Lo terrible* (1990a): «Evasión hacia adentro es el viaje del Poeta». En el mismo sentido la composición tercera del mismo poemario: «Poeta, nunca busques convergen» (1990a: 4 y 5).

El poema «Terrible es tu mirada, inspiración» de la antología *Claustro* (1991) denota una visión que podríamos denominar platónica en la que el poeta al estilo del demiurgo desvela didácticamente la realidad: «El poeta es el alma de quienes para ver el sol en los días / nublados apedrean las nubes. / El poeta es un dios en espíritu humano». Incide en la misma idea en una reflexión sobre sí mismo en la composición del mismo libro «Cuando rocío con bilis los versos»: «Sé, tú, el Ángel Custodio del invisible tesoro vivo en / cada cosa [...] El vigilante / de lo todavía hermoso que a sí mismo / no se dice para / que el poema lo encante, el prodigio de su circulación / por arteriales paseos y avenidas nerviosas camino de la / gran plaza del corazón humano» (1991: 168 y 170).

Al final de la primera década de este siglo Guinda tiene muy definido y clarificado lo que es ser poeta y el aspecto beneficioso de la poesía, como denota el poema «Entrevista a mí mismo» del poemario *Poemas para los demás* (2009: 13): «¿Quién ha sido Ángel Guinda? / Un poeta inútil / que defendió la poesía útil». El mismo libro contiene una composición «Rap / poética» en el que describe la utilidad de la poesía al servicio de las personas:

Dejémonos de mirarnos al ombligo.
Se acabó predicar. A sembrar trigo.

No queremos ya más poetas divos.
Exigimos poetas subversivos.

Poetas como alas,
poetas incisivos,
poetas combativos,
poetas decisivos.

Pero tú qué te crees que es la vida.
Una trampa, una fiera mal herida.

No queremos poemas teoremas.
Poemas solución a los problemas (2009: 19).

Añado algunas otras reflexiones que expresa sobre las palabras y lo que considera que es el proceso de construcción sus composiciones. Los poemas de Guinda contienen varias referencias a la utilización de las palabras. Las palabras son moldeables, el poeta debe buscar su sentido más profundo para lograr la máxima comunicación posible, así lo expresa en el poema «Convocación al ensayo» del poemario *La senda*, que posteriormente renombrará como «La voz» en la antología *Entre el amor y el odio* (1974a: 11; 1977: 32):

Cuando la palabra es tierna
como carne de niño
dúctil
maleable
démosle forma
en el laboratorio
de la imaginación
Ensayemos sintagmas

aleaciones nuevas
de monemas ansiosos
de metaeternidad
Cuando la palabra es aún
cartilaginosa
busquemos esa voz
que nos comunifique
esa voz para el canto
de nuestra vida
toda.

En el mismo sentido el poema del libro *Ataire* (1975) «Palabra», señala cómo las palabras son maleables, pero deben contener un sentido moral y ético, es decir, deben de ser útiles: «Dúctil huella cinética [...] Herramienta [...] Puro, estético alarde / de libertad y estilo. / Ética» (1975: 13). Las palabras deben ser útiles, como útil es la poesía. El poema «Introducción a la tarea existencia» del poemario *Entre el amor y el odio* (1977), señala en una reflexión con la vida la vida no es sueño, transcurso, duración, / antes bien realidad, acción, una energía. / Sabe que tu palabra no sirve para nada / si para nadie sirve» (1977: 78). La palabra es el instrumento mediante el cual el compositor lírico es capaz de romper las barreras de la soledad para poder entablar puentes de comunicación con los lectores. Lo dicho se refleja en el poema «Expedición a las tinieblas» del poemario del mismo nombre (1990a: 3): «Tu palabra derriba con fogonazos de música / y un surtidor de colores, murallas / de incomunicación, redes de frenos. La palabra, como la poesía, acontece al poeta, se le presenta epifánicamente, así lo señala en el poema «Cercos» de la antología *Claustro* (1991: 111): «Una palabra que mira y no quiero / escucharla. Arde / con su luz tenue y pequeña. / Se pone en pie. Parece / que vaya a echar a andar, y con dos / de sus letras / se disponga a cogerme por los hombros». El mismo libro contiene la composición «Alguna vez no temblaste de pánico» en la que en un diálogo con los lectores, en el que el poeta confiesa cómo su escritura es una manifestación del interior del autor, explicita el deseo de saber el impacto de las palabras al ser leídas: «Yo quisiera conocer la temperatura visual de cada palabra, / su presión sonora [...] la frecuencia de los latidos de su corazón [...] tú ahora que me lees como una violación al alma del secreto» (1991: 169). Otra reflexión importante en el pensamiento guindiano es la consideración de que a veces el lenguaje no puede transmitir todas las vivencias internas. Son los versos del poema «Autobiografía» del poemario *La llegada del mal tiempo* (1998b: 54): «Las palabras no alcanzan» (1998b: 9). Esta misma idea la expresa en la composición «Los anillos del humo» del mismo libro: «Quise apresar el mundo / con

palabras: quedé atrapado / en ellas. / Busqué, / inútilmente, palabras / como mundos: enmudecí».

Si como hemos señalado más arriba, la vida es poesía y la poesía es vida. Las palabras son consideradas por el poeta como seres con existencia. La palabra es un ser vivo, al igual que este nace, vive y es capaz de morir, así lo expresa en el poema «Las palabras» del libro *Claro interior* (2007a: 11):

Cada palabra pesa
todo lo que la vida
ha pasado por ella.

Hay palabras que viven,
palabras que dan vida;
hay palabras que mueren
y palabras que matan:
Sólo algunas traspasan.

Cada palabra pesa
su paso por la vida.

Es interesante la identificación que el poeta hace de sí mismo con las palabras, al igual que es capaz de utilizar las capacidades léxicas, el poeta es capaz de identificarse totalmente con ellas. Así lo comenta en el poema «Derribos y construcciones» del mismo libro: «Rom po la pa labra, / desescombro. / Desroto, / me deshuyo. / Reconstruyo» (2007a: 12). La palabra la crea recrea la realidad, otra de las ideas que sobresalen en su concepción sobre el lenguaje, además de en sus aforismos, también lo expresa en sus poemas, así el poema «Si pierdo las imágenes» del poemario *Espectral* (2011b: 33): «¡Qué mundo de palabras para crear / un mundo». Otro poema del mismo libro nos habla de cómo la palabra debe ser redimida ante la mala utilización que se puede hacer de ella, en un ejercicio de personificación de ella: «Herimos la palabra a malos tratos traficamos / con ella impunemente, la envilecemos, la / descalabramos hasta dejarla inane de sen- / tido. ¿Y ahora qué? ¡Salvemos la palabra!» (2011b: 44). Guinda otorga a las palabras cualidades humanas, así lo señala en el poema «Una lápida oprime» del libro *Rigor vitae* (2013a: 40): «¡Las palabras copulan en cada gran poema!».

Varias son las reflexiones sobre lo que significa escribir que el autor escribe en sus poemas. El primero de ellos lo encontramos en la antología *Crepúsculo esplendor* (1983), en el poema «Escribir como odio» en donde confiesa la finalidad que implica su escritura: «Escribo para abandonarme [...] Escribo para volar el mundo [...] Escribo para no fingir [...] Escribo para vencer [...] Escribo para matar» (1983: 88). La escritura es un viaje que le lleva a su interior, en el que se encuentra y desde donde puede conocer el mundo y la realidad, en un ejercicio en el que se deja la vida, pero a la vez la recupera en la forma y contenido de sus composiciones. La consideración de la utilidad de la poesía la repite una vez en el poema «El poema» del libro *Poemas perimentales* (2005). No tiene sentido el ejercicio de la escritura si no es capaz de ayudar, ser útil a nadie: «Escribir un poema / es sembrar el relámpago, / traducir el silencio, / atropellar la luz [...] Ser poema es ser nada / si no hace vida en nadie» (2005: 3). La composición «El poema útil» de *Claro interior* (2007a) abunda una vez más en la utilidad de lo que significa escribir: «Para escribir un poema útil / considera / si lo que vas a decir / tiene interés para ti sólo / o también para los demás» (2007a: 14). En el mismo sentido los poemas «Repercutir» y «Útiles poemas» del libro *Poemas para los demás* (2009): «La poesía debe repercutir»; «Todo poemas debe ser útil / para arreglar el mundo / el mundo del poeta y el de los demás; / incluso, si lo hay, el otro mundo» (2009: 47 y 48). La última consideración sobre la escritura la explicita en su último poemario publicado, *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones* (2020) en la composición «Con la luz en el aire»: «¡Escribe como una sacudida!» (2020: 13).

Una vez más, el poema «Semillas» del libro *Poemas para los demás* (2009) identifica la escritura con la vida en una indisoluble unidad: «Escribo con palabras / rotundas y sinceras [...] con palabras de vida [...] Escribo como vivo, escribo como soy» (2009: 15). Guinda no tiene opción en su vida que escribir, está condenado a ello, pues su vida es poesía. Así lo explica en un poema que previamente fue uno de sus aforismos, «Escribir» del mismo poemario: «Si me quitan las palabras escribiré con el silencio. / Si me quitan la luz escribiré con las tinieblas» (2009: 18; 1992a: 47).

Resulta interesante el poema «A un poeta adolescente» de la antología *Claustro* (1991) en el que denuncia lo que no debe ser un poeta: Alguien que busca el éxito, el bienestar económico, pero sobre todo el que no es capaz de escribir con su vida, ni considera la palabra como un ser que tiene existencia en sí misma, ni considera la utilidad de la poesía:

Abomina a cuantos escriben de memorias,
de leídas, con pose, movidos
por el éxito, la fama o el Poder.
Aborrece al que se impone la escritura
como una profesión y no un destino
mágico o misterioso. Fíjate
en aquellos para quienes escribir
ha sido una incurable enfermedad.
Evita los libros que fueron escritos
para que les miren la cara a sus autores,
y no para que otros
se atrevan a reconocerse
en su lectura.
Huye de quienes escriben de todo
para no decir nada. De quienes dedican
ejemplares con estilográfica
pero nunca afirmaron con su sangre
ni una de sus líneas. Librate de aquellos
que toman la palabra
por instrumento y no como un ser vivo.
Que la luz te ensordezca, que no te ciegue
el ruido. Y, al final de tus días, tu obra
sea más que tu vida
porque te contramuera (1991: 115).

El acercamiento al estudio, análisis sobre el lenguaje en la poesía guindiana me lleva a expresar cómo a pesar del pensamiento del autor por alejarse de una poesía producto de laboratorio, su poética es el fruto de un ejercicio estudiado de una gran calidad lírica. Una poesía que podríamos denominar de cocción lenta. Esto no óbice para que sus poemas sean claros, directos y comprensibles. El rigor que otorgó Guinda al oficio y la concepción de su obra como en permanente construcción le llevan a volver una y otra vez sobre sus composiciones en un ejercicio juanramoniano del intento de rozar la perfección en la calidad de sus poemas. La variedad pericia y maestría que denotan la utilización de los recursos líricos, tanto en las estructuras formales, el empleo del ritmo, los metros, etc., como en los procedimientos estructurales retóricos, figuras de dicción,

etc, y en los fenómenos lingüísticos, especialmente en la creación de neologismos demuestran la erudición y dominio de la utilización del lenguaje y de su compromiso por la poesía de calidad. A ello se suma el empleo de los signos de puntuación y la capacidad de otorgar y ampliar el campo semántico a unidades carentes de significado en sí mismas.

Por otro lado, las ideas sobre el lenguaje, la utilidad de este, las palabras, la poesía, reiteran lo ya expresado y tratado en diversos puntos de este trabajo. A saber, la idea de la unión entre poesía, lenguaje y vida; la dotación a las composiciones de un valor ético en el ejercicio de una poesía estética-ética y la consideración de que la poesía es fruto de un intenso ejercicio introspectivo que es capaz de iluminar, de crear y recrear la realidad en donde el poeta se deja la existencia, pero donde es capaz de recuperarla en el poema.

6.3 Poesía útil, eficacia poética, compromiso moral del escritor, concepción de una ética de la praxis literaria

Ángel Guinda concibió siempre su poesía como una poesía comprometida con el ser humano. La poesía para el poeta funciona como una forma de denuncia, de resistencia ética, por su capacidad de emocionar al lector para tratar de transformar la realidad desde la toma de conciencia colectiva frente a una sociedad anestesiada, que determina a los individuos sociales sin que estos sean capaces de percatarse de ello, pues contemplan cada día el sufrimiento y las miserias del mundo sin inmutarse. Las composiciones pretenden tener un claro compromiso moral, ético. Sin olvidar la determinación por la apuesta y exigencia de elaborar una poesía de gran calidad estética, aunque clara y directa, Guinda desarrolla una poética que busca liberar las palabras de los valores eufemísticos y que sean como dardos con un destino claro: el centro de la diana que es el alma del hombre.

La poesía guindiana se asemeja a la llamada «Poesía practicable» que intenta mediante la escritura llegar a la conciencia de las personas. Así Jorge Riechmann (1990), con el que se inicia la «Poesía del desconsuelo» escribe:

Escribo desde la crisis de la civilización contemporánea: en esa encrucijada de la humanidad donde nos jugamos (y con escaso margen de maniobra) formas de convivencia y organización política, valores como los de la dignidad humana, libertad, justicia, y el mismo ser o no ser de la especie (1990: 19).

Guinda desarrolla una poesía comprometida que mediante el lenguaje sea capaz, trabajando del yo al nosotros de visibilizar los dilemas y dramas sociales que acucian a nuestro presente, poniéndolos en primera línea para que la poesía se convierta en república de conciencia. Se trata en definitiva de nombrar la realidad, en el ejercicio de desmontar los mecanismos de usura, las retóricas de domesticación social para alentar a realizar una ética de la conducta a través del lenguaje. Es decir, una poesía que se mantiene la tensión entre la estética y la ética.

El ejercicio poético de Guinda es el ejercicio de legítima defensa contra la soberbia obstinación del poder, tratando de desenmascarar sus mentiras desde los principios de la dignidad humana y sus derechos, la justicia, la libertad y la paz.

El pensamiento posmoderno que se caracteriza por el relativismo y la condición escéptica no favorece ni colabora en la formulación de afirmaciones rotundas en torno a las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social. La renuncia a las utopías sociales, la caída de las ideologías globales, y el intento consiguiente de reconquista del ámbito privado, propició poéticas como las novísimas caracterizada por un evasiónismo artístico y una indiferencia ética. La caída del socialismo real en Europa y el decretado fin de la historia parecía dejar al planeta en manos del capitalismo neoliberal. En España la muerte del dictador y la salida del franquismo hacia la democracia parlamentaria, con su alternancia de partidos, sí trajo la libertad política, pero no por ello ofrecía respuestas los desequilibrios económicos y las injusticias insolidarias

en la estratificación social. Araceli Iravedra (2010) describe la respuesta poética española ante esta situación:

En este contexto histórico y estético convergen modos muy dispares de encarar y resolver las relaciones entre poesía e historia, ideología o política. Aunque compartan una suma de constantes fruto de la necesaria adecuación a las nuevas circunstancias (políticas, económicas, culturales, poéticas), las propuestas que intervienen en esta reedición del compromiso no promueven un discurso lírico monocorde: más allá de la renovación inevitable de la cartografía temática, se trata también de la actualización de un modelo expresivo que suele mostrar su base allí donde establece su fisura con la tradición histórica más inmediata, o mejor, frente a ciertas claves y postulados de la poesía social de los años cincuenta (2010: 23-24).

Ángel Guinda, lejos de elaborar una poesía que reedite los postulados de la poesía social, compone una poesía, como expresa A. Saldaña (2019: 322): «Que asume una idea de compromiso que va más allá de lo social, haciendo del lenguaje el lugar donde se materializa la crisis del imaginario ideológico y cultural». En definitiva, se trata de una poesía con conciencia que no puede estar al margen del ser humano y todo aquello que lo atenace, lo denigre, o lo considere fuera de valor. Una poesía que tiene el valor de expresar el pensamiento del autor, incluso yendo en contra de los postulados imperantes, tal y como señala Ignacio Escuin (2013: 19): «Decir cuanto uno quiere y como uno quiere radica el valor y la amenaza que supone la poesía y el lenguaje poético en una sociedad cada vez más controlada por los sistemas que rigen el funcionamiento de la misma».

El mismo poeta aclara qué es e implica su compromiso estético-poético de su poesía al ser entrevistado:

Tengo la idea, incluso del compromiso. Primero la convicción de que un poeta lírico, que es a lo que uno aspira, un poeta lírico no épico, habla de sus experiencias con el reto de que aquello que dice desde su verdad, su autenticidad personal, llega a alcanzar validez universal. Es decir, sirva para los demás, dentro de un concepto de poesía útil. Mediante el asombro, nos elevamos de la realidad un poco. Porque no es misión de un poeta cambiar el mundo, que más función u obligación de los políticos, pero sí al menos poetizarlo, poetizar el mundo, poetizar la vida, creo que es darle una dimensión, si no ya sublime, sí por lo menos más elevada (Anexo sexto).

Un compromiso claro por la utilidad de la poesía para que esta ayude al hombre a sublimarse. Esta visión se aleja de una poesía cuya pretensión sea cambiar la realidad mediante una u otra ideología. Al ser preguntado por la fundamentación de ese contenido moral y por los principios rectores de su ética poética el respondía:

Sería desde el punto de vista estético, crear belleza con el lenguaje, que es una de las funciones de la poesía, la función estética. Todo se puede decir con la palabra. Quevedo habla de culo, habla de mierda, habla de puta, pero en un contexto que es capaz de darle belleza. Luego está también un punto de vista más humanitario, que es regenerar, y de alguna manera salvar al ser humano en este mundo, en esta existencia. Por ejemplo, quitarle al ser humano el salvajismo y los aspectos negativos como el asesinato, la corrupción. Hacer un ser humano cada vez mejor. Rehumanizar la existencia humana, que en estos tiempos creo que está bastante descuidada (Anexo sexto).

Su poesía tiene como principio holístico ayudar al ser humano a mejorar, rehumanizar la existencia. Una poética comprometida con el ser humano, como el mismo poeta especificaba: «Con el ser humano. Sobre todo por el ser humano que está en precario, que no tiene libertad, que no tiene medios para comer, que no tiene medios para cultivarse culturalmente con una educación suficiente» (Anexo sexto). La utilidad de la poesía en la concepción guindiana pasa por la ayuda al individuo como ser humano y posteriormente como ciudadano:

Primero tenemos que arreglarnos a nosotros mismos, como seres humanos y segundo como ciudadanos. Si nos arreglamos a nosotros mismos y conseguimos que las personas que no tienen un salario mensual, que las personas que no pueden vivir de su trabajo, y sobre todo, que las personas que no tienen trabajo, tengan que subsistir, entonces, estaremos en un primer paso para transformar el mundo (Anexo sexto).

La concepción indisoluble entre poesía y compromiso la expresó y definió al recibir el Premio de las Letras Aragonesa en el discurso de agradecimiento en el 4 de abril de 2011 en el Museo Pablo Serrano⁴⁶:

⁴⁶ Vídeo del discurso de agradecimiento de Ángel Guinda al recibir el Premio de las Letras Aragonesas el 4 de abril de 2011 en el museo Pablo Serrano de Zaragoza. Recuperado de:

Ser poeta no es un don. Es sencillamente el radical ejercicio de una acción tan solitaria como solidaria, de exigencia máxima en cuanto al resultado. Como trabajador de la Cultura, el poeta no debe mantenerse al margen de los grandes conflictos políticos, sociales, religiosos y económicos que propician la opresión, la pobreza, las corrientes migratorias, las guerras en el mundo, la enfermedad y la muerte. El poeta que lo es echa abajo la indiferencia, toma postura e interviene con su palabra y con sus actos. Lleva en su pecho a todos los que sufren, a todos los que todo lo que tienen es nada. He aprendido que el poeta es un ciego iluminado [...] Ciego de contemplar esas agresiones al lenguaje, el horror y la injusticia de la tremenda realidad adversa y corrupta muchas veces, que afecta a los mas desfavorecidos. El poeta es un iluminado porque intenta con su poesía denunciar y combatir lo miserable de la condición humana y con su rebeldía decir, ¡no!, a la terribles evidencia, comprometido a conseguir un mundo con mayor justicia distributiva, de paz, sin miedo y libertad fértil [...] Menos poetas divos y más poetas subversivos (Min: 8.00).

La obra guindiana está repleta de referencias al compromiso con el hombre y la sociedad en la utilidad de la poesía. El poeta redacta en 1986, pero publicado en 1989 uno de sus poemarios más agrios y catárticos de toda su producción, *El almendro amargo* (Guinda, 1989). Un libro que nace de la acedada experiencia de haber soportado la dictadura franquista, con lo que esta implicaba en la falta de libertad, de expresión de reunión, y sobre todo de la pretendida imposición ideológica desde una concepción política y social totalitaria, claramente detestable. La democratización a partir de la Constitución Española de 1978 constituyó una renovación de la vida social y política, además de un aire de libertad en todas sus expresiones. Pero esto no fue suficiente para el poeta que a pesar de lo ganado sigue percibiendo los problemas y desigualdades sociales. Un libro publicado en Buenos Aires. El mismo poeta percibió los problemas derivados de la publicación en España. Así lo explicaba:

Este libro se lo mandé a Munárriz, me dio la impresión que podría ser problemático. *El almendro amargo* lo conoció Leopoldo María Panero en su mes de estancia en Zaragoza. Lo conocía también Luis Felipe Alegre porque montó un espectáculo llamado *Más margen, malditos* con poemas de Leopoldo María Panero, Ramón Irigoyen y Guinda. Lo estrenó en el Teatro del Mercado de Zaragoza en el año 1987. Porque tenía contacto epistolar con un escritor argentino y me pidió una colaboración para publicarla. Le mandé *El almendro amargo*. Estábamos en democracia, pero no recuerdo en qué año me hacen un juicio por la *Guinda del espermento* en el bar La infanta de Zaragoza. Por eso lo mandé a publicar fuera de España. Como un gesto de exilio poético. Era un poema sobre España y contra España (Anexo sexto).

https://www.youtube.com/watch?v=Oy5FUfw50_Y (Min: 8.00). Consultado el 1 de noviembre de 2022

También nos explico los detonantes de la creación de este poemario, que además del desencanto que supuso la democratización se le unió una profunda crisis personal afectiva:

Para mí supuso la Transición una reafirmación en la cuestión progresista, democrática, con la Dictadura, y por la militancia en el PCE, el tema político me influyó bastante. Iba todo muy lento. El progreso democrático iba lento. Tenía una conciencia de rechazo a mi país. Ahora no. En ese momento, sí. No me encontraba en el mundo. Había mucha hipocresía. Había cuajado una constitución con muchas cesiones. Los que más cedíamos éramos los comunistas, que aceptábamos la monarquía, por ejemplo. Eran traumas que se iban creando dentro, luchas interiores, desencantos personales por el proceso. Cuando digo: «Porque un país que mata a sus poetas no merece vivir», hago referencia a García Lorca. Este libro lo escribo yo en Zaragoza, ahora que recuerdo. En la crisis a nivel afectivo más importante que tuve con mi segunda mujer, con Mabel. Está escrito antes de venir a Madrid (Anexo sexto).

Este poemario desprende una visión amargo-realista de España. El análisis de la situación española no deja lugar a dudas. El poeta está desencantado, no ve solución en su análisis del país, pero a pesar de ello su tarea es intentar construir otra realidad: «Sigo en España para aniquilarme/ y levantar el sueño de otra realidad» (Guinda, 1989: 9). Expongo la descripción de España que realiza especialmente en el poema «Tronco»:

España es una taberna de lujo [...] España es una olla a presión [...] Jungla de nepotismo y los favores pagados por debajo de la mesa [...] España es una fachada del sol sin restaurar y mal vendida [...] Un espermento de burdel y sacristía, despensa rebosante y cubo de basura [...] España es la gran ruleta ibérica, catedral del azar en donde todo se juega a impulsos de arrebato [...] España es la uña sucia de Europa, los pelos en punta de África, la apisonadora de América, el carnicol de Asia, las antípodas de Oceanía, el ano de Dios [...] España es una corazonada de nubla la razón y estalla el grito [...] España es un dado caído de canto sobre el horizonte en llamas de su ombligo [...] (1989: 8-13).

Analicemos ahora su compromiso con el hombre, la justicia, la paz en su obra poética y en sus aforismos. Diferenciaré entre la poesía no asumida y la reconocida, para posteriormente examinar este tema en sus aforismos.

Su primer poemario *Sentimientos* (Anexo cuarto), nunca publicado ya contiene una referencia a su compromiso social. Lo relata en el poema «Migración agraria» en

donde realiza una referencia a la situación en la que se encuentran los campesinos: «Ya se van los campesinos, / no pueden resistir más; / solo se quedan los campos» (Anexo cuarto: 25).

El poemario *La pasión o la duda* (Guinda, 1972), previo a su giro existencial incluye varios poemas en los que explica en primer lugar su rebeldía y capacidad de decir no en el poema «No»: «Y grito ¡NO! Al río, al cerro: / DECIR NO ES DECIR...ESPERO» (1972: 19). En este libro iguala la alegría a la justicia, la paz, y la libertad, una tendencia que siempre ha llevado dentro de sí: «Estar alegre es mas que reír y cantar: / Es también pedir, pan justicia y libertad» (1972: 41). Otro poema «Oración de un joven de este mundo», evidencia el dolor que le produce el sufrimiento: «Me duelen tantas guerras, Señor, y tantos muertos, / tantos odios, tanta soberbia, tanta / falta de libertad y tanto hambre» (1972: 61). Un poema impensable en su poesía asumida, tras su giro existencial.

El segundo poemario que muestra su compromiso es *Las imploxiones* (1973b). En el encontramos un poema que habla de la libertad entendida esta desde la realidad y no desde la utopía: «No fue la / LBERTAD / jamás un pájaro / sino un arado / abriéndose paso / en medio de la tierra / no vamos a engañarnos» (1973b: 34). El poema «Evasión hacia adentro» remarca la posición del poeta que no es otra que estar por y para el pueblo: «Escribí para el pueblo / con el pueblo» (1973b: 36). La primera invitación a la acción la expresa en el poema «Introducción a la revolución existencial»: «Sé fuerte contigo y débil con el otro / abraza una maldad una mentira / y hallarás la verdad que te haga esclavo / ya / de una eternidad / y si has desesperado en el deseo / entonces / obra» (1973b: 43).

Cantos en el exilio (1973c) editado en 1973 es un libro publicado todavía en la dictadura franquista, con ilustraciones de José L. López Velilla, que demuestra ya el cambio de pensamiento del autor. La apuesta por la libertad, la justicia, y la paz son numerosas en sus poemas. Un libro valiente que expresa la situación del país e invita y apuesta por la acción transformativa. La situación española la señala varios poemas. El

primero de ellos «Un pueblo» en donde describe la situación del lugar metafóricamente invitando a salir del letargo: «Es un pueblo de España y siempre duerme [...] A ver si este pueblo ronco / acaba de despertar» (1973c: 25). Una situación que comenta también en el poema «Hacer España»: «España es tierra dormida / que hay que despertar arando [...] España es un niño mudo / que aprenderá a hablar gritando [...]» (1973c: 33). Un canto a los niños les quiere vacunar contra la educación imperante: «No aprenderéis España en las escuelas [...] Aprenderéis España / en los talleres, / en los campos cansados, / en las nóminas, / en los diarios y las fábricas» (1973c: 37). El deseo del poeta es la libertad, así lo señala en el poema «Queremos ser el pueblo»: «Queremos ser el pueblo [...] Nosotros no queremos / violencias, / holocaustos de rabia, / queremos aperturas [...] queremos la palabra» (1973c: 19). Una libertad a la que llama directamente en el poema «Canto de la activa juventud»: «De los aperturistas / será el reino de la libertad» (1973c: 29). La libertad es una conquista y tiene su precio, algo que recuerda en el poema «Consumación del grito»: «Españoles de España [...] no os dejéis atrapar por las redes del miedo [...] Españoles de España / la libertad es fértil / pero tiene su precio. / La libertad es alta: / vuestra voz su precio» (1973c: 35). El último poema del libro es un claro canto a los encarcelados: «Están llenas las cárceles del mundo / de subversivas sangres juveniles [...] No pudrirán las sombras vuestro afán [...] A resarciros» (1973c: 45). El tema de los presos lo trata también en el poema III del poemario *El pasillo* (1974b: 21-22): «Por el largo / pasillo de las cárceles [...] El fallo de los jueces / ¿es exacto? / ¿Son exactas la ley la condena? [...] El hombre es algo más que una ecuación / con posibilidad de soluciones».

El último poemario de su poesía no asumida, pero ya confeccionado después de la muerte del dictador es *Entre el amor y el odio* (1977). El libro contiene dos poemas donde relata la situación del país, son los poemas «Peste» y «Este pueblo donde vivo». En el primero constata la situación enquistada en la que se encuentra el país: «Algo huele a podrido en mi país [...] salgamos a la calle a fumigar sin fin» (1977: 64). El segundo: «Este pueblo de España donde vivo / con dignidad soporta su pobreza [...] Con algo de verdad y de patraña / su enorme corazón está apostando» (1977: 65). La justicia se evidencia en el poema «Campesino»: «¡El trigo es tuyo si la tierra es de otro! [...] ¡El vino es tuyo si la viña es de otro! [...] ¡El pueblo es tuyo si la casa es de otro!» (1977: 66). Las injusticias hacen que el poeta invite a la acción: «Contra los indiferentes a la luz

y a la sombra / contra los opresores y culpables de la desgracia ajena / contra los espías / despertemos, / convoquemos, / empuñemos el odio [...] ¡Hay que salvar al hombre / aunque sea comprando al dios odio!» (1977: 67). La indicación a la praxis ante la realidad social la comenta también en el poema «Tú nunca juegas sucio»:

Donde se hace noche en pleno día.
Donde hay un boquete de tristeza o de odio,
donde ha sido proscrita la esperanza,
tú no puedes permanecer al margen

Donde todos se echan encima del indefenso,
donde intenta la venganza desarrollar su programa,
donde obligan a comulgar con ruedas de molino,
donde se exige vestir la etiqueta para entrar,
donde el que reparte se lleva la mejor parte,
tú eres el guerrillero del arma bien cargada.

Donde hay un pueblo vilmente manejado,
en los interrogatorios donde la tortura anula la verdad,
en las masacres colectivas organizadas a sangre fría sobre
un plano,
en los ministerios que tienen más de misterio que de órgano
al servicio del país,
tú arrojas las primera piedra.

Donde la verdad es un disfraz de lo mediocre,
en las solemnes conferencias de voz bien engolada,
en los actos de entronización de ídolos,
en las grandes aclamaciones con aplausos comprados,
tú permaneces impávido con un gesto de burla.

En los banquetes financieros,
donde impera la ley del despilfarro,
en la firma de los fabulosos presupuestos de armamento
en el derrocamiento de los gobiernos cuya revolución
defendía los intereses de los menos favorecidos,
tú no comes, no firmas, no intervienes (1977: 134-135).

La situación descrita por el poeta del clima social apuntaba a un posible golpe de estado por parte de ejército, como sucedió tres años después de la publicación de este libro. Algo de lo que no es ajeno Guinda y señala en el poema «Ya amanecerá»:

Oscuros tiempos, demasiado oscuros,
corren por donde corro a sueldo raso,

a sólo tres, dos, uno, ningún paso
de sueños aplastados contra muros.

Mientras duermen los tanques muy seguros
velan algunos hombres por si acaso.
¡Dadme un plato de plomo, dadme un vaso
de sangre o muerte hasta ponerme duros

Los dientes, duros, duros, bien abierta
de mi casa la puerta! (1977: 75).

El poeta debe dar respuesta con sus poemas a los problemas sociales, es un persona valiente, de ahí el poema «El poeta es un hombre que se atreve»:

El poeta es un hombre que se atreve
con quien hace posible la injusticia,
con quien hace posible la opresión,
con quien se cree dar sopas con honda.

El poeta es un hombre que se atreve
con la terrible realidad que viene
siempre pegando fuerte a los más débiles,
con el desorden, con la fuerza pública (1977: 76).

El libro se debate, como su nombre indica, entre el amor y el odio. La apuesta guindiana, pasa indefectiblemente por el amor, así lo expresa en los poemas finales del poemario: «Con amor», «Repartiremos entre todos todo» y «Solidaridad»: «Mi amor es una barricada. / Mi amor es más fuerte que la adversidad»; «Luchemos / porque el pan trigo limpio llegue a todas las manos / con amor» (1977: 139 y 143).

Se percibe por lo dicho una evolución en el compromiso social de la primera poesía guindiana. De ser apuntado en sus poemarios iniciales pasa a un compromiso radical que en esa trayectoria tiene un momento álgido, el libro *Cantos en el exilio* (1973c).

Analicemos este tema en la poesía asumida, a partir de *Vida ávida* (1980). Este poemario contiene varios poemas en los que explicita su compromiso con la realidad y con la vida.

El primero de ellos es el poema «La consigna» en el que el autor se describe como un luchador en un claro compromiso con la vida de los hombres: «Como el guerrero / viene al mundo a dar guerra y ganarla / con su técnica audaz / con contemplarse inspeccionando campos de batalla / para desordenar putrefactas composturas impuestas [...] Así expando mi voz [...] Como guerrero [...] clamo a los impulsados a nacer [...] ¡porque habéis de morir, vivid en vida!» (1980: 18). En el poema «Muchas de instituto» la apuesta es por edificar la sociedad sin barreras: «Construid ese mundo / sin tabiques sin puertas» (1980: 20). Dos poemas denotan el compromiso que nace de la rebeldía del poeta. El primero es «Regreso a la huida»: «He sido un minero en busca de un corazón de oro —mi estado civil es la rebeldía— (1980: 26). El segundo de ellos «Agítese antes del abuso»: «Matemos y seremos no mortales: viviremos / contra intereses ínclitos de enfermamos las horas [...] y en pena de vida de tantos nacidos / que en júbilo transformaremos con gomadoestructora. / Hay que engomarlo todo tras la niebla: Luz estalla» (1980: 46). Dos poemas nos hablan de la revolución en el mundo mediante el sexo. Son: «Agítese antes del abuso» y «Destrozar, destronar». El primero lo explicita de forma clara y directa: «Dígase penes donde dice penas, / los años sustitúyanlos por anos, / imprímase vaginas y no en páginas, / venza el sexo la frente bloqueada. / Y el mundo mudará por canto llanto» (1980: 55). El segundo el comentario es una declaración personal: «Solo si he de gozar quiero vivir / suban cretinos al altar y resígnense / de tanto mal que se dan y del placer que nos privan [...] Y mi reino una república carnal» (1980: 80). El último poema de este libro señala la invitación a resistir y a participar en la revolución existencial que el poeta experimenta:

Muchedumbrementemente solo
he vivido entre cadáveres y he escrito
para los aún no nacidos
Destruid toda Religión, cómplice de sacrificio.
Volved la espalda a toda Política,
Programadora de espacio temporal.
[...] Resistid.

[...]y cada día proclamad una revolución
por el placer impuro de luchar. Así
que, materia viva, os reconoceréis
espiritual energía. Iluminados (1980: 82).

El poemario *Crepúsculo esplendor* (1983) contiene un poemas en los que se refleja su compromiso con la vida en una invitación a participar en lucha por construcción social: «Contra toda amenaza de adversidad o muerte, / Vivir, vivir, vivir, sea vuestra venganza [...] Vosotros a luchar, a danzar en la noche y el sol» (1983: 95).

La antología *Claustro* (1991) muestra tres poemas en los que el poeta muestra su determinación por la mejora social. «Laberintos de atrevimiento» es un claro consejo al lector a iniciar un viaje interior evitando las cualidades sociales que son peligros:

Espía bajo los soportales del atardecer, los hangares del ex
celso confort tan incómodo para el espíritu. Confort
voluptuoso arrodillado ante el altar de la ostentación,
en la catedral del éxito cuyo delirio es la estupidez.
Religiones después que los hombres creasen a los dioses
[...] Aléjate de la mezquina usura lega
[...] y entra en ti. Entra en ti lo mismo que en un templo invadido
por los mercaderes. ¡Arrójalos! Entra en ti (1991: 161).

El segundo «Para morir conmigo mismo» es una denuncia a los dirigentes sociales en una clara alusión y crítica a la monarquía:

Hay quienes tiene las manos, las mejillas, amapoladas de
sangre. Son los besados por el carmín de la muerte.
¡Dioses de oro embarrado que, desde el ático de las a
cejas, veis pasar la muchedumbre!: No se hizo el mundo
sólo para vosotros, montañas casi grano de arena en el
halda del rayo.
Izaré las lonas de la belleza -apuntalada por ebrios arbo-
tantes y orquestas de luz- antes de que los clanes de
Las especulación la deroguen. La belleza: estatua de qui-
meras para los ojos alistados en la refriega de la con-
templación.
Harto estoy, Majestad, de acariciar vuestro rostro cuando

pago. Mi pan o mi bebida, cuando envió cartas de amor
a los ácidos. Cuando destrono vuestros pómulos a puñe-
tazos de luz de mi mirada [...]

Los desposeídos no necesitan reyes ni princesas. Sueñan con
Una casa donde soportar la tamborrada del firmamento (1991: 163).

El tercero de los poemas, «Cuando rocío de bilis los versos» justifica la poesía como medio para hacer despertar de la anestesia social: «Se tú poeta, galaxia de fantasías frente a la realidad amorta- / jada; bálsamo para la lucha de las ideas que darán / brillo al mundo en las curvas del tiempo (1991: 170).

Cuatro poemas del libro *Después de todo* (1994a) nos hablan de la rebelión, la utopía y Dios como personaje que no actúa ante el mal. «Legítima defensa» es una composición en la que el poeta dialoga consigo mismo describiendo la injusticia social:

Porque nadie, más que tú, existe.
[...] Dinamita, sereno,
el cerco de la corrupción que los demás segregan:
Las púas de sus actos, sus soflamas, embrollos,
el atolondramiento y su comercio, las rodajas
de infamia que te hacen tragar. Acribilla,
con tu reclusión, esta tierra maldita. Abre
zanjas, insondables, entre los escombros
de la realidad y las almenas
de tus ideales. Tú
nada tienes que ver con los humanos. Apláudete,
pues, que abomines de un mundo
donde es verdad la mentira, se trafica
con guerras, una vida
vale menos que el arma que la mata, y la inteligencia
y sensibilidad son despreciadas como retales
en el mercado de la gran usura: un mundo
Donde vivir es un continuo desfalco,
un atentado, impune, a la esperanza (1994a: 20).

El poema «Una misteriosa violencia» narra algo habitual en la poesía guindiana, un diálogo interior en el que el poeta constata su tendencia a la rebeldía y la revolución: «De vez en cuando, en mi conciencia, / toca a rebato, y pone patas arriba / todos mis actos

preparando para la vida

Y ellos mismos en el silencio,
e responden: ¿Qué es el mundo, el mañana,
la vida, sino una gran mentira
que intentáis vendernos como la gran verdad?
¿Qué han hecho vuestros despojos de nosotros? (1996: 29).

La segunda composición «Disidencia» es una invitación del poeta a reflexionar y tomar postura:

Aún estás a tiempo. No
te escudes en el desánimo de ser
tan sólo uno, para no enfrentarte
al mundo: sería
claudicación, pero derrota
al fin y al cabo.

Escucha
dentro de ti la voz de la conciencia
y álzala como escudo contra
el mundo: será
temeridad, pero es tu triunfo (1996: 25).

En la misma línea el poema «Aunque» invita a tomar partido por uno mismo y por la vida:

Aunque tinieblas amanezca,
levántate. Sé, por más que todo
te lo impida, tú [...]
Busca aunque no tengas nada
que encontrar. Aunque
no tengas quien te escuche,
habla. Piensa
cuando no tengas nada que hacer.
Si no tienes quien te ame y nadie
a quien amar, ámate
todavía más. Vive
aunque no tengas nada que vivir (1996:41).

El poema «Oración» es una invitación a la solidaridad social:

Busca,
entre los disparates de la violencia,
la concordia. Une
cuanto desata. Vive
las vidas destrozadas. Recíbete
en los abandonados. Piérdete
al encuentro de lo que se es contrario. Sé
sencillo como una piedra [...]
Ama todo y a todos. Y tan sólo
Apiádate (1996: 49).

La actitud a la resignación es la clave de lectura de los tres poemas de libro *La llegada del mal tiempo* (1998a) en donde ante la injusticia social. Son los poemas: «Aniquilaciones», «Examen de conciencia» y «En respuesta a un joven». El primero señala la intrepidez de la juventud del poeta y la resignación que siente conforme avanza en su edad: «Cuando era muy joven / y mi vida tan ávida, quería / destruir el orden establecido- La familia, el estado, / la religión el mundo. Ahora /quiero que no me destruyan (1998b: 15). El segundo es un diálogo interior en el que se pregunta dónde están y qué ha hecho con sus ideales: «Es posible que con la edad 7 te hayas vuelto corrupto? Los bellos / ideales, los graves / compromisos, ¿dónde están? / ¿Será verdad que el paso de los años / nos hace más cobardes y egoístas? / (Yo me acuso de haberme defraudado.) (1998b: 16). El tercer poema denota el desencanto del autor con la vida y la sociedad en una visión amarga: «Con el paso de los años dejas de creer en la política, / en la tecnología, en el progreso, en la civilización y / en tu propio desdén [...] Con el paso de los años todo se deteriora: el mundo se viene abajo (1998b: 22).

El poemario de versos de un solo verso *Toda la luz del mundo* (2002) contiene un poema en el que confiesa la llamada interior hacia las utopías: «Lo inalcanzable me hace señales desde el horizonte» (2002: 14).

El libro *Poemas perimentales* (2005) expresa en el poema «Otro mundo» la declaración del autor en la determinación de levantar otro orden social: «Yo vine al mundo para destruirlo / y de sus ruinas, levantar otro orden» (2005: 5).

La obra guindiana *Claro interior* (2007a) habla, respecto a los temas sociales, de las instituciones que intentan manipular y realiza dos descripciones de la sociedad. El poema «El mundo» es una visión amarga de la sociedad universal:

El mundo es el desguace
de una gran turbulencia.

El mundo es un zarpazo
de odio enamorado.

El mundo es una nube
de aves migratorias.
El mundo son campanas
con cabezas de badajo.

El mundo es una mano
de sangre encarnizada (2007a: 18).

La composición «Del exterior oscuro» del mismo poemario denuncia las instancias que tiene por objeto manipular a los individuos en la conformación social, llamando a la rebelión contra ellas: «Dura sublevación contra las mafias / de religión, poder, del hampa fiera: / La gran ponzoña con sus garras zafias» (2007a: 29). El poeta también reniega de la sociedad ante las desigualdades y la injusticia, es la declaración que realiza en el poema «No»:

Contra la destrucción de la conciencia
bramo, reviento, clavo en Dios los codos.
Soy un zarpazo roto de paciencia.

[...] Como hambre y bebo sed con todos
los condenados a escarbar la nada.
Esto no es un poema, es un desplante.
Profundamente grito un no rotundo.
Yo no quiero vivir en este mundo (2007a: 31).

También expone en una clara metáfora religiosa la cruz con la que carga su conciencia, la injusticia:

Este vino que bebo no es la sangre de Cristo. Este vino que vino es la coagulación de los números rojos, sangre violada en guerra. Este vino o las lágrimas secas de todos los que emigran, de todos los sin techos, de todos los que todo lo que tienen es nada. Este negro vino de mala uva, que bebo como vivo, su mestruo de mujer crucificada, es un Cristo de sangre clavado en mi conciencia (2007a: 36).

La obra del poeta *Poemas para los demás* (2009), es el libro que más composiciones hablan de su compromiso social. «Entrevista a mí mismo» es el poema en el que declara su pensamiento sobre la colectividad y sus fobias: «¿De qué era partidario Ángel Guinda? / Del placer, de la paz, de la felicidad; / es decir, de poner patas arriba el mundo [...] ¿Qué amó y odio Ángel Guinda? / Amó la luz y el imposible. Odió / la dictadura y a los pusilánimes (2009: 13). Sus convicciones sociales las narra en el poema «Nuevo orden»:

Urge cambiar el desorden del mundo.
Se declara el estado de crisis permanente.
Desde ahora los niños nacerán con vivienda.
Toda la población es emigrante.
La sociedad prioriza al individuo.
Se legalizan las drogas naturales.
Se subvenciona la solidaridad.
Se concede a los jóvenes pensión devolutiva.
Los ancianos serán privilegiados.
La vida se proclama asignatura [...]
Se restringe el presupuesto de defensa.
Fronteras franqueables hasta su desaparición.
Si la fidelidad daña la salud mental,
se desbloquea la fórmula de pareja.
El ejercicio del Poder se renueva anualmente.
Se habilitan las islas eclesiásticas.
Se suprime el consumo más superfluo.
Se debe trabajar para vivir (2009: 21).

También el poema «Pintadas», tomados algunos versos de sus aforismos, comenta su visión sobre la sociedad a la que se debería llegar:

VEN CON NOSOTROS A CAMBIAR LA VIDA
VEN CON NOSOTROS A MATAR LA MUERTE

SOMOS HUMANOS, POR ESO NOS OKUPAMOS
UNA CASA PARA VIVIR, NO VIVIR PARA UNA CASA
LA MIERDA NO ES NEGOCIABLE
ESPAÑA: UNA..., DOS, TRES, CUATRO
JU JU HECES
REPÚBLICA: RESTITUCIÓN
PPO: PARTIDO PARA LA PROMOCIÓN DEL ORGASMO
EYACULATORIAS CONTRA JACUTATORIAS
NUESTROS SUEÑOS NO CABEN EN VUESTRO TRIBU-
NAL (2009: 25).

Así también el poema «Pancartas»:

SOMOS UNA FUERZA QUE SE MANIFIESTA
LA RESPUESTA ESTÁ EN NOSOTROS
EDUCACIÓN ES VOLUCIÓN
TODOS LOS SIN TECHO VIVEN EN MI PECHO
MÁS COMPARTIR ES MÁS CONVIVIR
RELIGIÓN ES INVOLUCIÓN
ESTOS CIUDADANOS SON NUESTROS HERMANOS
SOMOS OBREROS ANTES QUE EXTRANJEROS
BUENOS MODOS: PAPALES PARA TODOS
BOMBAS NO, ABRAZOS SÍ
SOMOS MUJERES, NO ENSERES
MANDAR CALLAR, NEGOCIO REAL
REINAN PORQUE AMORDAZAN
DEMOCRACIA CON REYES, PORCHE CON BUEYES
QUEREMOS TRABAJAR, NO MENDIGAR
SOMOS LIBRES, NOS CAZAN COMO A LIEBRES (2009: 56).

El poema «Con destino» habla de los destinatarios de su poesía que son todos aquellos que viven trabajando, o en paro, o con dificultades económicas:

Para ti que estás lejos de ti mismo
y acudes al trabajo en Cercanías.
Para ti que alimentas con pilas robadas
la radio que entretiene tus noches al raso.
Para ti, bloqueado por el paro
sin poder hacer frente a la hipoteca.
Para ti, que vives con quien no quieres
y con quien quieres vivir no vives.
También para ti, que perdiste a tus padres
en un macabro atentado terrorista.
Para ti, que miras al horizonte
como un ciego entregado al eco del asombro.

Y para ti que, sin saber qué es una metáfora,
cuando murió de frío tu canario
introdujiste un limón en su jaula.
Para ti que, por vivir otras vidas
eclipse de la sordidez de tu vida,
Vas con frecuencia al cine y al teatro.
Para vosotros, pacifistas,
Tímido adolescente colgado de Internet,
mujer madura con el corazón atrapado en la Red,
cooperantes en el tercer mundo,
ecologistas, médicos sin fronteras,
y para todos los demás, este poema (2009: 27).

El poema «Credo» es una composición a modo del «Credo de los apóstoles» católico en el que además de declarar su ateísmo, confiesa su admiración por Jesús de Nazaret en su aspecto revolucionario:

No creo en Dios.

Creo en Jesucristo, pensador, ideólogo, activista revolucionario que, por nuestra salvación, bajó del cielo como un extraterrestre; y por nuestra causa fue crucificado, muerto, sepultado, abducido; y subió al cielo.

No creo en el Espíritu Santo. Ni en la Iglesia caótica.

No espero la resurrección de los muertos. Espero la insurrección de los vivos.

Creo en la vida del mundo futuro. Amén (2009: 31).

La composición «El peso de lo que pasa» es una descripción de los problemas con los que se enfrenta la sociedad:

Lo que le pasa a la Historia es la mentira.
Al sin techo le pasa el cielo encima.
Lo que le pasa a la paz siempre es la guerra.
A la economía le pasa la ambición.
Lo que le pasa al Poder es no poder.
A la Religión le pasa el fanatismo.
Lo que le pasa a la vida es la muerte (2009: 32).

Otro poema, «Gloria» es una oración al estilo del «Gloria» católico, en el realiza una crítica severa al papa, en la influencia ideológica hacia muchos creyente:

Gloria al azul del firmamento.
Guerra al clero en el cielo; y en la tierra, paz a las
mujeres a los hombres que no ama la Iglesia.

Por tu inmensa insolidaridad, hipocresía y co-
rrupción, blasfemamos, te maldecimos, te ultra-
Jamos, te deseamos nuestras desgracias.

Sucesor de Pedro, rey eclesial falible y prepotente.
pastor reaccionario de un rebaño de corderos
ciegos.

Tú que reprimes el progreso y el placer en el
mundo, siembras el miedo, propagas la sumisión,
atiende nuestra súplica.

Tú, que estás sentado a la extrema derecha del
Padre, olvídate de nosotros.

Por tú no eres santo, No. Por más que te pro-
clames Santidad a la sombra del Espíritu Es-
Panto, con la complicidad de la mafia organizada
en nombre de Dios Padre. Amén (2009: 44).

La rebeldía del poeta queda patente en la descripción que realiza de sí mismo en el poema «Trastorno disocial de la conducta»:

Yo soy el que bosteza en los discursos,
soy el paso cambiado en el desfile,
el que tose en la ópera,
el que ronca en las lecciones magistrales [...]
Soy el que estalla de reída en los entierros,
el que rompe a llorar en la comedia,
el que no lee libros tonelaje
y se masturba en los confesionarios
el que fuma en los sitios prohibidos,
el que blasfema en el Vaticano,
el que hace el amor en un sarcófago,
[...] el que incumple normas y deforma las formas.
Mi manada la conduce un gran buey coronado
y yo voy por donde me da la gana (2009: 49).

La obra *Espectral* (2011b), contiene varios poemas que fundamentalmente describen la inquietud del poeta por los problemas sociales, su solidaridad con ellos, y su invitación a ejercer una praxis ética. Varios poemas son una denuncia y descripción de los desastres que aquejan a la sociedad, la pobreza, la inmigración, los pobres, etc. Así el poema «En mi frente» es un canto ante los países en vías de desarrollo de la cruel injusticia que padecen:

EN MI FRENTE triscada de enfrentarse
tatuadme los países destrozados. ...Traedme a
los niños moribundos: quiero morir con
ellos. No es posible. ¡No es posible seguir!
No es posible seguir muertos aquí, en este mundo
de fantasmas vivos. Yo no debo escuchar
como si nada los ejes desquiciados, volver
la cara al hedor de las masacres. Yo no
puedo vivir ¡Yo no puedo vivir así! Yo no
puedo vivir como si nadie. ¿Qué hacer,
Qué hacer, qué hacer?: ¡Todo lo que hay
Que hacer es deshacer (2011b: 26).

Otra descripción en el empleo de una metáfora sobre el vino describe la crueldad de muchos de los problemas del mundo:

EL VINO ROJO es la sangre de la Tierra, la
sima del que pierde su trabajo, la soledad
de los deportados. El vino rojo es la sangre
de la guerra que yo bebo en el cráneo de
Goya, El vino rojo es el mestruo concen-
trado de la mujer que sufre y se subleva.
El vino rojo es la sangre de los pobres: ¡la
ebriedad que produce es mi riqueza! (2011b: 32-32).

La voz del poeta en ese compromiso social se teje con las voces de todos los seres humanos que sufren, ante los que no puede permanecer impasible, es la confesión que realiza en el poema: «De voces está llena mi cabeza»:

DE VOCES ESTÁ LLENA MI CABEZA Voces de
aparecidos, voces nuevas, del destino, des-
Conocidas o proféticas, [...]
Voces de sed,
de piedra, de madera, voces de infinito,
sepultadas, voces de tiempo, del abismo:

Mi cabeza es un obser-
vatorio de voces embrujadas, solas, voces
de apartamentos y palacios, de zulos, de
chabolas, de tabernas, de desapercibidos,
de extenuación, de guerra, de socorro, de
náufragos que claman a las nubes. Veo las
voces de las pesadillas. Todo voces de oxí-
geno, secretas, emigrantes, voces que san-
gran [...]

¡De todas esas voces está hecha mi
voz! (2011b: 45).

El poema «Las ruinas serán mi dirección» ejemplifica el drama que viven los
palestinos en Israel a los que llega a llamar «mártires» (2011b: 77).

La obra *Caja de lava* (2012) contiene los poemas «Taller de poesía» y «Poema
pistola» que son una invitación a la resistencia ante las injusticias y una denuncia por la
tiranía de los gobiernos y la economía: «Convivid la resistencia de los otros: haced /
vuestras sus penurias, sus desgracias, saturaos de sus su- / frimientos» (2012: 18); «De la
genuflexión de los gobiernos, / ante la crisis financiera. / Este poema es una pistola / y
sus versos apuntan la sien / del desgobierno de todas las nucas / que han desnucado el
brío de la luz» (2012: 20).

El poemario *Rigor vitae* (2013a) muestra varios poemas denuncia, que expresan
la solidaridad del poeta con los crucificados de la historia y realizan una descripción de
las injusticias sociales. Así el poema «Crucifixión» es un canto por los crucificados del
mundo y la historia:

¡Hablo en nombre de aquellos cuya vida es una encrucijada!

En nombre de quienes sólo encuentran cruces a cada paso,
Espantapájaros den cruz, cruceiros en su peregrinación.
Hablo en nombre de los que a duras penas avanzan rebotando
entre cruces, apartando cruces, esquivando tumbas, atropellados
por cruces.

¡Mujeres y hombres sin voz con los brazos en cruz!
Cruces andantes por los campos baldíos.
¡Hablo en nombre de los crucificados!
¿Soy un +?

¡Soy la crucifixión!
¿Cómo permanecer con los brazos cruzados viendo rodar el mundo
con tanta cruz a cuestas? (2013a:27).

La composición «¡En antorchas de gas arde la Historia!» el poeta no puede olvidar los sufrimientos de la Historia: «Vivos están los escombros de la Historia entre calaveras de las / fosas comunes, en campos de concentración y de exterminación en / el espasmo congelado por la pena de muerte» (2013a:28).

Guinda realiza un canto en favor de las penurias y problemas de los inmigrantes en ese ejercicio social de obviar sus desgracias:

Los emigrantes caminan por las calles con mortajas al hombro,
Lápidas al hombro, cruces al hombro, lágrimas al hombro, corazones
En las manos, el cielo sobre un desierto en su mirada. Con una
Familia y un país escondidos dentro de la cabeza.,

Los inmigrantes tienen muchos hombros, muchos corazones,
muchas manos, muchas piernas.
Entran en las tiendas, en los bancos, en los locutorios, en los bares:
Con fotografías enmarcada bajo un brazo, con féretros bajo el otro
Brazo.

Nadie va con esas mortajas, esas lápidas, esas cruces, esas lágrimas,
esos corazones, esas familias, esos países, esas fotografías, esos
féretros, cielos ni desiertos.

No nos miran a los ojos: ¡saben que somos ciegos! (2013a:31).

El poeta denuncia la hipocresía y la falsedad social por parte de las clases dominantes en el poema «Entre quitamiedos»:

¡Eh, vosotros, hipopótamos con frac; orangutanes con pajarita,
hienas con tacones de aguja; tenias adictas a la ambición! ¡Sí,
vosotros; acercaos más, más! ¡Me rajaré el vientre, desenrollaré
mis intestinos, los enroscaré a vuestro cuello y os estrangularán
como serpientes! (2013a: 38).

Ante la desigualdad del mundo, sus injusticias y dramas sociales el poeta declara una vez más su desubicación en la composición: «Cada frontera»: CADA FRONTERA /es una cicatriz /en la piel de la tierra. / Yo soy un extranjero. / ¡Éste no es mi lugar! /No hay lugar en el mundo para mi mundo. / ¡Cualquier lugar para mí está fuera de lugar! /Soy un desertor de este mundo. / ¡Yo no tengo lugar! (2013a: 42). El poema «Concatenaciones» describe la utopía social, es el momento de romper las barreras:

Llega la hora de los pomos sin puerta, de puertas sin habitación,
[...]de las calles
Sin pueblo ni ciudad, de los pueblos y ciudades sin provincia, de
Las provincias sin región, de las regiones sin país, de los países
sin continente, de los continentes sin planeta, de los planetas sin
universo, del universo sin estrellas.

Es la hora de los sin estrella ni universo ni planeta ni continente
Ni país ni región ni provincia ni pueblo ni ciudad ni calle ni casa
Ni habitación ni puerta ni pomo (2013a: 42).

Catedral de la noche (2015a) es el libro en el que, en el poema del mismo nombre, Guinda, una vez más denuncia a los dirigentes sociales, los gobernantes, los religiosos, los jefes de estado, los ricos: «(papas, reyes, famosos, gobernantes, potentados) / como fachadas de polvo caerán. / ¡Heroica fortaleza de los frágiles!» (2015a: 25).

El último poemario publicado del poeta, *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones* (2020), contiene tres poemas que detallan la no realización de sus ideales utópicos, unos consejos a los lectores en favor de la solidaridad social y una declaración

de la historia en clave humanística. La no realización de sus aspiraciones utópicas las narra en el poema «Espejismo»: «Yo soñaba de joven / con un mundo mejor. / (El sueño no se hizo realidad.)» (2020: 33). La concepción humanística de la Historia: «La vida de la Historia / es la historia de todas las vidas» (2020: 37). Y por último unos consejos a los leyentes que pueden ayudar a vivir de forma más humana y justa expresado en el poema «Tápate los ojos»:

TÁPATE LOS OJOS con las manos, como un niños, para no
ver el mundo [...]

¡Cultiva la serenidad! Vive austero. Apartado de tanta
vanidad, de tanta codicia [...]

Hay quien cree porque tiene fe. Hay quien cree porque
tiene miedo. ¡Cree!

¡Y olvídate de ti para ser tú con los demás! (2020: 56).

Veamos para concluir el análisis sobre el compromiso sus expresiones en sus sentencias aforísticas, en sus libros de sentencias, *Breviario* (1992a), *Huellas* (1998a), y *Libro de huellas* (2014). Varios son los temas que dibujan el pensamiento social en los aforismos del poeta. Uno que repite en sus tres libros reiteradamente es la rebeldía. El autor se siente que esta es consustancia a él. El primer aforismo sobre la rebeldía expresa como esta característica ayuda a crecer al individuo: «La rebeldía es una manifestación individual que nos fortalece. La revolución una fuerza colectiva e histórica que casi siempre acaba debilitándose» (Guinda, 1992a: 30; 2014: 16). Otra cualidad es que lleva a quebrantar el orden legislativo: «¡Viva la ley! Porque me da la posibilidad de transgredirla» (1992a: 32; 2014: 11). Consecuencia de la rebeldía es la creación artística: «El arte está a mitad de camino entre la rebelión y la revelación» (1992a: 43). Una cualidad que puede minusvalorar la rebeldía es que esta se manifieste contra la persona que la practica: «La adversidad mayor del rebelde es llegar a encontrarse en contra de sí mismo» (1992a: 48; 2014: 32). El rebeldía comienza por la persona que la practica: «La rebelión del yo» (1992a: 54; 2014: 38). Uno de los problemas de esta cualidad es que con el tiempo se va diluyendo: «La rebeldía es el arma de la juventud; la resignación, el escudo de la vejez» (1998a: 41).

Varios son también las sentencias que desgranar el concepto del poder. La primera vez que señala este tema es para recordar que la política se fundamenta en él: «La política es la matemática del poder» (1992a: 18; 2014: 14). También, comenta que el poder se fundamenta en la masa social que evita considerar a las personas como sujetos:

El estado toma su poder por la fuerza de la masa desindividualizada y como tal, debilitada. El no sentido, el vacío de significado, disuelven la individualidad del ser humano como persona. La suma de individuos despersonalizados conforma esa masa amorfa en perfectas condiciones para ser manipulada por el poder establecido (1992a: 41).

La misma idea la expresa en otro aforismo: «Para hacer ciudadanos, el Estado deshace individuos» (1992a: 44). El poder tiene como principio que no responde a uno de los principios de la poesía, la belleza: «La belleza es poder, pero el Poder no es bello» (1992a: 46). Y por otro lado el peligro del poder es no poder ser ejercido: «El mayor riesgo del Poder, es no poder» (1992a: 48; 2014: 32).

España como nación, país, es tratado en varias ocasiones en los aforismos. El motivo por el que trata este tema es por su deseo utópico de lo que esta debería ser: «Voy contra España para encontrarla, aunque me pierda, y ojalá para amarla» (1992a: 47; 2014: 31). Una sentencia describe y critica la cultura española: «Política y cultura: En España, dos fuerzas desequilibradas, no complementarias. ¿Hasta cuándo, aquí en vez de política cultural seguirá haciéndose cultura politizada? (1992a: 33; 2014: 33). Otra sentencia sobre España es un verso de un poema de *El almendro amargo* (1989: 10): «España es Don Quijote dentro de Sancho Panza (1992a: 57; 2014: 41). Otro aforismo expresa su aspiración a redactar un libro que tratara sobre la utopía en España: «Aún sueño con escribir la Iberiada» (1992a: 58).

La concepción del poeta de la forma del Estado español es la república, así lo expresa en un aforismo: «El Rey no ha muerto ¡Viva la República!» (1992a: 57; 2014: 41). El anexo décimo contiene la copia de una octavilla que el poeta me explicó que hizo

editar con un poema titulado «Restitución» (Anexo décimo), junto a la bandera de la República que repartió en una de las primeras manifestaciones en favor de la Tercera República Española que se produjeron en Madrid (El poeta me dio un original de estas octavillas, pero no supo precisarme la fecha de aquella manifestación).

Repartir poemas en la vía pública fue una acción que el poeta realizó en numerosas ocasiones desde que comenzó su trayectoria poética, así lo explica el propio Guinda en una publicación zaragozana comentando las acciones poético políticas desarrolladas después de las primeras elecciones democráticas en 1977:

Tras las primeras elecciones democráticas, en 1977, mis pintadas callejeras comenzaron a ajustarse a reivindicaciones más concretas. Recuerdo dos que reclamaban la ley de divorcio meses antes de que el ministro de justicia Fernández Ordóñez preparase la suya: «Libertad afectiva», «Libertad sexual».

Determinadas acciones las realizaba instalando paneles en el suelo con textos de compromiso humanitario o en defensa del paisaje y de los animales: «Cuando acaricias a un animal, toda la selva te acaricia a ti». También oralmente: junto a un panel rotulado «Poesía en la calle», y sobre un taburete plegable, leía poemas de activismo social y político en espacios abiertos, como en la Plaza de Santa Cruz, los domingos al mediodía; o los repartía en mano a la salida de los encuentros del Real Zaragoza en La Romareda⁴⁷.

Repartir poemas, realizar pintadas en paredes y muros de la ciudad, declamar poemas en las calles. El poeta recuerda en o que denomina «memoria social de Zaragoza» dos acciones, una de ellas declamar un poema en un concierto celebrado en el coso taurino de Zaragoza contra la dictadura de Pinochet en septiembre de 1978⁴⁸. Así lo relata el poeta en la publicación *Zaragoza rebelde*:

⁴⁷ Escrito de Ángel Guinda para la publicación de Internet «Zaragoza rebelde» fechado el 29 de abril de 1987. Recuperado de: <https://www.zaragozarebelde.org/cambiar-la-vida/> Consultado el 1 de noviembre de 2022.

⁴⁸ La crónica y datación del acontecimiento lo relata la publicación zaragozana *El pollo urbano*: «El público de Guinda crecía con cada una de sus intervenciones públicas. También, en el 78, Ángel consigue poner en pie a toda una plaza de toros con sus pareados tremendistas titulados: “Mi personal homenaje a un general muy particular: Augusto Pinochet Ugarte”». Recuperado de

El poema de militancia contra el general Pinochet, escrito por encargo de Emilio Ubieto, reproducido en calles zaragozanas, y que las Juventudes Comunistas de Aragón editaron en el reverso de la entrada que daba acceso al acto de solidaridad con Chile celebrado una noche de Septiembre en el coso taurino de la Misericordia, donde lo leí, tras la actuación de cantautores como Pi de la Serra, Labordeta, Paco Ibáñez, y la intervención del diputado Guastabinos de la Unidad Popular de Salvador Allende. Titulado «Mi personal homenaje a un general muy particular: Augusto Pinochet Ugarte», decía así: «Pinochet, pedo de trueno, / matón del pueblo chileno. / Valiente bufón de U.S.A. / con la pistola en la blusa. / Gigante de los escombros / con la sangre hasta los hombros. / Cuando te masturbas echas / ríos de pólvora y mechas. / Cuando estornudas salpicas / mocos que luego masticas. / Fracasado de torero, / cloaca del mundo entero, / la mierda no es negociable / por más que asuste tu sable. / Pinochet, pedo de trueno, / matón del pueblo chileno».

La reacción de la ultraderecha, con la que mantuve una encendida polémica en los medios, y las amenazas de muerte de la Triple A (también había realizado pintadas contra el argentino general Videla) me reafirmaban en mi conciencia democrática y en mi actitud progresista ante la vida⁴⁹.

El poema «Mi personal homenaje a un general muy particular: Augusto Pinochet Ugarte» es el resultado, según relato del autor, de un encargo de Emilio Ubieto. Los versos iniciales los pintó en un mural en el zaragozano Puente de los Gitanos en 1973. Así lo relata la crónica del *El Periódico de Aragón* cuando el poeta recibió el Premio de las Letras Aragonesas en 2011:

Uno de los momentos más emotivos del acto fue cuando se le invitó a firmar con su *guinda* unos versos --ahora en grafiti-- que escribió en 1973 en el Puente de los Gitanos: *Pinochet pedo de trueno / matón del pueblo chileno / valiente bufón de USA / con la pistola en la blusa*⁵⁰.

Respecto a las lecturas públicas de sus poemas se conservan un testimonio audiovisual en la que Guinda lee varios de sus poemas en la plaza de Jacinto Benavente en Madrid, en la acampada reivindicativa de los jóvenes que comenzó el once de marzo de 2011. En esa ocasión con un folio en la mano a modo de megáfono arengó a los

<https://www.elpollourbano.es/sociedad/2022/02/adios-al-poeta/>. Consultado el 1 de diciembre de 2022.

⁴⁹Escrito de Ángel Guinda para la publicación de Internet «Zaragoza rebelde» fechado el 29 de abril de 1987. Recuperado de: <https://www.zaragozarebelde.org/cambiar-la-vida/> Consultado el 1 de noviembre de 2022.

⁵⁰ Crónica de la entrega del Premio de las Letras publicada en *El Periódico de Aragón* el 16 de abril de 2011. Recuperado de: <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2011/04/16/reconocimiento-generacion-democracia-47646139.html>. Consultado el 1 de noviembre de 2022.

asistentes a gritar el lema que propuso: «Calle, calle, calle. El parlamento está en la calle» y declamó varios poemas de sus libros poéticos⁵¹. También se conserva otro documento audiovisual en el que arenga a los jóvenes zaragozanos acampados en el entorno de la plaza del Pilar⁵² por las protestas del 11-M en España de fecha 27 de mayo de 2011.

Vuelvo al tema del análisis de los aforismos, tras esta digresión. Se echa en falta en las sentencias guindianas explicar el asunto de la praxis, tan solo una la describe: «La palabra convence, la acción vence» (Guinda, 1992a: 31). De la misma forma que describe la falta de ideología como uno de los mayores problemas sociales: «La crisis de nuestra civilización es un problema de pensamiento estancado» (1998a: 61; 2014: 79).

Otra cualidad del compromiso es la utopía a la que tiende el poeta: «Siempre imagino otra realidad. Me realiza esta otra realidad que me imagina» (1992a: 53). También la describe en otro aforismo: «Quien no persigue una quimera no alcanzará ninguna realidad» (1998a: 39). Pero también señala los peligros de las utopías: «Hay quienes para construir un paraíso en la tierra están convirtiendo el mundo en un infierno» (1998a: 51; 2014: 73).

Otro asunto del compromiso tratado en los aforismos es el futuro. El futuro lo idéntica con la praxis del presente: «Yo sé lo que voy a hacer en futuro; hoy». También la libertad: «Ser libre es ser, es todo ser, ser todo» (2014: 24 y 7).

Aporto unas consideraciones finales. La poesía guindiana la concibió siempre el poeta como una poesía comprometida con el ser humano y con todo lo que le afecta. Así su poética es utilizada a veces como una forma de denuncia y de exposición de todas las contrariedades y obstáculos con el objetivo de hacer despertar y señalar el camino hacia

⁵¹ El vídeo está recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HY2Aep2juwI>. Consultado el 1 de noviembre de 2022.

⁵² Vídeo fechado el 21-5-2011. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=34kJZhHOWgU>. Consultado el 1 de noviembre de 2022.

la transformación de la realidad en aras de una sociedad más humana, justa y sin desigualdades, siempre en el ejercicio de un lirica de calidad estética en tensión con la praxis ética. Una poesía comprometida en la que a través del lenguaje sea capaz de visibilizar los problemas de la conciencia personal y social. La lírica del poeta nace en la época del final del franquismo y la Transición española. Guinda, a pesar de ello no se amedrenta y es capaz de elaborar poemarios valientes y comprometidos, aún en el tiempo de la censura como es el caso de *Cantos en el exilio* (1973c) en el franquismo y *El almendro amargo* (1989), en la era democrática.

Su poesía tiene como principio holístico ayudar al ser humano, hacer que la vida sea más real y plena, en el ejercicio ya señalado de una «mística humana». La rebeldía es una de las características de las que parte Ángel Guinda. Rebeldía nacida de un profundo sentido crítico de su existencia y de su ser social, en un claro ejercicio de percibir los desmanes del poder imperante. A veces la redención del hombre social la propondrá en el sexo, y otras en hacer despertar el sentido crítico de los hombres, siempre desde una visión utópica de la sociedad, proponiendo siempre un ejercicio de legítima defensa ante la injusticia social y los abusos del poder. Sus aforismos denotan las mismas líneas interpretativas que sus obras líricas. Son sentencias que condensan su pensamiento sobre la sociedad, el poder, la rebeldía, las desigualdades, los problemas sociales, España etc. Sin embargo, no contienen indicaciones para poder realizar una praxis de su concepción ética de la realidad.

El lenguaje lírico es el medio mediante el cual las personas pueden encontrarse consigo mismas, a la vez que descubrir un exigente sentido crítico con todo lo que pueda deshumanizar y evite crecer al ser humano como persona y como individuo social.

7. Conclusiones

El tramo final de este trabajo, como no puede ser de otra manera, lo voy a dedicar a sintetizar algunos aspectos de interés del estudio. A lo largo de la lectoescritura hemos ido anotando algunas reflexiones que nuestra amplia selección de textos de Ángel Guinda nos ha sugerido. Es el momento de la síntesis, de recopilar, de ordenar los datos y apreciaciones derivadas del estudio y de explicitar las inferencias, partiendo de los cinco grandes apartados de los que hemos hablado en la introducción. Me voy a detener en la génesis de este trabajo académico, en el pensamiento y cosmovisión de la poesía guindiana, en la calidad de su escritura y en el carácter sintético y global de esta tesis doctoral.

Hemos abordado el primer estudio global de la obra del poeta Ángel Manuel Guinda Casales. Si bien es cierto que el poeta había sido con anterioridad objeto de estudio, no había hasta el momento un análisis en profundidad y en totalidad sobre su obra poética. Los estudios hasta el momento sobre la poesía guindiana —como los de Á. Crespo, M. Martínez Forega, A. Pérez Lasheras y A. Saldaña—, de gran calidad, son por lo general aproximaciones o comentarios críticos a algunos aspectos de la amplia y diversa obra del poeta. Dada la escasa bibliografía previa sobre su obra, y la dificultad para encontrar las ediciones de sus poemarios pude contar con la inestimable ayuda de Alfredo Saldaña en el primer proceso recopilatorio y con la generosidad del propio poeta en la búsqueda y selección de los artículos periodísticos y en revistas especializadas de sus diferentes poemarios. Fue fundamental poder contar con la generosidad del propio poeta en la disposición que tuvo a la hora de concederme varias entrevistas y charlas con la posibilidad de poder solventar dudas, aclarar hipótesis y narrar algunas claves íntimas y personales, para poder interpretar y comprender mejor su poesía.

El acercamiento, estudio y análisis versa sobre la interpretación de la obra guindiana, especialmente sobre su dilatada y consolidada obra poética, un estudio que me lleva a poder afirmar, sin ningún género de dudas, una de las hipótesis iniciales de las que partía al comienzo de esta tesis: Ángel Guinda es una de las voces poéticas aragonesas más importantes de los últimos veinte años del siglo pasado hasta la actualidad. Una voz singular en constante aprendizaje, determinada por sus circunstancias personales y sus experiencias vitales, con un gran dominio y utilización del lenguaje, una poesía de gran calidad lírica. Una poesía vivida como una necesidad vital hasta el punto de intentar hacer de la poesía su vida y de su vida poesía. Una poesía con una clara concepción de una ética de la praxis literaria, en un ejercicio de posmodernidad resistente, con una sincera y honesta propuesta de una poesía auténtica, desarrollando una estética comprometida con la ética en donde se encuentran un compromiso social, valores didácticos y un magistral utillaje retórico. Una obra poética que después de adentrarse en los intersticios más profundos de la conciencia del poeta, desvelar sus angustias, mostrar sus contradicciones, abismos y terrenos movedizos sin anclajes, intenta colocar al lector ante sí mismo y el mundo en una clara apuesta apelativa por el ser humano sin condiciones y por la vitalidad de la existencia.

La poesía guindiana parte de una visión existencialista, vitalista en la mayoría de sus composiciones, que nace de las experiencias, vivencias, sentimientos y anécdotas del autor. El poeta expresa y narra su vida otorgando a su poesía una función catártica, como él ha expresado tantas veces. cuenta su vida para desposeerse de ella. Sus vivencias y experiencias, especialmente antes de trasladarse a Madrid, ha sido una despensa de pruebas en las que casi todo ha cabido: drogas, sexo, suicidio, convivencia con la muerte, alcohol, tabaquismo. Una clara determinación por buscar y experimentar los límites de la existencia. Ángel Guinda ha sido tildado en varias ocasiones como «poeta maldito» en ese claro ejercicio de buscar los límites la vida, por los escándalos que han producidos algunos de sus poemas algunos de ellos tachados de irreverentes, por los que fue juzgado y condenado en los tribunales zaragozanos, por su rebeldía tantas veces manifiesta y por sus poemas atormentados y contradictorios en los que parece querer lanzarse al abismo donde refleja su concepción de la vida como un problema permanente en una visión amargo-realista.

El estudio heurístico, el análisis pormenorizado de este trabajo de la poética de Guinda me lleva a trastocar esta visión, añadiendo a ella una función principal. Esta poesía tiene como cometido y sustrato imprescindible la apuesta radical, en tanto que profunda, y total por el hombre, por la humanidad, por todo lo humano. El poeta es capaz de bajar hasta el fondo, a lo profundo de sí mismo, en el intento de mostrar las fronteras y las consecuencias de todo aquello que puede deshumanizar a la persona, con la clara pretensión de desvelar todo aquello que pueda hacer que la vida carezca de sentido y de fundamento. La palabra y voz del autor es el lugar desde donde el hombre puede construir su identidad, donde experimenta sus conflictos, donde puede encontrar nuevos sentidos a la existencia, y desde donde puede afrontar su realidad, personal y social. Desde esta perspectiva se entiende la tan reiterada proclamación del poeta de la utilidad de su poesía, entendida este no como una poesía social, sino como un utensilio que pueda a ayudar a vivir la propia existencia, para que esta además se sitúe en la solidaridad y la justicia. En definitiva, estamos ante un ejercicio que se identifica plenamente con la vida, una vida que el poeta pretende vivir intensamente, y a la que invita a vivir radicalmente, apasionadamente. Desde este punto de vista entendemos su reiteración a tratar tan repetidamente el tema de la muerte. El poeta siente su existencia, la amenaza real de la muerte le hace percibir su vida como un presente. Este saberse vivo, en construcción, es la apuesta por la que deberíamos trabajar en este momento. Las reiteradas invitaciones a vivir, vivir la vida intensamente, vivir hasta desvivirse, ante la su concepción de que la vida es lo único de los que dispone la persona, ante la nada final de la existencia, más allá de la vida, el fin irreversible. El poeta zaragozano mantuvo a lo largo de su dilatada trayectoria poética un actitud basada en la búsqueda de un espacio que diese acogida y proyección a esa voz interior siempre en riesgo de quebrarse y con la que, desde el fondo, intentar desvelar y rozar la claridad de la realidad de la existencia, siendo plenamente consciente de las amenazas de la misma, pero emitiendo desde la fragilidad una palabra poética que a pesar de todo, no deja de apostar por la vida y la existencia como el único camino posible de ser y estar.

La vida y la obra de Ángel Guinda son dos caras de la misma moneda, una clara destilación de su existencia. El poeta en un ejercicio extremo de honestidad se desnuda por completo ante los lectores, a veces como protagonista, otras como antagonista, a veces como narrador, debatiéndose casi siempre entre las contrariedades, los extremos y límites

de la vida, con la clara intención de hacer de su poesía un muestrario en donde el leyente pueda encontrar a modo de catálogo las claves que le puedan ayudar a vivir. Es lo que podríamos denominar un nuevo concepto de la mística, la mística humana que nace de la experiencia de sentirse y saberse vivo, presente en la existencia y enamorado de ella. Una poesía que recrea la realidad, la realidad otra del poema, de ahí sus manifestaciones sobre el estudio del lenguaje desde la existencialidad, en el determinado compromiso moral del escritor que concibe la utilidad práctica de la poesía en su comprensión ética de la praxis literaria.

La poesía guindiana es directa, clara, honesta, auténtica y útil. Una poética que huye de formulaciones poéticas que se acerquen a realidades ideales o a autores líricos y tendencias que se encuentren encerrados en sus torres de marfil, sin que por ello rebaje su calidad estética. Esta concepción le lleva a alejarse de la poesía fácil y superficial, de una poesía que repentice. Sus composiciones son siempre producto de una larga elaboración surgido en numerosas ocasiones desde el silencio angustioso del pensamiento hasta su verbalización. La seriedad que otorga Guinda al oficio poético, concebido este como algo consustancial con su existencia le lleva a revisar una y otra vez sus poemas, algo que se puede observar en las correcciones constantes de sus composiciones en sus propias antologías. Esa determinación es una de las causas principales por las que el autor es capaz de renunciar y declarar como no asumidos sus poemarios iniciales hasta *Vida ávida* y su antología publicada tres años después de este libro, *Crepúsculo esplendor*.

La poesía guindiana denota un ejercicio continuo y maestría en la utilización de los recursos líricos. Tanto en las estructuras retóricas formales, el empleo del ritmo en los metros, compuestos muchas veces en heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, y en sus formas no estróficas, etc. Como también en otros elementos métricos como la esticomitía, el encabalgamiento. Y en los procedimientos estructurales retóricos, en las figuras de dicción, tales como la eufonía, la aliteración, la sinfonía vocálica, el homoioteleuton, el balbuceo, la cacofonía. También en la utilización de las figuras por dicción, por repetición y acumulación tales como la geminación, la anadiplosis, la epanadiplosis, la anáfora, la epífora, la paranomasia, la derivación, la

acumulación de sinónimos, etc. A la variedad y pericia que denotan los poemas guindianos en la utilización y dominio del lenguaje y de los recursos líricos se le une la amplia y erudita capacidad de su creatividad léxica, conformando unidades léxicas, mediante la aplicación de las reglas lingüísticas previstas por el código de la lengua, originando neologismos producidos por derivación por prefijación, sufijación, y composición, incluso otorgando nuevos significados semánticos a unidades carentes de ellos. Ello demuestra una vez más la maestría y erudición en el dominio de la utilización del lenguaje y de su compromiso por la poesía de calidad.

Después de exponer lo que podríamos llamar conclusiones generales de la tesis de doctorado, añado, resumo y compilo lo que serían las conclusiones parciales que se deducen del amplio estudio que he realizado y que sirven de urdimbre para deducir las conclusiones generales que acabo de indicar. Ideas que suman y amplían las afirmaciones que acabamos de escribir y completan el análisis de la poética y obra guindiana. Utilizaré, para relatarlas, la organización interna que he usado en el trabajo.

El punto primero de la tesis lo dediqué a relatar una introducción al mismo en donde presenté el objetivo de la tesis; realizar un análisis de la poesía y obra de Ángel Guinda, y a la par el deseo de que estas páginas contribuyan a una lectura de sus poemas, aforismos, estudios críticos, ensayos, etc. También presenté mi trabajo previo a esta tesis, en la realización del TFM que presenté como trabajo final del Máster de Lengua Española y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Zaragoza en el año 2018. A su vez, expuse los principios metodológicos que he seguido para su realización y como conclusión de la introducción, la organización interna de la tesis doctoral.

El segundo punto del trabajo titulado «Ángel Guinda y la poesía española contemporánea», lo dividí en cuatro apartados. La investigación se abrió con la intención de ubicar al poeta en el contexto literario de su época. El primer punto de este capítulo expuse el problema de la historiografía y la crítica literaria en la organización de paradigmas generacionales, con la intención de ayudar a construir el canon literario.

Denoté, apoyado en algunos críticos, tales como J. Talens y A. Saldaña como tal pretensión conlleva el problema filológico de conseguir una parcialidad desintegradora ya que esa mirada categorizadora y estructuralista focaliza y particulariza el foco de atención en peculiaridades, agrupaciones que impiden ver el amplio espectro cromático y la frondosidad del conjunto que es la Literatura en general y la Poesía en particular. El problema presentado con la motivación de ubicar y explicar la poesía española del último tercio del siglo pasado, en clara referencia a los novísimos, generados por la antología de J. M. Castellet. Después de relatar el estado de la cuestión novísima, especialmente refiriéndome a la ruptura y la generación llamada como tal, concluí apoyado en la revisión historiográfica sobre el asunto, que la llamada generación novísima como tal no existió asentándome en las trayectorias seguidas por los diferentes poetas de la antología castelletiana y en la afirmación de la no ruptura de los poetas propuestos en la antología con la tradición literaria anterior. La conclusión se generó después de analizar las aportaciones de los críticos que la negaban y de los que la afirmaban, tales como: F. Grande, G. Carnero, L. A. de Villena, C. Bousoño, M. P. Palomero, C. Nicolás, A. Debicki, M. Barnatán, J. Siles, J. Albí, R. M.^a Pereda, Á. González, J. Barella, J. L. Giménez Frontín, J. O. Jiménez, V. García de la Concha, P. Provencio, M. Casado, A. Sánchez Robayna, A. García Berrio, J. C. Suñén, J. J. Fernández y A. Saldaña. La conclusión del análisis fue la aceptación sin reservas de la oxigenación que supuso para la poesía española la segunda antología de Castellet, en cuanto a novedad y frescura de esos autores en sus modos y estéticas poéticas, y la no aceptación de la ruptura propuesta en la introducción del libro antológico, reconociendo a los autores novísimos como un eslabón más de la cadena poética que recuperaba modalidades estéticas previas, especialmente del modernismo y el surrealismo. Junto a ello la consideración de que la llamada generación novísima es diversa, diferente y a veces contradictoria que fue resultado de un evidente ejercicio de publicidad y del ejercicio legítimo de la mercadotecnia literaria.

El segundo apartado del capítulo segundo trató de enmarcar lo que se podría denominar «generación de los 70», no como tal generación, sino como conjunto de autores que realizaron su obra en un mismo tiempo, y que supusieron una polifonía poética entendida desde la amplitud, la heterogeneidad y la pluralidad. Lugar en que comenzó la trayectoria poética de Ángel Guinda. La deducción del análisis de este

apartado me llevó a concluir que puede resultar justificado el uso del término «generación» respecto a las vanguardias desarrolladas por diversos poetas coetáneos para describir los puntos comunes, estilos parecidos, influencias culturales o convergencias de estéticas similares. A pesar de ello estimo que es preferible utilizar «poesía de los, 50, 60, 70, etc.» para evitar nomenclaturas sesgadas donde detrás de una aparente unidad, impida percibir la pluralidad, diversidad y riqueza de la producción poética en sus diferentes momentos históricos. También expresé las características de la llamada «poesía del silencio» y los «poetas de los setenta» basándome en los críticos J. Á. Valente, J. L. García Martín, A. Amorós, J. L. Falcó y A. Saldaña. Si bien la poética de los años referidos es diversa, amplia y compleja por el grupo heterogéneo de críticos, que aunque coinciden en algunas características comunes, el estudio filológico debe ser abordado desde la amplitud, la apertura y la diversidad de estilos y estéticas propias.

El tercer apartado del capítulo segundo pretendió acercar el estudio a la poesía de los ochenta, la poesía de la experiencia y los poetas de la democracia, entre los que se encuentra el poeta objeto del estudio. Para el acercamiento al análisis de esta poesía atendí a las voces de J. L. García Martín, L. A. de Villena, A. Amorós, J. L. Falcó, C. Nicolás, y Á. L. Prieto de Paula. La resultante de la aproximación fue la constatación de los diferentes marcos hermenéuticos y estéticos de la amplia pluralidad de los diferentes nombres de autores, libros, manifiestos y tendencias que señalan la rica variedad de la producción poética de ese tiempo. La afirmación resultante expresó la diversidad y plural creación poética del último tercio del siglo pasado en España que fue avanzando entre la continuidad y discontinuidad respecto a los autores previos en propuestas de ciertas rupturas y vuelta a las formas clásicas, la recuperación del intimismo, el abandono de la poesía del lenguaje por la del silencio, la recuperación de la poesía en su labor de la transformación social, entre otras propuestas. Una visión que refleja como característica general de la poesía de esa época, la multitud de sensibilidades y propuestas de una poética, a veces contradictoria, pero sobre todo multifocal.

El apartado cuarto del capítulo segundo pretendió ubicar al poeta en su contexto histórico. Analicé las afirmaciones de los críticos M. Martínez Forega y G. Urbizu que

situaban a Guinda dentro de la «generación novísima», aunque el primero con ciertos matices. Para el estudio examiné los manifiestos poéticos guindianos y la opinión del propio poeta sobre la cuestión en las entrevistas que me concedió, para concluir que la adscripción a la generación novísima no se puede sostener, tan solo en lo que respecta a la ubicación temporal, ya que el autor comienza su trayectoria poética a la par que la denominada «generación novísima». Guinda rechazaba frontalmente la estética culturalista de la generación novísima, respetando esta tendencia especialmente en los poetas Leopoldo María Panero y Pere Gimferrer. Tras ello, el análisis puso el foco en las diferentes miradas de los críticos respecto a la ubicación de nuestro autor en la lírica española, especialmente en M. Martínez Forega, Á. Crespo, C. Vitale, A. Pérez Lasheras, M. Sanz Pastor, G. Labrador, P. Luque, M. Vilas, A. García-Teresa, J. Barriero y A. Saldaña. Tras la revisión pude concluir que Guinda posee un estilo propio y personal cuyo poesía tiene como principio holístico, la intensidad vital expresada desde la experiencia reposada, con una clara intencionalidad performativa que se deslinda de la utilidad práctica, en clara rebeldía con una realidad que califica como inaceptable. Un poeta cuya pretensión es poetizar el mundo mediante el ejercicio poético entendido en clara subversión con lo establecido donde no se puede separar lo didáctico, con el compromiso y la resistencia en aras de construir otro orden más justo y humano. En definitiva, una poesía existencialista-vitalista, humanística, de cocción lenta, que parte y vuelve al ser humano, para ayudarle en su devenir histórico con el objeto de ayudarle a caminar. También, expresé la adscripción a ningún grupo poético como tal o generación poética, si utilizamos esa categorización taxonómica.

El tercer capítulo de la tesis nos acercó al pensamiento estético y literario del poeta. El primer apartado del poeta tuvo la pretensión de analizar su poesía desde la premisa guindiana tantas veces repetida de hacer palabra la vida y vida la palabra, es decir, la disolución-ausencia del emisor en la palabra escrita y la unidad de este con la realidad, en la expresión lingüística. Tras señalar las afirmaciones al respecto sobre nuestro autor de los críticos M. Martínez Forega, L. Pinilla, M. Vilas, A. Pérez Lasheras, y A. Saldaña, expusimos las afirmaciones del propio Guinda relatando la influencia que tuvieron los herméticos italianos; F. Unagretti, Quasimodo, Montale, Gatto y Luzi en la configuración de su vertiente vitalista, existencialista. Tras ello repasamos poemario tras poemario, todos sus libros poéticos y su antologías, tanto los no asumidos, como los

reconocidos en la búsqueda de numerosos ejemplos que testificaron esta característica de la poesía guindiana desde sus comienzos. Destaco de esa extensa ejemplificación una de las claves de lectura del libro *Vida ávida* que con gran generosidad, integridad y honradez, compartió Guinda en una de las entrevistas que me concedió y que hasta el momento ha permanecido inédito. El desaliento, la presión existencial, el tormento que refleja ese poemario parte de la angustia que le supuso tener una relación sentimental con una alumna cuando compuso el citado libro y que se constata en el relato que denotan numerosos versos del mismo manifestados en el trabajo.

Continué reforzando esta afirmación tras el repaso a los libros de aforismos del poeta, en donde manifiestamente como clave hermenéutica de su poética la unión inseparable su existencia y la concepción de su poesía. El apartado concluyó apuntando la posibilidad de llamar a la poesía guindiana como «poesía sentiente» en la concepción del filósofo X. Zubiri sobre la forma de inteligir y aprehender la realidad del ser humano.

El segundo eje de la poética que estamos estudiando tratada en el tercer gran bloque del trabajo fue la utilidad de la poesía como compromiso moral de la praxis literaria como tensión ético-estética. Allí constatamos la pretensión del poeta de confeccionar unas composiciones que sean irremediamente útiles que manifiesten lo oculto de la realidad y la realidad de lo oculto. En ese sentido, los manifiestos poéticos del autor denostan una poesía teórica, separada de la realidad, proponiendo poemas que sirvan para solucionar problemas y sirvan para arreglar la vida propia y social, en una clara concepción que sea capaz, a través de la belleza, la verdad y la libertad de transformar la realidad, en favor de los más débiles y necesitados. La sugerencia propuesta resalta la actitud rebelde, resistente y revolucionaria de Ángel Guinda. El lenguaje se torna en el medio que a través de la interrogación constante, la duda, el pensamiento crítico y la introspección activa es capaz de alterar con su intervención incisiva la percepción de la realidad para poder llegar a transformarla. Este eje constante en su trayectoria poética oscila tan solo entre lo moral y lo estético, alejándose de la utilidad práctica. Es el intento de resistir y subvertir la realidad para levantar una voz

crítica, resistente e insumisa que marque, a modo de guía las señales que denotan los escándalos de la Historia.

El tercer punto del capítulo nos acercó a lo que denominé los textos literarios guindianos de aliento reflexivo, sus aforismos, ensayos, manifiestos poéticos y composiciones epistolares, como enriquecimiento y complemento de su obra poética. Repasamos las manifestaciones sobre el concepto del poeta sobre sus aforismos como sentencias que transmiten el pensamiento del autor sobre el lenguaje, la poesía, la creación literaria, el arte, y su propias experiencias vitales, nacidos de sus sentimientos, reflexiones, experiencias, aspiraciones y fracasos. Reflexiones que pretenden ser semillas sembradas con afán de conocimiento y desde el compromiso moral del autor, saturados siempre de emoción, y pensamiento ético con un claro enfoque didáctico. Para llegar a esta conclusión repasamos los planteamientos expresados por los críticos sobre ellos. Así, recuperamos la voces de T. Blesa, A. Pérez Lasheras, A. Saldaña y del propio Guinda. Cuantificamos todos los aforismos guindianos recopilados en varios de sus poemarios y antologías y en los tres libros dedicados a ese género, con la dificultad que supuso ordenarlos ya que se repiten un las diferentes publicaciones, a lo que se sumó el problema cronológico de los mismos ya que el propio Guinda los ubica en diferentes planos temporales. Señalamos y ejemplificamos el recurso empleado en numerosas ocasiones por el poeta de convertir versos previos de sus poemas en aforismos. Constatamos, también, cómo muchas sentencias pasan posteriormente a configurar poemas. Analizamos la sentencia aforística, previamente expresada en uno de sus poemas que le supuso un juicio civil en los juzgados zaragozanos. Y terminamos el apartado analizando los aforismos referidos al lenguaje, a la poesía, a la creación poética, su pensamiento estético y a la literatura. Concluí el apartado expresando la importancia de los aforismos en la obra literaria de Guinda. Siendo estos expresiones que destilan su pensamiento y su cosmovisión sobre la realidad, el mundo, el lenguaje, la poesía, la literatura y su propia persona. Los pensamientos guindianos expresados en forma aforística son, en definitiva, el negativo de una vida y una cosmovisión plasmada en la escritura a través del tiempo.

El capítulo cuarto de la tesis se centró en la aproximación general a la obra poética de Ángel Guinda. En un primer momento, relaté la intención del autor de componer una poesía libre, no gregaria, alejada por los rigores y la reglas de diversas corrientes, separada de los caminos más trillados, sin pretensión de crear escuela, siguiendo su camino lírico personal determinado por una siempre producción de calidad. Repasamos su trayectoria vital, sus inicios poéticos, los poetas que más le influyeron, y su experiencia epifánica con la poesía. Experiencia que maticé y aclaré situándola como no una transgresión deliberada de la realidad, sino como una recreación de la misma, en una clara fusión asimilada como posibilidad de articular nuevos parámetros existenciales a partir del pensamiento, las vivencias, los recuerdos, lo onírico, lo utópico y lo experimentado. El repaso de su biografía nos ayudó a constatar las dificultades de su infancia en el plano personal, familiar que no han dejado de estar presentes en sus composiciones: la convivencia con la muerte, la imposibilidad de procrear, los escabrosos conflictos familiares. No tengo ninguna duda de la honestidad del poeta a la hora de relatar su vida, expresarla y compartirla con los lectores, su escritura es un ejercicio constante de desposeerse de sí mismo, desnudándose interiormente en la expresión lingüística. Aporté en el estudio de su biografía los dos acercamientos de M. Martínez Forega y A. Pérez Lasheras. Relaté la recuperación del su poemario inicial *Sentimientos* compuesto a los diecisiete años de la biblioteca de su profesora de Literatura C. Sender, del cual solo existía una única copia mecanografiada. Tras ello añadí las aportaciones y valoraciones sobre la poética guindiana en las voces de I. Castet, M. Martínez Forega, Á. Crespo, T. Blesa, A. Pérez Lasheras y A. Saldaña.

El segundo punto del cuarto gran bloque versó sobre la formación académica y primera literatura del poeta, algo que el mismo Guinda me señaló y que nadie había expresado previamente. También relaté las influencias, contactos y amistades literarias expresadas por el poeta divididas en tres categorías. Su etapa inicial: G. Gúdel, M. Luesma, L. Gracia, M. Pinillos. Todos ellos pertenecientes a los denominados «Poetas del Niké». En su segunda juventud: I. Manuel Gil, R. Tello, T. Blesa, A. Saldaña, I. Escuín, M. Martínez Forega, A. Castro, F. Romeo, A. Pérez Lasheras y L. M. Panero. Y desde su traslado a Madrid hasta su muerte: A. Porras, D. Francisco, J. L. de la Vega, A. Yamani y J. Díaz. A ello añadí la relación de poetas y autores que Guinda me expresó como fundamentales en la conformación de su poética. Dejo para estudios posteriores de la

poesía guindiana la comprobación de estas posibles influencias en un ejercicio de literatura comparada.

Otro aspecto analizado fue el problema cronológico de sus poemarios iniciales en la controversia expuesta por J. Barreiro y A. Pérez Lasheras en sus estudios sobre la primera poesía de nuestro autor. Tras señalar y acotar la controversia, y exponer a su vez la problemática del no reconocimiento de sus poemarios iniciales, realicé un inventario de la poesía guindiana en orden cronológico. Disipadas las dudas, concluí que la obra poética de Ángel Guinda consta treinta y cuatro libros de poesía, ocho de ellos no reconocidos hasta 1980 y uno no asumido de 1983. También cuantifiqué las composiciones del poeta, algo que resultó costoso ya que en varios poemarios publica poemas inéditos que reedita en libros posteriores, así como en la publicación de antologías. Ángel Guinda publicó 949 poemas, de los cuales 193 son de su obra no reconocida y 756 de su obra asumida. A ello se sumó el inventario de sus publicaciones no líricas: ensayos, obras de traducción, antologías, artículos de pensamiento y crítica literaria (muchos de ellos recogidos en las referencias bibliográficas).

El capítulo quinto de la tesis abordó otros dos ejes transversales de la poética guindiana, el amor y la muerte. Comencé al acercamiento al primer núcleo cuantificando las citas sobre el amor en sus poemas, un total de 113 veces (39 en su obra no asumida, y 74 en su obra reconocida). Tras ello, analicé noción sobre el amor que se desprende de sus poemas y de sus aforismos. Posteriormente señalé los sujetos de su pasión, afectos, consideraciones y amor. A ello se sumó el análisis de la relación entre amor y sufrimiento, amor y sexo, amor y la apertura a la realidad, amor y odio y la relación entre amor y muerte. De todo ello concluí que la palabra poética de Guinda nunca está desprovista de sus mundo, con la intención de desvelar la realidad, liberada de prejuicios, en donde el amor que puede ser destructivo, es uno de los parámetros descubiertos y vividos por el poeta que posibilita la única existencia real y verdadera de las personas. La palabra poética guindiana sobre el amor es una llamada a no perder las raíces más profundas del ser humano para aferrarse a la vida y poder vivir esta en plenitud. Una invitación vital a amar, sin frenos, obstáculos y barreras. Una invitación sin condicionantes a vivir el amor

desenfrenadamente para que esta vivencia pueda ayudar a mejorar la existencia y la calidad de vida de los seres humanos. El amor, es definitiva, en la poesía guindiana el rumbo a seguir, después de cartografiar todos los escenarios posibles sobre el amor y su toxicidad, como condimentos indispensable para que la vida sea más humana.

La segunda parte del capítulo quinto trató uno de los temas poéticos por los que más se ha destacado el autor objeto de nuestro estudio, el tratamiento de la convivencia con la muerte. La primera característica que se desprende del estudio, ya expresada, viene determinada por las circunstancias personales que han determinado el empleo de esta utilización, la muerte de su madre al nacer, el anuncio por parte de los profesionales de la medicina de la corta duración de su existencia por enfermedad a una edad temprana, así como el amago de suicidio de su progenitor cuando era niño, la imposibilidad de procrear y la enfermedad declara a su segunda mujer con escasas posibilidades de subsistencia. Todos estos condicionantes generan este *leitmotiv* sea uno de los ejes transversales en sus creaciones y composiciones, hasta el punto de aparecer 44 veces en su obra no asumida y en 213 poemas de su poesía aceptada, lo que supone que casi un 30% de sus poemas reflejan esta temática. Para el análisis de este campo en sus poemas estudié el concepto de la muerte que expresa en toda su obra lírica, y en sus aforismos, la relación entre muerte y vida, la correlación entre amor y muerte, el significado de lo que denomina como estar muertos en vida, la relación entre muerte, poesía y lenguaje, la correspondencia entre muerte y religión, la pervivencia más allá de la muerte, el tratamiento y concepto de sobre su propia muerte, y las declaraciones de Guinda al ser preguntado por este tema en las entrevistas realizadas. Tras el análisis concluí que el poeta ha sido capaz de enfrentarse a esta realidad última, presente en su vida de forma constante, hasta el punto de identificar su poesía con esta temática, pero no con una visión trágica de la existencia unido a la filosofía heideggeriana en el concepto del hombre como un ser para la muerte, sino todo lo contrario. Guinda es capaz de tratar a la muerte cara a cara porque se siente vivo y porque apuesta por la vida. En la muerte el poeta descubre la importancia de la vida y de la existencia, es lo único que posee. La apuesta del poeta pasa por hacernos conscientes de la propia existencia como la realidad más real de los seres y como posibilidad de realización, para vivir hasta desvivirse. Esta apuesta hará que las personas dejen de ser muertos en vida, para poder vivir la existencia de forma radical. La conclusión final del estudio sobre el tema de la muerte fue la consideración de que Ángel Guinda debe ser

asociado más a la vida y la existencia, a esa mística humana ya apuntada, que nace de la experiencia de saberse vivo ante la intimidación permanente de la nada.

El último gran bloque del trabajo trató otros dos de los ejes que conforman la temática de las composiciones del poeta, el tratamiento, uso y consideración sobre el lenguaje y su compromiso social. En primer lugar, analicé la forma exterior e interior de los poemas guindianos señalando los recursos estilísticos utilizados por el poeta. Señalé la determinación del poeta por construir una poética de máxima calidad, evitando el empobrecimiento de la misma. A su vez, examiné la concepción de la poesía en el autor como una obra en construcción constante, en constante revisión y con una visión unitaria. Analicé la métrica de los poemas guindianos, el empleo usual de la versificación tradicional, los ritmos versales de los poemas, las figuras de dicción, las figuras por adición, los fenómenos lingüísticos empleados, los cultismos, los neologismos, los extranjerismos, y los topónimos. En un segundo momento, analicé la forma interior de la poesía de nuestro autor, sus figuras de pensamiento, sus figuras semánticas y afectivas, sus principales tropos, y el empleo de los signos de puntuación y la nueva configuración semántica que utiliza en unidades carentes de él, ejemplificando siempre estos recursos.

Tras ello explicité la concepción sobre el lenguaje y la poesía expresada en sus poemas. Sintetizando sus apreciaciones respecto al lenguaje, la palabra, la escritura y sus nociones sobre lo que es ser poeta y la poesía en toda su trayectoria poética y en sus libros aforísticos. La conclusión que se dedujo del estudio fue la de que el poeta, desde el principio de su trayectoria ha sabido integrar un amplio catálogo de recursos poéticos, en una concepción de una clara apuesta por la poesía de máxima calidad, cocinada a fuego lento, que le han otorgado una voz singular y erudita, en un aprendizaje poético que le llevó siempre a revisar y corregir sus composiciones. Su poesía la concibió como un ser en permanente construcción, a la par que su persona, debido a que ambas no se pueden separar. A la par su pensamiento sobre el lenguaje, la utilidad del mismo, las palabras, la poesía, confieren un valor ético determinado por el empleo de la estética.

Por último, analicé el compromiso que se desprende de la poética guindiana, que participa de la llamada «Poesía practicable» en algunos aspectos. El poeta pretende desarrollar una poesía comprometida con el hombre en la que mediante el lenguaje, este sea capaz de visibilizar los dilemas y dramas sociales, que acucian el presente, para desarrollar un exigente sentido crítico donde la poesía se convierte en un revulsivo de la conciencia, siendo como dardos lanzados al interior de los hombres con la clara intención de que estos muevan sus pensamientos y acciones hacia las categorías de la justicia, la paz, y la determinación para corregir las desigualdades. El principio del que parte es ayudar al ser humano a mejorar su propia existencia y la vida social. El ejercicio de la denuncia es habitual en sus poemas, así como la descripción amargo-realista de la sociedad de su país, y de los problemas del mundo, invitando siempre a la acción, desde el intento de hacer descubrir siempre todo aquello que impida al hombre y al ser social desarrollarse. Guinda demostró en sus obras ser un rebelde, un inconformista en la búsqueda siempre de los mejores ideales utópicos de mejora social.

La tesis doctoral ha pretendido cumplir el objeto propuesto, realizar el primer estudio global y académico de la poesía y obra de Ángel Guinda, interpretar su amplia y consolidada obra en el reconocimiento de una de las últimas voces poéticas aragonesas más representativas. Quiero pensar que el afecto a su poesía no ha mermado ni el respeto ni el rigor debido a un trabajo de esta naturaleza.

Abro ahora una página en blanco, convencido de que la obra poética de Ángel Guinda merece y espera nuevos lectores, y nuevos estudios que ayuden a profundizar en detalladas interpretaciones.

8. Referencias Bibliográficas

- Agudo, Marta (2004). «La creación, la aniquilación». *Turia*, 71-72, 469-471.
- Albí, José (1971). «Los novísimos, el “Che” y el cisne». *Poesía hispánica*, 228, 11-19.
- Aleixandre, Vicente (2002). *Prosas completas*. Ed. A. Amusco, Madrid, Visor.
- Almoguera, Sonia (2011). «Todos necesitamos a alguien que nos ayude a caminar». *Heraldo de Soria*, 19 de febrero, 11.
- Alonso, Clemente (1981). «Ángel Guinda. *Vida ávida*». *Aragón express*, 22 de marzo, 25.
- Alonso, Javier (2011). «*Espectral*». *Quimera*, 335, 64.
- Amorós, Amparo (1989). «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta». *Ínsula*, 512-513, 63-67.
- Ariès, Philippe (1982). *La muerte en Occidente*. Barcelona, Argos.
- Ayuso, César Augusto (1991). «La rebelión poética de Ángel Guinda». *El Norte de Castilla*, «Suplemento Letras», 5 de octubre, VII.
- Badía, Rocío (2018). «Los poéticas explícitas como género». *Rilce*, 34.2, 607-628.
- _____(2019). «Orígenes y evolución de la poética explícita: del manifiesto a la antología poética». *AnMal Electronica*, 46, 75-94.
- Barella, Julia (1981). «Poesía en la década de los 70: En torno a los “Novísimos”». *Ínsula*, 410, 4-5.
- _____(1987). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona, Anthropos.
- Barnatán, Marcos Ricardo (1989). «La polémica de Venecia». *Ínsula*, 508, 15-16.
- Barreiro, Javier (2016). «La poesía aragonesa contemporánea (1960-1980)». En A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, eds., *Parnaso 2. 0. «Un mar de labrantíos»*. *Contribuciones para el estudio de la poesía aragonesa*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 185-212.
- Barrera, José María (1995). «*Después de todo*». *ABC*, 3 de marzo, 79.
- _____(1998). «Examen de conciencia». *ABC*, suplemento *Blanco y Negro*, 31 de diciembre, 27.
- Batló, José (1968). *Antología de la nueva poesía española*. 3.^a ed. [1977]. Barcelona, Lumen.

- Blesa, Túa (2003). «Relámpagos». *ABC*, suplemento *Blanco y Negro*, 2 de agosto, 23.
- _____(2011). «*Espectral*». *El Mundo*, suplemento cultural, 15-21 abril, 16.
- _____(2013). «*Rigor vitae*». *El Mundo*, suplemento cultural, 31 de mayo-6 de junio, 20.
- Bousoño, Carlos (1985). *Poesía poscontemporánea*. Barcelona, Júcar.
- Calvo, José Luis (1986). «La violencia del texto. Vivir y fruición lingüística». *Cristal*, 23, 41-42.
- Campoy, Raúl (2013). «*Rigor vitae* de Ángel Guinda». *Tarántula*, 7 de mayo. Recuperado de: <https://revistatarantula.com/rigor-vitae-de-angel-guinda/>, consultado el 18-5-2019.
- Carbonell, Joaquín (1983). «Vivir es un acto de debilidad». *El Periódico de Aragón*, 11 de noviembre, 4-7.
- _____(1995). «Los poetas me aburren, somos unos paranoicos». *El Periódico de Aragón*, 27 de febrero, 32.
- _____(1996). «La poesía debe vender ejemplaridad». *El Periódico de Aragón*, 29 de noviembre, 34.
- Carnero, Guillermo (1978). «Poesía de posguerra en lengua castellana». *Poesía*, 2, 77-90.
- _____(1983). «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano». *Revista de Occidente*, 23, 43-59.
- Casado, Miguel (1988). «Líneas de los “novísimos”». *Revista de Occidente*, 86-87, 204-224.
- Castellet, Josep María (1960). *Veinte años de poesía española. (1939-1959)*. Barcelona, Seix Barral.
- _____(1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. 3.^a ed., 2011. Barcelona, Ediciones Península.
- Castillo, Guido (1962). «El almanaque del señor Castellet». *Índice de las artes y las letras*, 166, 14-15.
- Castro, Antón (1991a). «Escribir para mí es un exorcismo». *El Periódico de Aragón*, 10 de marzo, 50.
- _____(1991b). «En el “Claustro” poético de Ángel Guinda». *Heraldo de Aragón*, 4 de abril, 38.
- _____(1993). «Ángel Guinda resume doce años de su dolor de vivir». *El Periódico de Aragón*, 22 de febrero, 31.
- _____(1995). «Ángel Guinda describe el arte del bien morir». *El Periódico de Aragón*, 12 de enero, 46.

- ____ (2001). «“La melancolía es el estado más fértil para el pensamiento”». *Heraldo de Aragón*, 17 de noviembre, 46.
- ____ (2003). «*Toda la luz del mundo*». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 3.
- ____ (2009). «Ángel Guinda canta para todos». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 15 de octubre, 5.
- ____ (2010). «Ángel Guinda rescata la poesía de la mujer». *Heraldo de Aragón*, 24 de noviembre, 45.
- ____ (2011). «No dejo de sufrir con los que sufren». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 20 de enero, 4-5.
- ____ (2013a). «El mensaje del poeta resistirá mejor contra el olvido cuantas más palabras vivas tenga». *Heraldo de Aragón*, 9 de marzo, 55.
- ____ (2013b). «Guinda: escribo para no morir». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 14 de marzo, 8.
- ____ (2020a). «“Todas las noches me levanto y pienso que me va a tocar la mano de mi padre”». *Heraldo de Aragón*, suplemento dominical, 26 de abril, 6.
- ____ (2020b). «Ángel Guinda: “He procurado decirme con letra clara: para saberme y para que me entiendan”». *Heraldo de Aragón*, 14 de julio, 39.
- Castro, Antón, y Ángel Guinda (2020). *El escritor de mi vida: Gustavo Adolfo Bécquer*. Zaragoza, Olifante.
- Caws, Mary Ann (2001). «The Poetics of the Manifiesto: Nowness and Newness». *Manifiesto. A Century of Ism*, Lincoln/London, University of Nebraska, xix-xxi.
- Cebrián, Isabel (2011). «El pregonero Ángel Guinda destaca el tesoro de la lectura en la apertura de la Feria del Libro». *Heraldo de Aragón*, 28 de mayo, 46.
- Cilleruelo, José Ángel (1991). «La rebelión clausurada de Ángel Guinda», *El observador*, 13 de julio, 47.
- Crespo, Ángel (1981). «*Vida ávida*, último libro de Ángel Guinda». *Hoja del lunes*, 23 de febrero, 8.
- ____ (1984). «Ángel Guinda, poeta maldito». *Poesía y crítica*, 10, 51-56.
- ____ (1987). *Las cenizas de la flor*. Madrid, Júcar.
- Debicki, Andrew (1989). «La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte». *Ínsula*, 505, 15-16.
- De la Vega, José Luis (2005). «Eterno y ahora». *Cuadernos del matemático*, 34, 139-140.
- ____ (2008). «Atravesando el alma». *Cuadernos del matemático*, 41-42, 22.
- De Luis, Leopoldo (1983). «El poeta Ángel Guinda». *Y*, 27 de noviembre, 37.

- Derrida, Jacques (1967). *La voix et le phénomène*, 4.^a ed., 1983. París, P.U.F.
- De Villena, Luis Antonio (1981). «Lapitas y centauros (algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)». *Quimera*, 12, 13-16.
- _____ (1985): «Barras situacionales a una década de nuestra poesía». *Las Nuevas Letras*, 3-4, 36-38.
- _____ (1986). «Enlaces entre vanguardia y tradición (una aproximación a la estética “novísima”»». Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 3, 32-36.
- _____ (1997). *10 menos 30*. Valencia, Pre-textos.
- Domínguez Lasierra, Juan (1978). «“Entre el amor y el odio”, balance poético de Ángel Guinda». *Heraldo de Aragón*, 12 de noviembre, 47.
- _____ (1981). «La vida (poesía) ávida de Ángel Guinda». *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo, 38.
- _____ (1991). «En el ‘Claustro’ poético de Ángel Guinda». *Heraldo de Aragón*, 4 de abril, 38.
- _____ (1995). «Ángel Guinda presenta ‘Después de todo’». *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero, 33.
- _____ (1998). «Vamos camino de considerar necesario casi todo lo superfluo». *Heraldo de Aragón*, 2 de diciembre, 40.
- Doncel, Diego (1992). «La aventura poética de Ángel Guinda». *Cuadernos del Sur*, 16 de enero, 38.
- Donis, G. Herme (1999). «La atracción del abismo». *El Correo de Andalucía*, suplemento de cultura, 13 de marzo, 4.
- Duque, Alejandro (1990). «El valor de la palabra». En *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes, 65-79.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México D. F, Fondo de cultura económica.
- Escuín, Ignacio (2013). *La medida de lo posible*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Estevan, Manuel (1981). «Vida sin bridas». *Andalán*, 2 de abril, 22.
- _____ (1983). «Autotanatografía». *El Periódico de Aragón*, 22 de noviembre, 40.
- _____ (1995). «Guinda siempre vive». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 12 de enero, 5.
- _____ (1999). «Hablando del tiempo». *Heraldo de Aragón*, 15 de abril, 44.
- Falcó, José Luis (2007). «1907-1990: de los novísimos a la Generación de los 80». *Ínsula*,

721-722, 26-29.

- Fatás, Maite (2002). «Ángel Guinda: un poeta maldito». *Eclipse*, 1, 57-61.
- Fernández, José Julio (1993). «Teoría del texto novísimo: (Pragmática, Semántica y Sintaxis en el Grupo poético del 68)». *Castilla*, 18, 77-87.
- Foucault, Michel (1967). *El pensamiento del afuera*, 4.^a ed., 1996. Trad. M. Arranz, Valencia, Pre-textos.
- Francisco, David (2011). «La diferencia». Película recuperada de: <http://la-diferencia-pelicula.blogspot.com>, consultada el 6-6-2018.
- Franco, Leonor (2011). «Están creciendo las cifras de lectura de poesía gracias a la mujer». *Heraldo de Teruel*, 20 de marzo, 7.
- Gadamer, Hans-Georg (1960). *Verdad y método*, 9.^a ed., Salamanca, Sígueme.
- Galán, Sagrario (1999). «Huellas». *Agua*, marzo, 28
- Gamoneda, Antonio (1997). *El Cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- García, Miguel Ángel (2017). «Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon realista y compromiso del 27», en M. Á. García, ed. *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*. Madrid, Visor Libros, 37-63.
- García, Vicente (1996). «Conocimiento del medio». *El Correo de Andalucía*, 6 de diciembre, 22.
- García Berrio, Antonio (1989). «El imaginario cultural en la estética de los novísimos». *Ínsula*, 508, 13-15.
- _____(1999). *La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- García de la Concha, Víctor (1986). «La renovación estética de los años sesenta». Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 3, 10-22.
- García Fernández, Eugenio (2002). «Ensayo breve para hacer un largo adiós». *Turia*, 59-60, 387-389.
- García Jambrina, Luis (2007). «Una voz insobornable». *ABC*, suplemento cultural, 29 de diciembre, 17.
- _____(2011). «Fantasmas personales». *ABC*, suplemento cultural, 8 de octubre, 15.
- García Martín, José Luis. *Las Voces y los Ecos*. Madrid, Júcar.
- _____(1988). *La generación de los ochenta*. Valencia, Mestral.
- _____(1992a). *La poesía figurativa*. Sevilla, Renacimiento.

- ____ (1992b). «La Poesía», en F. Rico, dir., *Historia y Crítica de la Literatura Española. Los nuevos nombres: 1975-1990* (vol. 9). Barcelona, Crítica, 94-156.
- ____ (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón, Llibros del Peixe.
- ____ (1996). *Treinta años de poesía española*. Granada, Renacimiento / La Veleta.
- ____ (1998). «La llegada del mal tiempo». *La Razón*, suplemento cultural, 13 de diciembre, 28.
- ____ (2001). «Ángel Guinda». *El reloj de arena*, 30, 36.
- García-Teresa, Alberto (2013a). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid, Tierradenadie ediciones.
- ____ (2013b). «Materia de amor». *Culturamas*, 30 de octubre. Recuperado de: <https://www.culturamas.es/2013/10/30/materia-del-amor-por-angel-guinda/>, consultado el 19-6-2019.
- ____ (2014). «Libro de huellas, de Ángel Guinda». Recuperado de: <https://larepublicacultural.es/article9016>, consultado el 5-7-2020.
- Garrido Padilla, Ana (2013). «Materia de amor». *La hoja azul en blanco*, 19, 68.
- Giménez Frontín, José Luis (1983). «Entre “sociales” y “novísimos”: el legado poético de Jaime Gil de Biedma». *Quimera*, 32, 52-63.
- Gómez, Pilar (1982). «Vida ávida de Ángel Guinda». *Ínsula*, 427, 32.
- Gómez Milián, Octavio (2009). «Poemas para los demás». *Heraldo de Aragón*, 2 de diciembre, 53.
- González Moreno, Pedro A. (2016). *La musa a la deriva*. Salamanca, Junta de Castilla y León.
- González Muñiz, Ángel (1980). «Poesía española contemporánea». *Los Cuadernos del Norte*, 3, 4-7.
- Gracia, Alicia (2015). «Vivir es una eterna despedida». *El Periódico de Aragón*, 24 de marzo, 46.
- Gracia, Elena (2006). «El poeta Ángel Guinda inicia siete días de huelga de hambre». *Heraldo de Aragón*, 21 de julio, 47.
- Grande, Félix (1979). «La poesía española desde 1970 ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver». *El viejo topo*, 30, 49-65.
- Guevara, Felipe (2005). «Lo inalcanzable me hace señales del horizonte». *El Punto de las Artes*, 27 de mayo, 19.
- Guinda, Ángel (1972). *La pasión o la duda*. Zaragoza, Colección Poemas.
- ____ (1973a). *Acechante silencio*. Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero.

- ____ (1973b). *Las imploxiones*. Bilbao, Comunicación Literaria de Autores.
- ____ (1973c). *Cantos en el exilio*. Bilbao, Comunicación Literaria de Autores.
- ____ (1972d). «El dolor en la poesía aragonesa contemporánea». *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre, 33.
- ____ (1974a). *La senda*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ____ (1974b). *El pasillo*. Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero.
- ____ (1975). *Ataire*. Cuenca, El Toro de Barro.
- ____ (1977). *Entre el amor y el odio*. Zaragoza, Publicaciones Porvivir Independiente.
- ____ (1978). *Poesía y subversión*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (1980). *Vida ávida*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (1983). *Crepúsculo esplendor*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (1984a). «Futuro de la poesía». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 22 de noviembre, 3.
- ____ (1984b). «Teoría de la depresión poética». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 27 de diciembre, 3.
- ____ (1985a). «Escribir en España». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 20 de junio, 4.
- ____ (1985b). «Druismo». *Heraldo de Aragón*, 6 de junio, 52.
- ____ (1987). «Mitolitos». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 25 de octubre, s/p.
- ____ (1989). *El almendro amargo*. Buenos Aires, El rayo que no cesa.
- ____ (1990a). *Lo terrible (I: Expedición a las tinieblas)*. La Habana, Asociación de Escritores de Cuba.
- ____ (1990b). «Huérfano de aceptación». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Libros*, 30 de diciembre, 6.
- ____ (1990c) «Introducción». En Cecco Angiolieri, *Cancionero*. Zaragoza, Olifante, 7-11.
- ____ (1991). *Claustro. Poesía (1970-1990)*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (1992a). *Breviario*, pról. T. Blesa; epíl. A. Saldaña. Zaragoza, Lola Editorial.
- ____ (1992b). «Panero: veneno en el alma». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Libros*, 30 de diciembre, II.
- ____ (1994a). *Después de todo (1990-1994)*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- ____ (1994b) *Poesía útil*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (1996). *Conocimiento del medio*. Zaragoza, Olifante.

- ____ (1997). *Manifiesto inútil*. En *El Ateneísta*, n.º 10. Madrid, Ecrevisse.
- ____ (1998a). *Huellas*. Madrid, Poesía, Por Ejemplo.
- ____ (1998b). *La llegada del mal tiempo*. Madrid, Huerga y Fierro.
- ____ (2000). *La voz de la mirada*. Zaragoza, Lola Editorial.
- ____ (2001a). *Biografía de la muerte (1996-2000)*. Madrid, Huerga y Fierro.
- ____ (2001b). «El raptor de la belleza». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Libros*, 9 de febrero, VII.
- ____ (2001c). «Una nube de humo». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Libros*, 6 de abril, VII.
- ____ (2002). *Toda la luz del mundo. Minimal love poems*, pról. de M. Martínez Forega. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2004). *La creación poética es un acto de destrucción. Antología (1980-2004)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ (2005). *Poemas perimentales*. Angera, La Torre degli Arabeschi.
- ____ (2007a). *Claro interior*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2007b). *El mundo del poeta. El poeta en el mundo*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2009). *Poemas para los demás*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2011a). *Poesía violenta*. Madrid, Bágoa.
- ____ (2011b). *Espectral*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2011c). *Escribir como se vive*. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- ____ (2011d). *Poesía violenta*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2012). *Caja de lava*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2013a). *Rigor Vitae*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2013b). *18 poemas. Antología bilingüe castellano-gallego*. Toledo, Lastura.
- ____ (2013c). *Materia de amor*. Toledo, Lastura.
- ____ (2014). *Libro de huellas*. Madrid, Tigres de papel.
- ____ (2015a). *Catedral de la noche*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2015b). *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo*. Madrid, Fierro editores.
- ____ (2016). *La experiencia de la poesía*. Zaragoza, Pregunta.
- ____ (2017). *Poemas útiles de un poeta inútil*. Zaragoza, Arscesis.
- ____ (2018a). *Poemas de la cabeza*. Logroño, Ediciones del 4 de agosto.
- ____ (2018b). *Espectral cómic*. Zaragoza, Olifante.
- ____ (2020). *Los deslumbramientos seguido de Recapitulaciones*. Zaragoza, Olifante.

- _____(2021). *Revelación y rebelión, (Artículos de crítica de arte)*. Zaragoza, Olifante.
- _____(2022). *El arroyo de vivir, (Antología de poemas de amor)*. Zaragoza, Olifante.
- Heidegger, Martin (2017). *Hitos*. Trad. de A. Leyte. Madrid, Alianza Editorial.
- Hernández, Kike (2013). «Rigor vitae». *Blog Mundo literario*, 20 de noviembre. Recuperado de: <https://www.universolamaga.com/rigor-vitae/>, consultado el 2-5-2019.
- Hernández, Susana (2010). «Poemas para los demás, Ángel Guinda». Blog *Libros y literatura.es*, 22 de febrero. Recuperado de: <https://www.librosyliteratura.es/poemas-para-los-demas.html>, consultado el 2-5-2019.
- Hernando, Vicente (2004). «La creación poética es un acto de destrucción». *Ágora*, 3, 104-104.
- Iravedra, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Jiménez, Jesús (2012). «Poemas para mover el mundo». *Turia*, 103, 471-473.
- _____(2013). «Vida severa, vida serena». *Turia*, 108, 446-448.
- Jiménez, José Olivio (1985). «Variedad y riqueza de una estética brillante». *Ínsula*, 505, 1-2.
- Labordeta, Miguel (2015). *Obra publicada*. A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, eds., Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Labrador Méndez, Germán (2009). *Letras arrebatadas: Poesía y química en la transición española*. Madrid, Devenir.
- Lampre, Manuel (1993). «Pensar es rezar en silencio a lo desconocido». *Diario 16*, 23 de febrero, 53.
- Lanz, Juan José (1999). «La poesía». En F. Rico, dir., *Historia y Crítica de la Literatura Española 8/1 Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 71-156.
- Longás, Miguel Ángel (2007). «Claro interior». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 1 de noviembre, 5.
- _____(2012). «Guinda o el volcán en erupción». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 1 de marzo, 4.
- _____(2013). «Duro como la dureza de la vida». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 9 de mayo, 2.

- ____ (2015). «Guinda, un místico sin fe». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 23 de abril, 5.
- López Estrada, Francisco (1969). *Métrica Española del siglo XX*. Madrid, Gredos.
- López Valcárcel, Xulio (1999). «La llegada del mal tiempo de Á. Guinda». *El ideal gallego*, 22 de agosto, 6.
- Losantos, Antonio (2003). «Deslumbramientos de amor». *Diario de Teruel*, suplemento *El Parnaso*, 3 de junio, 4.
- Lozano Bendicho, Ángel (s. f.). «Ángel Guinda, poeta para la vida, poeta para la muerte». La poesía en Aragón. Textos, comunicaciones, ponencias. Recuperado de: <http://parnaso2punto0.aragon.es/?p=4714>, consultado el 4-6-2018.
- Lundkvist, Artur (1974). *Huellas en la tierra*. Traducción de F. J. Uriz. Madrid, Plaza y Janés.
- Luque Pinilla, Pablo (2009). *Avanti. Poetas españoles de entresiglos XX-XXI*. Zaragoza, Olifante.
- Martín Pardo, Enrique, ed. (1990). *Nueva poesía española (1970)*. *Antología consolidada (1990)*. Madrid, Hiperión.
- Martínez Barca, M.^a Pilar (2003a). «La luz a ti debida». *Cuadernos del Matemático*, 30, 114.
- ____ (2003b). «Esa esencia, la luz». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y Letras*, 21 de febrero, 5.
- Martínez Forega, Manuel (1983). *Ángel Guinda: Pus esplendoroso del cielo*. Zaragoza, Al margen.
- ____ (1998). «Un claustro romántico (Aproximación al romanticismo en la poesía de Ángel Guinda)». En A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, eds., *El desierto sacudido. Actas del curso «Poesía aragonesa contemporánea»*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 289-324.
- ____ (2008). «Introducción». En Á. Guinda, *Toda la luz del mundo. Minimal love poems*. Zaragoza, Olifante, 11-33.
- Martínez Morán, Francisco José (2013). «Demoler la ruina». *Quimera*, 356-357, 87.
- Matamoro, Blas (2014). *El amor en la literatura*. Madrid, Fórcola.
- Matamoros, Jaime (2008). «Voz comprometida». *Clarín*, 74, 77-78.
- Merleau-Ponty, Maurice (1973). *Signos*. Traducción de C. Martínez y G. Oliver, Barcelona, Seix Barral.

- Miranda, Roberto (2009). «Ángel Guinda pone del revés cielos y tierra en un breve libro teológico». *El Periódico de Aragón*, 26 de noviembre, 54.
- Molina, Ángela (2001). «Algunos no perdonaron Nueve novísimos poetas españoles. (Entrevista con José María Castellet)». *ABC Cultural*, 24 de febrero, 13.
- Molina Campos, Enrique (1988). «La poesía de la experiencia y su tradición». *Hora de poesía*, 59-60, 41-47.
- Monserrat, Daniel (2011). «“Venimos de la oscuridad y vamos a ella”». *El Periódico de Aragón*, 3 de febrero, 53.
- Moral, Concepción G., y Rosa M.^a Pereda, eds. (1980). *Joven poesía española*, 2.^a ed., Madrid, Cátedra.
- Morante, José Luis (1995). «La muerte únicamente». *Turia*, junio, 315-318.
- Morales Barba, Rafael (2017). *Poéticas del malestar*. Bilbao, El Gallo de oro.
- Morales Casas, Rafael (2003). *Poemas de la luz y la palabra*. Madrid, Hiperión.
- Moscoso, Domingo (1984). «Recinto». *Crónica cultural*, 177, 28.
- Mukarovsky, Jan (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gili Gaya.
- Munárriz Peralta, Jesús (2015). *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo, Ámbito Cultural de El Corte Inglés.
- Muñoz, Isabel (2011). «Esta obra es mi respuesta al mundo fantasmal que nos rodea». *Diario de Teruel*, 11 de marzo, 25.
- Murciano, Carlos (1981). «Construir destruyendo». *YA*, 3 de abril, 30.
- Muro, Inmaculada (1990). «El retorno de un poeta». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Imán*, 23 de febrero, III.
- Najt, Myriam (1984). «Crepúsculo esplendor». *Reseña*, 149, 17.
- Navales, Ana M.^a (1978). *Antología de la Poesía Aragonesa Contemporánea*. Zaragoza, Librería General.
- Navarro, Tomás (1956). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. 3.^a ed. [1972], Madrid, Guadarrama.
- Nicolás, César (1989). «Novísimos (1966-1988): notas para una poética». *Ínsula*, 505, 11-14.
- Nicolau, Nacho (1995). «Un canto a la muerte». *Siete de Aragón*, 3 al 9 de marzo, 33.
- Ordovás, Julio José (2006). «Lutos estomacales». *Heraldo de Aragón*, 26 de julio, 64.
- Ordovás, Miguel Ángel (2001). «Ángel Guinda hace una nueva reflexión sobre la muerte». *El Periódico de Aragón*, 17 de noviembre, 59.
- _____(2003). «Ángel Guinda desciende al fondo mismo de las palabras». *Heraldo de*

- Aragón, 8 de febrero, 65.
- _____(2007). «Ángel Guinda reflexiona sobre la poesía y el mundo». *El Periódico de Aragón*, 9 de abril, 35.
- _____(2011). «La pugna violenta y fascinante entre la luz y las tinieblas de Ángel Guinda». *El Periódico de Aragón*, 24 de febrero, 53.
- Ovejero, Félix (2014). *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona. Galaxia de Gutenberg.
- Palacios, Amador (2011). «*Espectral*». *El Día*, suplemento cultural, 4 de marzo, 35.
- Palomero, Mari Pepa (1987). *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Madrid, Hiperión.
- Panero, Leopoldo, y Mesquida, Biel (1977). «Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada». *El viejo topo*, 7, 41-43.
- Paraíso, Isabel (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, Planeta.
- _____(1978). *Técnicas de análisis literario*. Valladolid, Colegio de Licenciados y doctores.
- _____(1988). *El comentario de textos poéticos*. Madrid, Júcar.
- _____(2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco.
- _____(1994a). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra.
- _____(1994b). *Literatura y Psicología*. Madrid, Cátedra.
- Paz, Octavio (1987). *Los hijos del limo* [1990]. Barcelona, Seix Barral.
- Pérez Bernad, José M. (1979). «Manifiesto poético de Ángel Guinda». *Mundo obrero*, 5 de enero, 28.
- Pérez Lasheras, Antonio (1996a). *Poesía Aragonesa Contemporánea (Antología Consultada)*. Zaragoza, Mira Editores.
- _____(1996b). «A la sombra del tiempo». *Turia*, 38, 304-306.
- _____(1999). «...Antes que el tiempo airado, cubra la nieve la hermosa cumbre...», *Cuadernos del Matemático*, 23, 141-142.
- Pérez López, Pablo Javier (2015). «La llaneza trascendente». *El Norte de Castilla*, 3 de octubre, 10.
- Pérez Morte, Antonio (2002a). «Ángel Guinda, *Biografía de la muerte*». *Cuadernos del Matemático*, 28, mayo, 117.
- _____(2002b). «La vida en limpio». *Trébede*, 60, 94.
- _____(2005). «*Toda la luz del mundo*». *Siete de Aragón, especial V*, mayo, 44.
- Pinillos, Manuel (1981). «Vida ávida. Fabulario». *Heraldo de Aragón*, 7 de marzo, 35.

- Prat, Ignacio (1982). «La página negra (notas para el final de una década)». *Poesía*, 15, 115-122.
- Prieto, Antonio (1971). *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*. Madrid, Azur.
- Prior, Balbina (2002). «Grietas». *Diario de Córdoba*, 10 de enero, 44.
- Provencio, Pedro (1988a). «Los poetas en sus poéticas». *Revista de Occidente*, 86-87, 179-194.
- _____(1988b). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid, Hiperión.
- Proust, Marcel (2009). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado. Vol. VII*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid, Lumen.
- Pujante, David (2003). *Manual de retórica*. Madrid, Castalia.
- Puértolas, Patricia (2011). «Soy un poeta de conciencia crítica, comprometido, escribo para sobrevivir». *Heraldo de Huesca*, 13 de abril, 48.
- Quilis, Antonio (2013). *Métrica Española*. 8.ª ed. [2021]. Barcelona, Ariel.
- Quirosa-Cheyrouze, Pilar (1995). «La poesía habitada». *Ideal*, 22 de abril, 44.
- _____(1999). «Legado de la memoria». *Europa Sur*, 10 de abril, 25.
- Reyes, Miriam (2003). «Toda la luz del mundo». *Tarazona*, 138, 38.
- Reyzábal, M.ª Victoria (1995). «Después de todo». *Reseña*, 259, 20.
- _____(1997). «Una sombría y honda visión de la existencia». *Reseña*, 38, 282.
- Rico, Manuel (2012). «Espectral / Caja de lava». *El País*, suplemento *Babelia*, 14 de abril, 10.
- Riechmann, Jorge (1990). *Poesía practicable*. Madrid, Hiperión.
- Rioja, Ana (1991). «Ángel Guinda: “Mi poesía existencial cree en la palabra como un ser vivo”». *Diario 16, Aragón*, 4 de abril, 52.
- _____(1995). «Ángel Guinda: “El don de expresar mi vida con la palabra me acerca un poco al poder de los dioses”». *Diario 16, Aragón*, 28 de febrero, 16.
- _____(1996). «“La poesía nos permite alcanzar la quimera de parar el tiempo”». *Diario 16, Aragón*, 28 de junio, 17.
- Rodríguez, Jorge (2008). «Cuando una lengua muere, lo hace también el alma de un pueblo». *El Comercio*, 4 de enero, 55.
- Romeo, Félix (2008). «Guinda». *Heraldo de Aragón*, suplemento dominical, 13 de enero, 9.
- Rubio, Fanny (1988). «De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana». *Revista de*

Occidente, 86-87, 195-203.

Ruiz Casanova, José Francisco (2007). *Anthologo: poética de la antología poética*. Madrid, Cátedra.

Ruiz, Trinidad (1990). «Visión amarga de España». *Diario 16*, 28 de junio, 77.

Sáez, José Antonio (1999a) «Tras las huellas de Ángel Guinda». *Europa Sur*, 23 de enero, 28.

_____(1999b). «Paisajes de desolación». *Diario de Málaga*, suplemento *Papel Literario*, 20 de junio, IV.

_____(1999c). «Paisajes de desolación». *El Faro*, 22 de octubre, 28.

Saldaña, Alfredo (1991). «Ángel Guinda: el 'yo' y sus metáforas». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Rayuela*, 28 de marzo, 6.

_____(1997a). *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*. Valencia, Episteme, col. Eutopías.

_____(1997b). *Modernidad y posmodernidad: Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia, Episteme, col. Eutopías / Maior.

_____(1999). «Las huellas de Ángel Guinda». *Clarín*, 20, 84.

_____(2002). «Escribir la muerte de una biografía». *Delta*, 50, 28-29.

_____(2008). «Vivir es escribir». *Turia*, 85-86, 500-501.

_____(2011). «*Sapere aude*». *Turia*, 99, 483-485.

_____(2016). «Dos calas en la poesía aragonesa contemporánea: José A. Rey del Corral y Ángel Guinda». En A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, eds., *Parnaso 2. 0. «Un mar de labrantíos»*. *Contribuciones para el estudio de la poesía aragonesa*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 213-236.

_____(2018). Intervención en la mesa redonda *La aportación de los «Novísimos» y de la «Generación del lenguaje» a la poesía de fin de siglo*. Tarazona, 10 de noviembre.

_____(2019). «Algunas notas sobre la poesía de Ángel Guinda». *Turia*, 132, 319-330.

Sánchez García, Remedios (2018). *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid, Akal Universitaria.

Sánchez Menéndez, Javier (1991). «Claustro, un viaje al interior de Ángel Guinda». *El diario de Andalucía*, 21 de abril, 38.

Sánchez Robayna, Andrés (1980). *La luz negra*. Madrid, Júcar.

_____(1988). «Situación de la poesía». *Revista de Occidente*, 86-87, 225-230.

Sánchez Vallés, Joaquín (1983). «La muerte que da vida: Ángel Guinda». *Hoja del lunes*, 7 de noviembre, 18.

- _____(2002a). «Biografía de la muerte». *Tarazona*, 139, abril, 13.
- _____(2002b). «Biografía de la muerte». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 4 abril, 7.
- Shelley, Percy B. (1986). *Defensa de la poesía*. Barcelona, Península.
- Siles, Jaime (1989). «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición». *Ínsula*, 505, 9-11.
- Solanilla, José Luis (2003). «El relámpago del amor ilumina a Ángel Guinda en su último libro». *Heraldo de Aragón*, 8 de febrero, 46.
- _____(2007). «Ángel Guinda hace de la poesía un arma solidaria en su último libro». *Heraldo de Aragón*, 17 de noviembre, 50.
- Soto, Manuel (1990). «Amargura y salvación». *El Periódico de Aragón*, suplemento *Imán*, 21 de abril, III.
- Suñén, Juan Carlos (1989). «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía». *Ínsula*, 512-513, 57-59.
- Talens, Jenaro (1989a). «La coartada metapoética». *Ínsula*, 512-513, 55-57.
- _____(1989b). *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- Tello, Juan Antonio (2003). «Guinda: avenida de luz». *El Parnaso*, 167, 11 de marzo, 1.
- Torre, Esteban (2000). *Métrica española comparada*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- _____(2002). *El ritmo del verso*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Torres Salinas, Ginés (2017). «Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1096-1968)», en Miguel Ángel García, ed., *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, 113-147.
- Trabado, José Manuel (2016). «Metapoesía y niveles enunciativos en Jenaro Talens». *Revista de Literatura*, vol. 78, 155, 181-200.
- _____(2020). «Afinaciones en el teatro de la palabra. Notas sobre la poesía de Víctor M. Díez e Ildefonso Rodríguez». *Tropelías*, núm. extraordinario 7, 302-318.
- _____(2021). «El cómic y sus lenguajes. La evolución de los modelos explicativos». *Tebeosfera*, 18. Recuperado de:
https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_y_sus_lenguajes_la_evolucion_de_los_modelos_explicativos.html. Consultado el 3-11-2022.
- Urbizu, Guillermo (2004). «Nostalgia, heterodoxia, niebla de vivir». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 4 de noviembre, 4.

- Vadesueiro, Luis (1997). «La ardua tarea de vivir», *Poesía, por ejemplo*, 6, 77-79.
- Valente, José Ángel (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid, Siglo XXI.
- _____ (1982). *Mandorla*. Madrid, Cátedra.
- Vásquez, Xavier (2005). «Poesía da luz en seis idiomas ibéricos». *A nosa terra*, 30 de julio, 34.
- Vattimo, Gianni (1993). «Vocación ontológica de las poéticas del siglo XX». *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad, 47-84.
- Vilas, Manuel (1991). «Como en sí mismo». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 11 de abril, 5.
- _____ (2008). «A propósito de *Claro interior*». Blog de la Asociación Aragonesa de Escritores, 28 de febrero. Recuperado de: <https://aaescritores.com/2008/02/28/claro-interior-2/>, consultado el 2-5-2019.
- _____ (2011). «Ángel Guinda». *Letras Aragonesas*, 12. Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- Villagrasa, Enrique (2005). «Transcendida luz traducida». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 26 de mayo, 4.
- _____ (2007). «El mundo del Poeta. El Poeta en el mundo». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 2 de marzo, 3.
- _____ (2010). «Grito y silencio». *Qué leer*, 153, 17.
- _____ (2011). «El poeta del fuego tenebroso». *Heraldo de Aragón*, suplemento *Artes y letras*, 3 de febrero, 2.
- Vitale, Carlos (1982). *Nueva poesía española*. México, Plural.
- Zambrano, María (1993). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid, Alianza.
- Zarea, Jorge (2011). «Aprendo mucho de mis lectores, para mí es lo más importante». *Diario del Alto Aragón*, 4 de junio, 33.
- _____ (2012). «La poesía debe ser violenta y construir por medio del amor». *Diario del Alto Aragón*, 31 de marzo, 67.
- Zubiri, Xavier (1998). *Inteligencia sentiente*. Madrid, Austral.

9. Anexos

9.1 Introducción

El último apartado del presente trabajo pretende mostrar documentos, algunos de ellos inéditos, que complementan y contribuyen a desarrollar la tarea investigadora realizada.

En primer lugar, presento las palabras de A. Saldaña en la mesa redonda celebrada en Tarazona el 10 de noviembre de 2018 sobre los «novísimos» y la «generación del lenguaje». Palabras no publicadas que, en mi trabajo, junto con todos los artículos, libros y escritos de mi codirector de tesis siempre son destellos de luz que iluminan el camino de la investigación.

En segundo lugar, adjunto uno de los primeros cuestionarios que planteé al autor objeto de este estudio, y en el que contesta sucintamente algunas cuestiones sobre su poesía y su ubicación en el mundo literario.

En tercer lugar, añado una conferencia de Á. Guinda titulada «Ungaretti, Quasimodo, Montale: Escribir como se vive, su influencia en mi poesía», cedida por el crítico Juan Domínguez Lasierra, que nos ayuda a comprender y ubicar los postulados poéticos y literarios mantenidos por el autor de *Vida ávida*.

El anexo cuarto presenta el primer poemario guindiano, titulado *Sentimientos*, fechado en 1965 y que consta de sesenta y siete poemas. Poemario inédito, ya que solo

existe la copia que presento, que hemos podido recuperar de la biblioteca de los familiares de Carmen Sender y que nos ayuda recopilar la obra completa de Guinda.

En quinto lugar, reproduzco *La Guinda del Espermento. A la opinión pública*. Un manifiesto en forma de octavilla que se distribuyó en marzo de 1987 con ocasión del juicio por blasfemia al que se enfrentaron Ángel Guinda y Alejandro Molina.

El sexto anexo, compuesto por tres partes, expone las transcripciones de las entrevistas que mantuve con Á. Guinda en octubre de 2017, abril de 2018 y julio de 2020. Mi formación como periodista me impulsó a solicitar estas tres entrevistas, de las cuales conservo los audios. Conforme iba desarrollando mi estudio e investigación, me pareció oportuno preguntar directamente al autor sobre las cuestiones que iban surgiendo al profundizar en su trayectoria literaria. Las conversaciones resolvieron dudas y cuestiones referentes al inventario de sus libros que, como hemos indicado, no estaban claras. También se puede observar la autocomprensión que Guinda tiene sobre su trayectoria. A la par, se pueden vislumbrar sus diferentes puntos de vista sobre temas como la literatura, el lenguaje, la religión, la vida y la muerte. Sus declaraciones permiten adentrarnos en la evolución de su trayectoria vital. Destaco en la segunda entrevista la clave, hasta ahora desconocida, para releer *Vida ávida* y que argumenta los porqués de algunos de sus poemas más conocidos.

El anexo séptimo reproduce el *email* que me remitió Guinda sobre sus estudios y su trayectoria profesional, que hasta el momento nunca ha sido publicada de forma completa.

El octavo anexo adjunta la relación de autores que recomienda Á. Guinda como lecturas obligatorias y los autores que a su juicio han ejercido influencia en su obra. En este sentido, más que influencias como tales, observamos sus filias literarias.

El anexo noveno presenta el trabajo realizado por Á. Guinda titulado «Locura y Poesía. (En Dino Campana y Jacobo Fijman)», fechado el 10 de abril de 1986, con una dedicatoria manuscrita a A. Saldaña, cedido de su colección particular.

El décimo anexo expone una octavilla que contiene en poema «Restitución» que Á. Guinda repartió en una de las primera manifestaciones que se celebraron en Madrid por la República, cedido por el poeta (s. f).

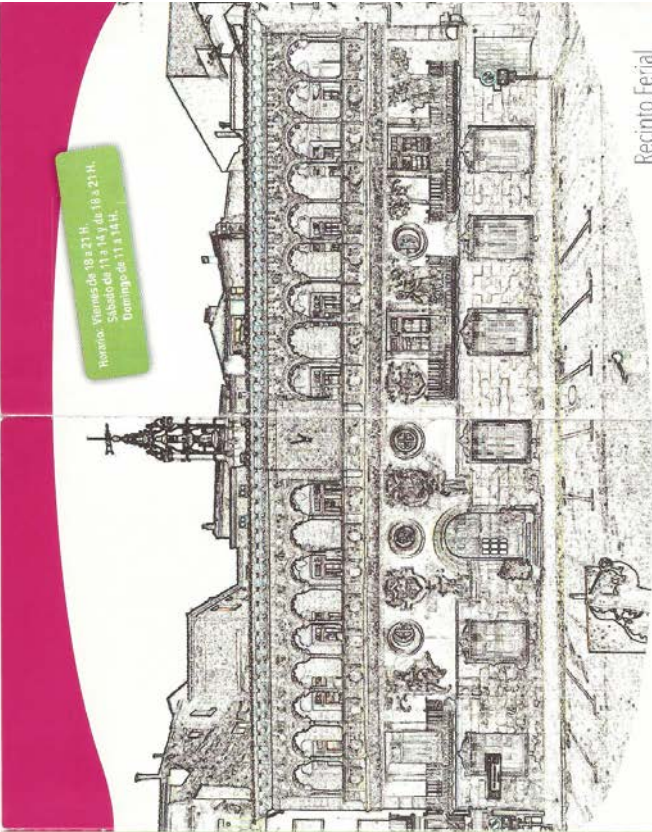
El último anexo presenta la fotografía de uno de los últimos poemas redactados por el poeta antes de morir. No tiene título y ha sido cedido por su esposa, Raquel Arroyo.

9.2 Anexo primero


- a) Programa de la mesa redonda de la V Feria del Libro celebrada en Tarazona el sábado 10 de noviembre de 2018: «La aportación de los “Novísimos” y la “Generación del lenguaje” a la poesía de fin de siglo». Ponentes: Francisco Ferrer Lerín, Luis Alberto de Cuenca y Javier Lostalé. Modera: Alfredo Saldaña.

LISTADO DE AUTORES


- Antonio **PÉREZ HENARES** ("Chenti"). Periodista y titulante en medios audiovisuales nacionales.
- José Luis **CORRAL**
- José **CALVO POYATO**
- Isabel **SAN SEBASTIÁN**. Periodista y titulante en medios audiovisuales nacionales.
- Miguel **MENA**
- Francisco **FERRER LERÍN**. Insiprador de la celiembre anto ojala de los *Auere novísimos* poetas españoles de José María Castellet. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Luis Alberto **DE CUENCA**. Ex-Secretario de Estado de Cultura y ex-director de la Biblioteca Nacional.
- Javier **LOSTALÉ**. Comentarista del programa *El Ojo Crítico* de Radio Nacional de España
- Alfredo **SALDAÑA**. Catedrático de Literatura Comparada, Universidad de Zaragoza.
- Irene **VALLEJO MOREU**
- Una **VILA GARCÍA**
- Jesús **VILLANUEVA**. Médico del País Zaragoza hasta su jubilación.
- Javier **LAFUENTE**
- Inés **RAMÓN**
- Trinidad **RUIZ MARCELLÁN**
- Jorge **MOLIST**
- Toti **MARTÍNEZ DE LEZEA**
- Alejandro **CORRAL**
- Manuel **MARTÍNEZ-FOREGA**
- Isabel **ABENIA**
- Paul **BORRÁS**
- Adolfo **BURRIEL**
- Mariano **CASTRO**
- Esteban **NAVARRRO**
- Carmen **ALUAGA**
- Carlos **MANZANO**
- Carlos **TUNDIDOR**
- Luis **COMPES**
- José Antonio **CONDE**
- Roberto **MALO**
- Alejandro **PUCHE**. Poesía de Tarazona.
- Jorge **MARTÍNEZ**. Poesía de Tarazona.
- Jordi **SIRACUSA**
- Amparo **SANZ ABENIA**
- Lourdes **FALJO**
- María José **GUALLART**
- Manuel **CEBRIÁN**
- **CARNICERO**. Novelista San Martín del Montcayo.
- José Ángel **MONTENGUDO**
- César **IBÁÑEZ PARÍS**
- Sergio **GÓMEZ GARCÍA**
- Luis **ZUECO**



Recinto Ferial



V FERIA DEL LIBRO de TARAZONA
Del 9 al 11 de noviembre 2018



Excmo. Ayuntamiento de Tarazona

Horario: Viernes de 18 a 21 h.
Sábado de 11 a 14 y de 18 a 21 h.
Domingo de 11 a 14 h.

PROGRAMA

VIERNES 9

- 18:00:** Apertura de la Feria.
- 18:30:** Pregón: Antonio **PÉREZ HENARES**, escritor y periodista.
- 19:00:** Presentación: *La canción del bisonote* de Antonio **PÉREZ HENARES** (Ed. B); presenta José Luis **CORRAL**.
- 19:30:** Presentación: *El último tesoro visigodo* de José **CALVO POYATO** (Ed. B); presenta Antonio **PÉREZ HENARES**.
- 20:00:** Presentación: *La peregrina* de Isabel **SAN SEBASTIÁN** (Ed. Plaza y Janés); presenta José **CALVO POYATO**.
- 20:30:** Mesa redonda: *Periodismo y literatura*. Ponentes: José **CALVO POYATO**, Isabel **SAN SEBASTIÁN** y Antonio **PÉREZ HENARES**. Modera: Miguel **MENA**.
- Firmas de autores **18:00 a 21:30 h.**: Caseta de la **AAE**: Carmen Aliaga, Carlos Manzano, Carlos Tundidor, Luis Compes.
- Mesa de autores:** Antonio Pérez Henares, José Calvo Poyato, Isabel San Sebastián, Miguel Mena.

SÁBADO 10

- 11:00 a 13:00:** Taller infantil: Irene **VALLEJO MOREU** y Lina **VILA GARCÍA**.
- 11:30:** Presentación: *El monasterio* de Luis Zueco (Ed. B).
- 12:00:** Mesa redonda: *La aportación de los "Novisimos"* y de la "Generación del Lenguaje" a la poesía de fin de siglo. Ponentes: Francisco **FERRER LERÍN**, Luis Alberto de **CUENCA** y Javier **LOSTALÉ**. Modera Alfredo **SALDAÑA**.
- 13:00:** Presentación: *Radiografía de una pasión. Memorias de un doctor zaragoista* de Jesús **VILLANUEVA NIETO** (Ed. Doce Robles); presenta Javier **LAFUENTE**.
- Firma de autores **11:00 a 14:00 h.**: Caseta de la **AAE**: José Antonio Conde, Adolfo Buriel, Mariano Castro, Roberto Malo.
- Mesa de autores:** Francisco Ferrer Lerín, Luis Alberto de Cuenca, Javier Lostalé, Alfredo Saldaña, Jesús Villanueva.

DOMINGO 11

- 11:30:** Presentación: *Al otro lado del océano* de Manuel **CEBRÍAN CARNICERO** (Ed. Circulo Rojo).
- 12:00:** Presentación: *La última sibila* de Isabel **ABENIA** (Ed. B).
- 11:00.- Cuenta Cuentos:** *Más difícil todavía*. Por el Colectivo Humo.
- 12:00:** Taller infantil (7 a 10 años) de realización de **Teatrillos de Papel**. A cargo de Colectivo Humo. Apuntarse en el Colegio o en la Biblioteca Municipal.
- 12 a 14:00:** Improvisación poética; *DIME UNA PALABRA Y TE DARE UN POEMA* a cargo de **MILAGROS MORALES**.
- 12:30:** Presentación: *Eslavos del honor* de Raúl **BORRÁS** (Ed. B).
- 13:00:** Presentación: *Besos humanos* de Francisco **FERRER LERÍN** (Ed. Anagrama).
- Firma autores **11:00 a 13:45 h.**: Caseta de la **AAE**: Esteban Navarro, José Ángel Monteagudo, César Ibáñez París, Sergio Gómez García.
- Mesa de autores:** Isabel Abenia, Francisco Ferrer Lerín, Alfredo Saldaña, Manuel Cebrián, Raúl Borrás.
- 14:00:** Clausura.

ACTIVIDADES INFANTILES

SÁBADO 10

11:00 a 13:00: Taller infantil: Irene **VALLEJO MOREU** y Lina **VILA GARCÍA**.

18:00 a 20:00: Taller infantil: Irene **VALLEJO MOREU** y Lina **VILA GARCÍA**.

DOMINGO 11

11:00.- Cuenta Cuentos: *Más difícil todavía*. Por el Colectivo Humo

12:00: Taller infantil (7 a 10 años) de realización de **Teatrillos de Papel**. A cargo de Colectivo Humo. Apuntarse en el Colegio o en la Biblioteca Municipal

b) Apuntes cedidos por Alfredo Saldaña en la mesa redonda citada:

**La aportación de los novísimos y de la Generación del Lenguaje
a la poesía de fin de siglo**
Francisco Ferrer Lerín / Luis Alberto de Cuenca / Javier Lostalé

Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942) publica su primer libro de poesía, *De las condiciones humanas*, en 1964, y en 1971 reúne parte de sus textos inéditos escritos entre 1960 y 1970 en *La hora oval*, selección que vio la luz en la legendaria colección Ocnos y que resultó finalista del Premio Internacional de Poesía Maldoror (1970). En 1987 apareció su tercer libro de poesía, *Cónsul*, nueva antología de poemas escritos entre 1964 y 1973. Aquí se abre un paréntesis que se cierra en 2005, cuando publica en Mira Editores una novela con el título de *Níquel*, basada en un guion cinematográfico, *Die Rabe*. A partir de ese momento su producción se multiplica. En 2006, al cuidado de Carlos Jiménez Arribas, la editorial Artemisa saca a la luz su obra poética completa bajo el título de *Ciudad Propia*, y en 2007 Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg edita *El bestiario de Ferrer Lerín*, fruto de su proyecto de tesis doctoral sobre los ornitónimos del *Diccionario de Autoridades* y con el que obtuvo el Premio del Ministerio de Cultura al libro mejor editado (2008), dentro de la categoría «Obras generales y de divulgación». Un año más tarde aparece en Eclipsados *Papur*, libro de bibliofilias, facsímiles, artículos y otras prosas que incluye un apartado final con el guion *Die Rabe*. En 2009 Tusquets edita un nuevo libro de poesía, *Fámulo*, con el que obtuvo en 2010 el Premio de la Crítica. En 2011, con el título de *Familias como la mía*, ve la luz en esta misma editorial una versión revisada y ampliada de *Níquel*, y en 2012, al cuidado de Fernando Valls, Menoscuarto publica *Gingival*, que recoge las entradas de carácter narrativo de su blog. En 2013 de nuevo Tusquets publica el volumen de poesía *Hielo sangre*. En 2014 Jekyll & Jill publica, en edición de José Luis Falcó, una selección de relatos de carácter onírico bajo el nombre de *Mansa chatarra* (Premio Extraordinario en los Premios Cálamo de ese año), y la editorial Leteradura el volumen de cuentos *30 niñas*. En 2016, en edición bilingüe de Arturo Mantecón, se publica la antología de versos y prosas *Chance Encounters and Waking Dreams, Edad del insecto*, amplia recopilación de textos y dibujos al cuidado de Javier Ozón Górriz, y la antología alfabética *El primer búfalo*, publicada en casa del maestro impresor malagueño Francisco Cumpián. En 2018 aparecen los poemas de *Ciudad Corvina* (Valencia, 21 veintíunversos), las prosas de *Besos humanos* (Anagrama), en edición de Ignacio Echevarría, y la plaquette *Razón y combate* (Málaga, Ediciones Imperdonables).

Francisco Ferrer Lerín ha traducido *El azar y la necesidad*, de Jacques Monod (Barcelona, Barral Editores, 1971), *La Anunciación a María*, de Paul Claudel (Estella,

Biblioteca General Salvat, 1971), *Tres cuentos*, de Gustave Flaubert (Estella, Biblioteca General Salvat, 1972) y *Huesos de sepia*, de Eugenio Montale Eugenio (Madrid, Visor, 1973).

Al margen de su prolongada actividad como ornitólogo especializado en aves necrófagas, Ferrer Lerín ha colaborado en diversas publicaciones periódicas: *El País*, *La Vanguardia*, *Diario de Jaén*, *Heraldo de Aragón*, *Diario de Barcelona*, *Informaciones*, *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans*, *Poesía española*, *Estaciones*; ha aparecido en la obra de Enrique Vila-Matas, que le dedica el capítulo decimosexto de *Bartleby y compañía*, y en la de Félix de Azúa, que en *Diario de un hombre humillado* ofrece un retrato suyo bajo el apelativo de «el Buitre». Igualmente, Ferrer Lerín protagoniza un breve episodio filológico en la novela *Paseos con mi madre* de Javier Pérez Andújar.

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950), filólogo (Doctor en Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid en 1976), poeta, traductor, ensayista, columnista, crítico, editor literario e investigador. Es también académico de número de la Real Academia de la Historia, académico correspondiente en Madrid de la Academia de Buenas Letras de Granada y vocal del Patronato del Museo del Prado. En la Administración General del Estado ha sido Director de la Biblioteca Nacional de España (1996-2000), de la que fue nombrado Presidente de su Patronato en 2015, y Secretario de Estado de Cultura (2000-2004).

Profesor de investigación del CSIC, su producción científica se ha concentrado, sobre todo, en la traducción y edición crítica de obras de la literatura occidental cuya cronología varía del II milenio a. C. hasta el s. XX. Como ensayista, ha publicado, entre otros, trabajos como *Floresta española de varia caballería* (1975), *Necesidad del mito* (1976), *El héroe y sus máscaras* (1991), *Bazar* (publicado en Lola Editorial en 1995), *Señales de humo* (1999), *Noveno arte* (2010), *Historia y poesía* (2011) y *Los caminos de la literatura* (2015).

Ha traducido —movido siempre por el deseo de integrar lo «literal» y lo «literario»— textos en griego clásico, latín clásico, latín medieval, francés medieval, provenzal, catalán, francés, inglés, alemán, y entre otros, a autores como Homero, Eurípides, Calímaco, Euforión de Calcis, Virgilio, Guillermo de Poitiers, María de Francia, Chrétien de Troyes, Charles Nodier, Horace Walpole y Gérard de Nerval. En 1989 obtuvo el Premio Nacional de Traducción por su versión del *Cantar de Valtario*, texto latino de autor anónimo del siglo X.

Como editor literario, ha dirigido las colecciones «Ámbitos literarios (poesía, narrativa, ensayo)» de la Editorial Anthropos, «Selección de Lecturas Medievales» de Ediciones Siruela, y «La Cabeza de Medusa» de Mondadori. En 2009 fue nombrado director literario de la «Fundación Biblioteca de Literatura Universal», que él mismo había promovido en 1997 junto a Santiago de Mora-Figueroa.

Sus lectores más autorizados coinciden en señalar que su poesía —escrita en verso libre y en moldes estróficos tradicionales— reúne e integra de un modo equilibrado la erudición y la originalidad creadora; hablan de una poesía mestiza, transculturalista, irónica, desenfadada, por momentos coloquial y elegante, a veces descreída y escéptica, en la que lo trascendental y lo libresco conviven con lo popular y la cotidianidad. Algunos de sus libros: *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978), *La caja de plata* (Premio de la Crítica en 1986), *El otro sueño* (1987), *Nausícaa* (1991), *El hacha y la rosa* (1993), *Animales domésticos* (1995), *Por*

fuertes y fronteras (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *Ahora y siempre* (2004), *El reino blanco* (2010), *Cuaderno de vacaciones* (Premio Nacional de Poesía en 2015), *La flor azul* (2016).

Letrista musical, cuyas son algunas de las letras de la Orquesta Mondragón. Más de una treintena de sus poemas han sido musicados por Gabriel Sopena e interpretados por Loquillo. Como narrador, ha entregado a la imprenta *Héroes de papel* (1990) y, junto a Álex de la Iglesia, *Fragmento de novela* (1996). Parte de su obra ha sido traducida al francés, alemán, italiano, inglés y búlgaro.

Aunque estudió Derecho, **Javier Lostalé** (Madrid, 1942) dirigió muy pronto su vida hacia la comunicación. En la década de 1970 empezó a colaborar en Radio Nacional de España, emisora de la que llegó a formar parte de su plantilla. Ha presentado programas culturales de referencia como *El Ojo Crítico* y codirigido *La estación azul*. También ha colaborado en el espacio de radioteatro *Historias de RNE*. Por su labor en la promoción de la lectura recibió en 1995 el Premio Nacional al Fomento de la Lectura a través de los Medios de Comunicación.

Ha publicado ocho poemarios, cinco de ellos reunidos en *La rosa inclinada. Obra reunida. 1976-2001*, publicado en 2002 por Calambur. También es autor del libro de reflexión literaria *Quien lee, vive más* (2013); y responsable de *Antología del mar y la noche* (1971), de Vicente Aleixandre, y de *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo XXI* (2003). Su primera aparición se produjo en *Espejo del amor y de la muerte* (1971), antología prologada por el propio Aleixandre. Autor de los poemarios *Jimmy, Jimmy* (1976), *Figura en el Paseo Marítimo* (1981), *La rosa inclinada* (1995), *Hondo es el resplandor* (1998), *La estación azul* (2004), *Tormenta transparente* (2010), *El pulso de las nubes* (2014). En su último libro, *Cielo*, Diego Doncel se refiere a él como «uno de los más intensos de su generación». Al margen de su trayectoria poética —aunque no sé si tan al margen—, ha publicado el texto *Quien lee vive más* (2013), una entusiasta y apasionante invitación a la lectura a partir de la convicción de que leer nos hace mejores seres humanos.

* * *

Soy consciente de que hay que buscar algún epígrafe para convocar un acto de este tipo, pero el **título de esta mesa**, «La aportación de los novísimos y de la Generación del Lenguaje a la poesía de fin de siglo», me plantea —tengo que decirlo, de entrada— algunas dudas, y no porque piense que estos poetas no han aportado nada a la poesía de este tiempo, más bien al contrario, sino por los sustantivos o sintagmas con los que son aludidos. Y es que desde hace bastante tiempo estoy convencido de que no es una buena idea analizar la poesía a la luz de generaciones, grupos, corrientes o tendencias más o menos consolidadas por la academia, el mercado o cualquier otra institución social. Como es sabido, «**novísimos**» fue el término que utilizó Castellet en su antología de 1970, mientras que «**generación del lenguaje**» fue el sintagma elegido por Luis Alberto de Cuenca para referirse a su propia promoción poética en un artículo publicado en la revista *Poesía* (n.º 5-6, 1979-1980). Ha habido **otras denominaciones**, «**generación del 68**», «**generación del 70**». Bueno,

utilicemos una u otra nomenclatura pero reconozcamos que detrás de la aparente unidad que conlleva cualquier marca nominativa hay siempre una real e intensa diversidad que no se deja domesticar tan fácilmente. Hablo, pues, de la necesidad de contemplar la poesía española de estas últimas décadas —y, de un modo particular, la poesía de los autores que comienzan a publicar alrededor de 1970— desde un punto de vista que encuentro también en Antonio Saura (1995), cuando señala que «Quizás la mejor forma de reescribir la historia del arte de nuestra época sea la de referirse ante todo a las individualidades que supieron crear mundos intensos, singulares y coherentes, relegando a un segundo plano al grupo o a la tendencia a la que fueron asociadas».

El caso es que contamos ya con una amplia bibliografía a nuestro alcance (numerosos libros de poesía, «obras completas», antologías individuales y colectivas, estudios de conjunto o de determinados poetas, ensayos y artículos aparecidos en diferentes publicaciones, actas de congresos, encuentros y cursos de verano dedicados al fenómeno poético en cuestión), una amplia y, como es frecuente en estos casos, muy desigual bibliografía que debemos manejar críticamente si queremos dilucidar un panorama poético que resulta mucho más complejo que el que algunos sacerdotes de la *religio poesis* se han empeñado en mostrar.

Así pues, es necesario realizar un esfuerzo de reconstrucción teórica de ese panorama no viciado por un exceso de bibliografía que ha anulado tantos intentos de análisis y ha convertido en costumbre y en canon unos cuantos tópicos y lugares comunes. Jenaro Talens (1989) ha denunciado la inercia y la escasa capacidad de análisis de una crítica que ha prescindido sin ningún reparo de los textos poéticos y se ha dedicado únicamente a legitimar determinadas estructuras políticas y sociales. Sobre la crítica referida a estos poetas señala que «el canon en vías de constitución funda sus raíces en un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario» (Talens). Y en otro lugar señala la labor publicitaria de una crítica que dota de existencia e identidad a los fenómenos literarios: «no hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los “novísimos” sino que hay “novísimos” como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos» (Talens).

* * *

Hay que esperar hasta los últimos años del franquismo para encontrar en el panorama literario características, formas y modalidades de discurso poético específicamente posmodernas. Surgen entonces —estoy recordando cosas sabidas— unos poetas que han estado en el ojo del huracán mediático español de estos últimos cincuenta años (todo ello, claro, siendo muy conscientes del escaso trozo de esa tarta mediática que se reserva a la poesía como manifestación cultural). En cualquier caso, tras la «eclosión publicitaria generacional» que supuso la antología de Castellet, después de algunos años de tanteos iniciales protagonizados por declaraciones de los propios poetas sobre la idoneidad o el despropósito de determinadas inclusiones en la nómina generacional, vueltas las aguas a su cauce y desterrado el nerviosismo inaugural de algunos al verse *ab ovo* desplazados, la crítica más interesante ha superado el anecdotismo anterior y se ha centrado en los análisis de los textos.

Estos poetas, a pesar de la necesaria función de oxigenación que desempeñaron en la poesía española de los años sesenta y setenta, no supusieron ningún corte radical con la tradición literaria y su progresiva incorporación al panorama poético español no puede yerse, en general, como una ruptura con esa tradición, tal como pretendió mostrar Castellet en el prólogo de su antología, o como posteriormente ha tratado de defender Villena al calificar el libro de Castellet como «una *antología de ruptura*». Si apreciaciones de este tipo parecen, cuando menos, exageradas, todavía más inaceptable resulta, como ha pretendido reiteradamente el propio Villena, valorar y entronizar el culturalismo «como arma de combate, como sello y timbre de la *ruptura*». En cualquier caso, habrá que concluir que la **ruptura**, si se dio, no fue entendida por todos los poetas de la misma manera y que ese «afán de ruptura con lo anterior» (Villena), desde mi punto de vista, se ejerció desde muy diversos frentes, en función de diferentes intereses, de muy diversas maneras y contra distintos objetivos.

Con posterioridad a la aparición de la antología de Castellet, han sido cada día más numerosas las voces que han reducido el **contenido rupturista** de una poesía que se presenta como un eslabón más de la cadena que constituye la tradición literaria, de la que ya, inevitablemente, forma parte. Así, por ejemplo, lo reconoce Santiago Martínez (1990), quien se expresa en términos de «pretendida ruptura novísima» para, posteriormente, afirmar que «en la necesaria perspectiva temporal la estética de los novísimos pierde ese **aire de ruptura** que con tanto predicamento le diera Castellet» (Martínez). También más a las intenciones perseguidas que a los objetivos realmente alcanzados se ha referido J. O. Jiménez (1985) cuando habla de «afán ardoroso de ruptura». Por su parte, un protagonista destacado del período, Martínez Sarrión (1990), utiliza la expresión «voluntad de ruptura», y otro integrante de la antología de Castellet, Carnero (1978), ahonda en esta misma idea cuando afirma que «Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos». En un trabajo que desarrolla las líneas abiertas de otro anterior de 1978, Carnero (1983) señala que **la ruptura de los novísimos con la tradición poética española anterior se centró en el rechazo de la entonces dominante poesía social**. En términos parecidos se expresa Siles (1989) cuando matiza la reacción de la *generación del lenguaje* —es la denominación, ya lo hemos recordado, que propone Luis Alberto de Cuenca (1979-1980) para la *generación del setenta*— contra la poesía social: «los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la *noción dominante* de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas —pensaban— había experimentado variación» (Siles). Más adelante, en ese mismo trabajo cuyo *espíritu* tanto debe a Octavio Paz, Siles se refiere a «*la radicalidad de las posturas*, expresa no tanto en los poemas como en las poéticas» (es decir, no tanto en los logros como en las intenciones o los manifiestos) y a «*la asunción de tradiciones varias*, reunidas en una sola, que acaso era la misma: la de la tradición como ruptura, la de la ruptura como tradición» (Siles), y señala estas características como notas que la poética novísima heredó de determinadas vanguardias históricas, olvidando, sin embargo, que las vanguardias más genuinas buscaron siempre una corresponsabilidad solidaria entre el arte y la vida, algo que ni tan siquiera intentó en ningún momento el sector más culturalista y conservador de los novísimos. Otro componente de la generación, José Luis Giménez Frontín (1983), afirma que «**la Gran Ruptura con la estética del realismo social** [...] no solo se gesta, sino que también se manifiesta años antes de la eclosión de mi generación, la de los novísimos». En todo caso, parece que con estos poetas la

realidad pierde entidad y se produce una especie de indigestión, entronización o empacho cultural, esas «visiones culturales» situadas en el inicio de la escritura de los textos (filología clásica, literatura de terror, Edad Media, cine norteamericano, Renacimiento italiano, etc.) a las que en alguna ocasión ha aludido L. A. de Cuenca.

* * *

[La poesía más allá de las fronteras patrias]

Los novísimos (sinécdoque de un fenómeno literario más amplio que aquí podríamos denominar *poéticas del setenta*) forman parte de un **proceso internacional de renovación del lenguaje poético** que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial. Poetas griegos como Odiseas Elitis o Yorgos Seferis; norteamericanos como Charles Olson, Robert Creeley, John Ashbery o los *beats* Allen Ginsberg, Gary Snyder o Amiri Baraka (antes Leroy Jones); checos como Vítězslav Nezval, Vladimír Holan o Jaroslav Seifert; británicos como el galés David Jones, el escocés Kenneth White o los ingleses Ian Hamilton Finlay, John Riley o Andrew Crozier; italianos como Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta o Nanni Balestrini (antologados en 1961 en *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, libro de donde —como es sabido— tomó el título Castellet para su antología de 1970); españoles como Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Pablo García Baena (poetas que, según Martínez Sarrión, «fueron entre otros quienes más llamaron la atención en la poesía joven de los sesenta-setenta»). De C. E. de Ory destaca J. O. Jiménez su actividad «de investigación en el lenguaje y de experimentación poética», y del grupo poético formado en torno a la revista *Cántico* su «esteticismo culturalista de gesto por entonces audaz y agresivo», elementos que recogerán y desarrollarán diversos poetas de los setenta, lo que supone el establecimiento de líneas de continuidad —y no de ruptura— con la tradición). Juan Eduardo Cirlot —reivindicado, junto a Joan Brossa y Francisco Pino, por Fernando Millán, quien destaca de Cirlot el ser autor «de una poesía muy cercana a la poesía experimental, sobre todo en el terreno combinatorio y fonético»—, Gabino-Alejandro Carriedo, Miguel Labordeta (sobre quienes afirma José Batlló que ya a comienzos de la década de los cincuenta «se nos aparecen como los dos precursores de la poesía que había de alcanzar su plenitud casi quince años más tarde, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que puede advertirse en la obra de estos dos poetas»).

En fin, poetas como estos representan algunos de los antecedentes supranacionales inmediatos de parte de la poesía —a mi juicio— más interesante que comienza a escribirse a mediados de los años sesenta, aquella parte que hizo del riesgo y la aventura, la experimentación y la osadía, la crítica y la investigación lingüísticas unas maneras de entender y practicar el lenguaje poético. Así, no resulta raro encontrar en muchos de los poetas mencionados **fenómenos, técnicas y recursos artísticos como el collage, el hibridismo, la fragmentación, el experimentalismo, la disolución del yo, el fin de la primacía del significado único en favor de la simultaneidad de distintos significados o la búsqueda de nuevos procedimientos expresivos**, elementos todos ellos que ya habíamos percibido en algunas vanguardias históricas y que, con posterioridad, muchos de los novísimos harán suyos (en la «Poética» que incluye en *Nueve novísimos*, Martínez Sarrión afirma: «Este dato de avidez y curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales me

parece decisivo en la formación de los poetas de mi generación». Prieto de Paula (1996) se ha referido a los intereses extraliterarios de estos poetas y ha señalado: «La razón profunda de este balanceo entre literatura y otras artes tiene que ver con un esencial hibridismo estético [...]. Como una lección impartida por las vanguardias, tal hibridismo no solo los lleva a la atenuación de fronteras entre las diversas artes, sino que se traduce también en la concepción del poema como área en que tienen cabida elementos tonales heterogéneos».

* * *

El **culturalismo** se presenta como un recurso a través del cual el poeta recrea experiencias contempladas y aprendidas en los dominios de una determinada tradición cultural; se trata de experiencias estéticas vinculadas a la formación artística del propio poeta (así, «Habla Epicuro», de J. L. Giménez Frontín; «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein», de A. Colinas; «Óscar Wilde en París» y «Palabras de Tersites», de G. Carnero; «Blancanieves se despide de los siete enanos», de L. M.^a Panero; «El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie» y «Museo bizantino», de L. A. de Cuenca, etc.). El *culturalismo poético* (una de cuyas manifestaciones más poderosas será el *venecianismo*) es resultado de una concepción estética más o menos excluyente (sus contenidos son librescos —históricos o legendarios—, eruditos) y se esfuerza en hacer de la cultura (de cierta clase de cultura solo) el referente, la razón y el centro de su actividad poética. José Albi, en un trabajo temprano, habla de «obsesión o indigestión de la Cultura» (1971), y Luis Alberto de Cuenca (1979-1980) llega a afirmar: «No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, librescos».

La nota central de estos poetas es su **postura decididamente antirrealista**, que, lejos de la concepción del poema como objeto referido a la vida cotidiana, vuelve los ojos hacia la simbolización y la subjetividad poéticas. Esta actitud exigía, de partida, la sistematización de un nuevo universo mítico, que los jóvenes compusieron con elementos procedentes del mundo culturalista o literario (escritores, eruditos), del pasado histórico (época alejandrina, Renacimiento, Romanticismo), de los clichés esteticistas (ciudades-símbolo como Venecia, cuadros, monumentos, gárgolas o jades) o de la modernidad urbana (estrellas del cine, personajes del cómic, cultura de los mass media). **El carácter decadente que mostraba, en la superficie al menos, dicha estética, provocó la crítica de quienes, desde ópticas comprometidas o marxistas, entendieron que esta poesía era un producto burgués y neocapitalista**; así lo vieron los integrantes del Equipo «Claraboya» de León (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas, Ángel Fierro), que en 1971 publicaron *Teoría y poemas* —extraídos de la revista *Claraboya*, entre 1963 y 1968— para dar contestación a los novísimos castelletianos.

* * *

[¿Qué tomaron estos poetas de la tradición inmediatamente anterior?]

De este modo, a pesar de la supuesta ruptura reivindicada durante mucho tiempo por muchos de estos poetas, los **contactos con la tradición** —incluso con la más inmediata— no

dejaron en ningún momento de producirse. En este sentido, Giménez Frontín reivindica algo que está todavía poco estudiado, la **influencia de Gil de Biedma** en los años de formación de los poetas del setenta. Sin embargo, creo que aunque Gil de Biedma fuese admirado por estos poetas, su obra es asimilada adecuadamente con posterioridad a 1970. De esta manera, ese trabajo tantas veces citado de Jaime Gil que es «*Función de la poesía y función de la crítica*, por T. S. Eliot», donde, entre otras cosas, se lee: «Pero lo que un poema transmite — suponiendo que, en efecto, algo transmita— no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica» (Gil de Biedma), encuentra, a mi parecer, ecos en «Ostende», un poema de Guillermo Carnero escrito —según él mismo declara— entre noviembre de 1975 y enero de 1977, y donde leemos: «Producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación. / En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí en la conciencia del vacío». Por otra parte, Giménez Frontín afirma que «las novedades estéticas que entonces [en los años setenta] se exhibieron con lúdico y arrogante desenfado no eran, tal vez, tan nuevas». De un modo similar, **Ángel González (1980)** también señala la pobreza de ese contenido rupturista, original e innovador que en tantas ocasiones se ha acuñado como marca de identidad generacional de los novísimos. Después de apuntar que, **si hay algo que diferencia a este grupo de los poetas precedentes (Juan Ramón Jiménez, los Machado, grupos poéticos del 27 y del 36, poetas sociales y del medio siglo), es el abandono de la Guerra Civil y de la dictadura franquista como referentes poéticos**, Á. González (1980) afirma de manera un tanto airada que [y estas palabras están muy vinculadas con el título de esta mesa]

los poetas *novísimos* se distinguen especialmente, no por aportar nuevas fórmulas de expresión a la poesía española (sus supuestas aportaciones no pueden ser calificadas con rigor de novedades; se trata más bien de dudosas recuperaciones), sino por un radical y casi unánime cambio de actitud respecto al planteamiento del binomio “poesía-realidad”, cambio de actitud que repercute en el abandono definitivo de las preocupaciones políticas, sociales o éticas que hasta entonces subyacían, como un primer impulso, en la escritura del poema. La única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria. Esto, en sí, tampoco era nuevo, y ejemplos de esa poesía abundaron durante el primer tercio del siglo, y ni siquiera faltaron en los años más severos del franquismo.

De esta forma, las propuestas poéticas de aquellos escritores que comenzaron a publicar sus primeros libros a mediados de los sesenta no surgen en el vacío, sino que forman parte de unos determinados desarrollos de la tradición literaria, con la que mantienen —en ocasiones, incluso, a través de los eslabones más próximos de esa tradición— unos estrechos contactos. No de otra manera deben leerse libros como *De las condiciones humanas* (1964), **del propio Ferrer Lerín**, *Amor peninsular* (1965), de Ullán, *Una educación sentimental* (1967), de Vázquez Montalbán, o, entre otros, *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, escritos desde unos presupuestos estéticos muy próximos a los de algunos poetas del medio siglo. Ya Vicente Molina Foix reivindicó en *Nueve novísimos* el papel de transición desempeñado por poetas como Valente, Rodríguez, Gil de Biedma, González, Barral y Brines entre su generación y la del 27. Unos años más tarde, en 1978, otro novísimo, Martínez Sarrión, se manifestaba en la misma línea: «en el arco 27-novísimos hay un escalón que está formado por los mejores de los años 50. Realmente nos ayudaron y el conocimiento personal de cada uno de ellos fue muy estimulante». Otro poeta del período, Talens (1988), reconoce

que el supuesto enfrentamiento entre los poetas del 50 y los del 70 tuvo, sobre todo, «una función táctica de provocación publicitaria».

¿Cómo explicar, si no, la extraordinaria síntesis intelectual y conceptual de Martínez Sarrión, Carnero, Ignacio Prat, Talens o Siles sin la labor anterior de José Ángel Valente?, ¿cómo interpretar el elaborado universo cultural, plástico y sensorial de Luis Alberto de Cuenca, Colinas o Luis Antonio de Villena sin las referencias expresas a escrituras inmediatas como las de Juan Gil-Albert o Francisco Brines?, ¿cómo, en fin, valorar determinadas técnicas expresivas de Gimferrer o Leopoldo María Panero sin tener en cuenta algunos textos previos de Antonio Gamoneda o Claudio Rodríguez? Sin embargo [y esta es una cuestión sobre la que quizás podrían decirnos algo los poetas de esta mesa], los contactos con la tradición no se establecen solo en uno de los sentidos, sino que los intercambios y las influencias son de ida y vuelta. Jenaro Talens (1989) ha señalado cómo, hacia 1970, Vicente Aleixandre y José Ángel Valente —que ya entonces formaban parte de la historia literaria, esto es, eran ya ellos mismos tradición— recorrieron unos determinados itinerarios y consiguieron adaptarse a algunos de los latidos de la nueva sensibilidad, viajaron desde el pasado hacia el presente y trataron de hacer suyas algunas de las propuestas estéticas defendidas por los poetas entonces más jóvenes.

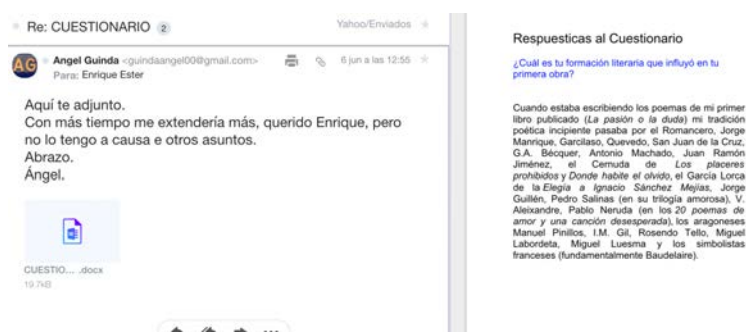
* * *

[Propuestas de escritura]

Y, en relación con el título de la mesa, quizás sea conveniente reflexionar un poco sobre lo que hay, si es que hay algo, más allá de los nombres de unos poetas que forman parte ya del canon más o menos institucionalizado. Quiero decir, si más allá o al margen de esos nombres hay algunas propuestas de calidad, interesantes, que supongan aportaciones verdaderamente significativas y relevantes a la cadena de la tradición poética contemporánea en español. En este sentido, hay que hacer un esfuerzo importante porque el mercado literario parece ir por delante últimamente de la estética literaria y nos encontramos con que «la circulación de nombres y títulos a través de los *mass media* ha sustituido la familiaridad dialógica con los textos» (Talens). Parece como si los nombres de los poetas importaran más que las propuestas de escritura.

9.3 Anexo segundo

Adjunto la captura de pantalla con la vista previa del cuestionario que envié a Ángel Guinda y que me remitió vía correo electrónico el 6 de junio de 2018.



¿Cuál es tu formación literaria que influyó en tu primera obra?

Cuando estaba escribiendo los poemas de mi primer libro publicado (*La pasión o la duda*) mi tradición poética incipiente pasaba por el Romancero, Jorge Manrique, Garcilaso, Quevedo, San Juan de la Cruz, G. A. Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, el Cernuda de *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, el García Lorca de la *Elegía a Ignacio Sánchez Mejías*, Jorge Guillén, Pedro Salinas (en su trilogía amorosa), V. Aleixandre, Pablo Neruda (en los *20 poemas de amor y una canción desesperada*), los aragoneses Manuel Pinillos, I. M. Gil, Rosendo Tello, Miguel Labordeta, Miguel Luesma y los simbolistas franceses (fundamentalmente Baudelaire)

¿Podrías concretarme más en las obras que más te han influido? Y en los movimientos poéticos o generaciones con las que más te identificas. Por qué.

El *Romancero* y los Sonetos de Garcilaso y Quevedo afianzaron mi interés por la perfección formal ya en la métrica tradicional, ya en el verso libre, con la musicalidad y el ritmo como preferencias.

Las flores del mal, de Baudelaire, y las *Iluminaciones*, de Rimbaud fueron catalizadores para mi imaginación.

Con el paso del tiempo mi tradición poética fue ampliándose con el Arcipreste de Hita, el misticismo, los herméticos italianos (Ungaretti: *Vita d'un uomo*), Quasimodo, Montale)

y la española Generación del 50 (en particular con Gil de Biedma, Hierro y Ángel González), la *Beat Generation* (especialmente Allen Ginsberg).

Hasta llegar al nuevo siglo en el que mi interés se abre a la obra de poetas como Ahmad Yamani (Egipto), Mohsen Emadi (Irán), Kadim Jihad y Abdul Hadi Sadoun (Irak), Riad Al Saleh Al Hussein (Siria), Subhro Bandopadhyay (India), Wadih Saadeh (Líbano)...

Amistades literarias. ¿Podrías concretar cronológicamente quiénes han influido en tu conformación como poeta?

En mi primera juventud: Guillermo Gúdel (me influyó en el cuidado escrupuloso de la forma), Miguel Luesma Castán, Luciano Gracia Bailo y Manuel Pinillos influyeron en mi inclinación a la poesía existencial.

En mi segunda juventud: Ildfonso Manuel Gil, Rosendo Tello, Túa Blesa, Alfredo Saldaña, Ignacio Escuin, Manuel Martínez Forega, Antón Castro, Félix Romeo, Antonio Pérez Lasheras, Leopoldo María Panero

Y ya en Madrid desde hace 31 años: Agustín Porras, David Francisco, José Luis de la Vega, Ahmad Yamani, Juan Antonio Díaz (pintor)...

Quiero destacar la breve relación (epistolar y presencial) con uno de mis maestros: Salvador Espriu: de él aprendí el sentido de aprendizaje continuo en poesía, el valor humano de la humildad y el compromiso con la obra en marcha.

**¿Qué opinas de la generación de los novísimos? ¿Te sientes identificado con ellos?
¿En qué? Motivos por los que te sientes fuera de esa generación de ser así.**

Las generaciones son guías de orientación diseñadas por los estudiosos, críticos y editores en cada momento.

Los Novísimos representaron en su momento (como fue el caso de *Los poetas malditos*, de Paul Verlaine en su época) una rentable operación de marketing.

De los Novísimos, los que más me han interesado y aportan son Pere Gimferrer (entre los incluidos), con diferencia y predilección sobre los demás, L. M.^a Panero (entre los incluidos) y Antonio Colinas (entre los excluidos).

Me siento de esa generación sólo cronológicamente. Y fuera de ella en lo que respecta a la estética culturalista y al decadentismo.

9.4 Anexo tercero

Conferencia de Ángel Guinda titulada «Ungaretti, Quasimodo, Montale: Escribir como se vive, su influencia en mi poesía», sin fecha, cedida por Juan Domínguez Lasierra. (conferencia posterior a 1994 ya que el autor cita como su último libro *Después de todo*, publicado ese mismo año).



Con el fin de situar históricamente a mis maestros italianos en la poesía advertiré, del modo más breve y menos pesado posible, que el primero en nacer fue Giuseppe Ungaretti (1888), y el último en morir fue Eugenio Montale (1981).

Por consiguiente, los tres poetas padecieron, intensamente, la terrible experiencia de las dos grandes guerras: la 1ª Guerra Mundial (1914-1918) y la 2ª (1939-1945).

Recordaré asimismo que Quasimodo y Montale obtuvieron el Premio Nobel de Literatura.

UNGARETTI, QUASIMODO, MONTALE: ESCRIBIR COMO SE VIVE.
SU INFLUENCIA EN MI POESIA.-

Tradición y originalidad.-

Considero que el poeta, a lo largo de la vida de su obra en marcha, debe realizar un doble ejercicio de honestidad y de humildad.

De honestidad, intentando buscar, y a ser posible encontrar, su propia voz, su estilo; en definitiva, su originalidad.

De humildad, reconociendo aquellos préstamos que, a modo de enseñanza, ha recibido de sus antecesores, de las fuentes que mejor agua le han dado para aplacar su sed, su ansiedad de expresión y comunicación.

Comprometido con lo que acabo de decir, he tratado de aplicarme a semejante disciplina desde la publicación de Vida ávida, en 1981.

Necesitaba saber, hacia tal finalidad, qué era, para mí, la tradición y qué la originalidad. Me interrogaba constantemente, hasta conseguir definir las bajo la observación del mismo poetizar. Llegué a estas conclusiones:

- Tradición es herencia, y enriquece más a quien mejor sabe asimilarla.

- La originalidad consiste en el reconocimiento de los propios orígenes.

¿Cuáles eran, desde los referidos supuestos, mis orígenes? La pregunta me invitaba a elaborar el árbol genealógico de las influencias positivas en mi poesía:

Jorge Manrique
Quevedo
Bécquer Baudelaire
Kavafis Cernuda
Ungaretti Quasimodo Montale

Algunos de estos poetas contribuyeron al nacimiento de mi poesía, otros a su desarrollo y los últimos a su madurez. Y a todos ellos debo casi todo lo que mis modestos poemas sean hasta hoy y puedan llegar a ser en el futuro.

Manrique me ayudó a encauzar la obsesión por lo que he dado en llamar "biografía de la muerte". Quevedo me enseñó que la poesía es Palabra sin apenas palabras. Bécquer me abrió los ojos a los espacios espectrales y etéreos del sentimiento lírico. Baudelaire me resolvió el conflicto del poeta como ser humano inadap-
tado al mundo cuando, al compararle con el albatros, afirma: "sus alas de gigante le impiden caminar"; y creo que es al autor de Las Flores del Mal a quien debo el aforismo programático "estar fuera del mundo por llevar un mundo dentro", así como los versos emblemáticos "escribo contra la realidad, / no sobre ella". Kavafis me traspasó el tono narrativo y testimonial, además de la serenidad evocadora, en el poetizar. Cernuda me contagió el vicio de la meditación, la disidencia frente a la mediocridad humana y una pertinaz inclinación a la misantropía. De la herencia que me dejaron Ungaretti, Quasimodo y Montale hablaré con detalle más adelante. Jaime Gil de Biedma y Joan Vinyoli aportan a mi poesía la gravedad y atmósfera autobiográfica, didáctica y moralizadora. En tanto que Alex Susanna me ha impulsado hacia esa poesía de tono menor que tanto conviene a mis actuales intereses literarios.

El hermetismo.-

Esta charla quiere ser un gesto de reconocimiento y gratitud personal al que considero uno de los más importantes movimientos poéticos de la literatura europea del siglo XX: el Hermetismo; por su transcendencia, su compromiso rehumanizador del arte y su capacidad para evolucionar incluso la naturaleza del verso.

Hoy podemos asegurar que el hermetismo tomó su nombre de un libro de título afortunado, La poesía ermetica, del crítico

Francesco Flora, aparecido en 1936. Y se llamó herméticos a los poetas italianos representativos de este movimiento que sucede a los futuristas y a los crepusculares.

Giuseppe Ungaretti fue el precursor de mayor talento, y a él se unirían, en sus primeros libros, Quasimodo y Montale. Sin embargo, los poetas que habrán de desarrollar con absoluta radicalidad los postulados herméticos serán Alfonso Gatto y Mario Luzi.

No deja de resultar curiosa la costumbre española de lanzar a sus grandes escritores por parejas (tal que números de la Guardia Civil) al abismo de la Historia: Garcilaso-Boscán, Góngora-Quevedo, Santa Teresa-San Juan de la Cruz, Lope-Calderón, Bécquer-Rosalía, Baroja-Galdós, Benavente-Valle Inclán, Blas de Otero-Celaya... Italia (más latina y más hedonista todavía, que ya es decir) ha preferido los grupos de tres para ese viaje a la eternidad civil; recordemos los tríos formados por Dante-Petrarca-Bocaccio, Ariosto-Maquiavelo-Tasso, Foscolo-Leopardi-Manzoni, Carducci-Pascoli-D'Annunzio, Ungaretti-Quasimodo-Montale.

Fue a finales de los años sesenta cuando tuve la primera noticia del trío histórico más reciente de la literatura italiana, al estudiar y leer a los poetas españoles de la Generación de la República o del 27. Algunos manuales insistían en asociar la poesía pura con el hermetismo. Más tarde comprobaría que dicha relación, a mi juicio, resultaba poco pertinente:

. La poesía pura busca la estilización (y a veces cae en la esterilización) de la palabra poética, con una apariencia de esencialidad. El hermetismo armoniza el adelgazamiento expresivo con una intensa carga de existencialidad.

. Plásticamente, la poesía pura resulta impresionista. La poesía hermética es, paradójicamente, más abierta, por su magnetismo misterioso.

. La poesía pura parece reivindicar la estética. La poesía hermética, aun cuando renueva las fórmulas de belleza, reivindica la ética.

(Alcanzado este punto, podríamos enfrentar, por ejemplo, la felicidad patológica, acaso hipócrita, del Cántico de Jorge Guillén con ese fértil, sincero, monumento al dolor que es La Pietà, de Ungaretti.)

Considero que en España nunca fue suficientemente valorado el movimiento hermético italiano, probablemente por culpa de una interpretación miope de la crítica, que redujo el hermetismo, de manera tan primaria como banal, a la idea de "poesía cerrada, impenetrable, de difícil acceso", cuando esa capacidad de ocultación es coyuntural, víctima de los acontecimientos históricos, anecdótica siempre; y obedece, más que nada, a la profundidad de pensamiento que alberga y a la gravedad de los sentimientos que aborda: la destrucción y ruinas de la guerra, la adversidad de la vida, el paso del tiempo, el tedio, la soledad, la muerte.

Uno de los defectos de la poesía pura anidaba en su estancamiento formal, en su rigidez métrica, en sus triviales concesiones a un ritmo de sonsonete; sonsonete de octosílabos, endecasílabos y alejandrinos que llega hasta nuestros días. El vicio del sonsonete acelera la lectura de los versos, y esta aceleración hace más peregrino y ramplón un contenido superficial de por sí.

Uno de los aciertos de la poesía hermética (Montale: sentencia: "En poesía / lo que cuenta no es el contenido / sino la

la Forma") consiste en su aportación al progreso del verso blanco, de la métrica libre. Ungaretti, Quasimodo y Montale ralentizan la velocidad del verso porque así lo exige la profundidad del mensaje que nos quieren transmitir. Lo consiguen mediante el silencio espacial de los encabalgamientos y la pausa que implican signos ortográficos tales la coma, el punto, el guión.

Es así que una de las influencias favorables en mis poemas por parte de estos clásicos contemporáneos es de tipo formal: atender a ese tempo lento tan conveniente a una poesía del pensamiento, de la meditación y de la reflexión.

La segunda noticia que había de tener de los grandes mitos del hermetismo iba a ser ya más enriquecedora. Un primer viaje a Italia, en 1981, me regresa a España con tres libros que tanto me ayudarían a vivir y a escribir: Vita d'un uomo, de Ungaretti; Giorno dopo giorno, de Quasimodo; y Satura, de Montale. Su prolongada convivencia y lectura, cada vez más madura y más honda, me impulsó a acuñar varios aforismos que han ido perfilando mi personal actitud ante la existencia y ante la poesía, hasta proporcionarme una poética y una ética. Algunas de esas notas dicen:

- Escribir como se vive.
- Busca, perdidamente, una poesía que encuentre al ser humano.
- La sola claridad está en lo oscuro.
- No consientas, poema, que mis sentidos posean plenamente tu sentido.

Las aportaciones herméticas de fondo a mi poesía.-

Otra influencia positiva afectará ya al contenido.

Desde un primer momento me interesó el Ungaretti melancólico de L'allegria; esa condensación expresiva de sus poemas

breves, que revelan -como si procedieran de una aparición- el misterio del ser humano y del mundo. Poemas tales

LONTANO

Lontano lontano
come un cieco
m'hanno portato per mano

LEJOS. "Lejos lejos / como a un ciego / me han traído de la mano"

MATTINA

M'illumino
d'immenso

MAÑANA. "Me ilumino / de inmensidad"

Y no deja de arrebatarme el Ungaretti que se apropia del dolor ajeno en poemas capitales como "La Pietà", uno de sus mejores himnos, del que selecciono los siguientes versos:

Sono un uomo ferito.

.....
Non ho che superbia e bontà.

E mi sento esiliato in mezzo agli uomini

.....
Ho popolato di nomi il silenzio

.....
Regno sopra fantasmi.

.....
Dio, coloro che ti implorano,
Non ti conoscono più che di nome?

M'hai discacciato dalla vita

Me discaccera dalla morte?

Forse l'uomo è anche indegno di sperare

Anche la fonte del rimorso è secca?

"Soy un hombre herido /.../ No tengo más que soberbia y bondad /
Y me siento exiliado en medio de los hombres. /.../ He poblado de
nombres el silencio /.../ Reino sobre fantasmas /.../ Dios, quie-
nes te imploran, / ¿sólo te conocen de nombre? / Me has expulsado
de la vida. / ¿Me expulsarás de la muerte? / Puede que el hombre
tampoco sea digno de esperar. / ¿También la fuente del remordi-
miento está seca?"

Igualmente me interesa el Salvatore Quasimodo que busca
-próximo a Giuseppe Ungaretti- convertir la propia pena en pala-
bra válida para establecer una comunicación solidaria con los demás
lo cual exige un considerable esfuerzo de amplitud receptiva. Es
el descomunal poeta capaz de dar, sin estridencias, el paso de un
yo intimista a un yo colectivo, casi universal, en poemas inolvida-
bles. Así, en

ED È SUBITO SERA

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

Y DE PRONTO ANOCHECE. "Cada uno está solo sobre el corazón de
la tierra / traspasado por un rayo de sol: / Y de pronto anochece

DALLA RETE DELL'ORO

Dalla rete dll'oro pendono ragni ripugnanti.

DE LA RED DEL ORO. "De la red del oro cuelgan arañas repugnantes.

Mi devoción por la poesía de Eugenio Montale ha crecido progresivamente, hasta hacer del genovés el poeta hermético de mi predilección. Siempre me cautivó el Montale sabio; sereno, pese a sentirse acuciado por la urgencia del tiempo que presiona día a día. Es el genio solitario, poco accesible humanamente aun a pesar de sus amigos. Un Montale que recurre a los tópicos o frases consabidas, capaz de convertir en poesía el lenguaje coloquial, del ámbito del deporte, de la tecnología, de la propaganda. Me interesa el Montale más humano y doméstico, maestro en reflexionar acerca del destino de la condición humana mientras se sumerge en el vértigo de la soledad, el amor, la fugacidad de la vida, la creación poética o el desmoronamiento hacia la muerte. Ese Montale que utiliza impecablemente la ironía como ingrediente desdramatizador, y alcanza la transparencia comunicativa en el realismo testimonial de sus últimos libros: Satura, Diario del '71 e del '72 y Quaderno di quattro anni en los que explora sin pudor su propia alma y amonesta al mismísimo Dios, metaforizado; libros atrozmente autobiográficos y meditativos. Leamos, como muestra:

CABALETTA

La nostra mente sbarca
i fatti più importanti che ci occorsero
e imbarca i più risibili. Ciò prova
la deficienza dell'imbarcazione
e di chi l'ha costruita. Il Calafato
supremo non si mise mai a nostra
disposizione. È troppo affaccendato.

CABALETTA. "Nuestra mente desembarca / los hechos más importantes que nos ocurrieron / y embarca los más risibles. El Calafateador / supremo no se puso nunca a nuestra / disposición. Está demasiado ocupado."

PER FINIRE

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato.

PARA TERMINAR. "Recomiendo a mis herederos / (si es que existen)
en cuestiones literarias, / lo que es improbable, que hagan /
una hoguera con todo lo que atañe / a mi vida, mis hechos y no
hechos. / No soy un Leopardi, dejo poco para quemar / y ya es
demasiado vivir a porcentaje. / Viví al cinco por ciento, no
aumentéis la dosis. Con demasiada frecuencia, en cambio, llueve /
sobre mojado."

Correspondencias.-

Para ilustrar mínimamente la permeable disposición de
mi poesía respecto a la obra de los tres grandes herméticos ita-
lianos, una sucinta lista de correspondencias:

. Es obvio que el poema "Ed è subito sera", de Quasimodo,
impregna la atmósfera existencialista de mi poema "Vivir" que
abre el libro Conocimiento del medio: "Vivir es sólo un día. Pasa-
mos / por la vida deslumbrados por la noche, / aguardando otro sol
a la sombra del tiempo."

. La huella de Montale es, por supuesto, más larga y
más honda. Puede rastrearse, por ejemplo, en el poema "Lección",
cuya brevedad y clima se dirían próximos, salvando la divergencia de
temas a la concisión e inquietud enigmática del texto monta-
liano "Il notaro":

LECCION. "Llevo veintidós años dando / clase a muchachos. Ellos /
tienen el secreto y la fuerza / de la vida. He / aprendido mucho.
Pero / aún no sé / cómo morir."

IL NOTARO

Il notaro ha biffato le lastre
dei miei originali.
Tutte mono una, me stesso,
già bifatto all'origine
e non da lui.

EL NOTARIO. " El notario ha rayado las planchas / de mis origina-
les. / Todas menos una, yo mismo, / ya rayado en origen / y no
por él."

Mi poema "Un digno perdedor", del libro Después de todo,
introduce términos del mundo del deporte, bajo los efectos que
me produjera la relectura del poema de Montale "Non mi stanco..."
en el que las palabras 'entrenador', 'ring', y la expresión
"arrojar la toalla" me habían impactado notablemente:

UN BELLO PERDEDOR: "Es un híbrido de corredor de fondo / y defensa
central. Nació para gregario, / tal vez de lujo, pero nada más.
No / ha ganado ninguna gran final, ninguna / carrera, ningún com-
bate. Lástima / tiene de los vencedores. Y admira / a los derrota-
dos que, sin embargo, / siguen en la lucha. No le preocupa /
cuántos asaltos pueden, aún, quedarle. / Después de todo, es un
fajador."

NON MI STANCO...

Non mi stanco di dire al mio allenatore
getta la spugna
ma lui non sente nulla perché sul ring o anche fuori
non s'è mai visto.
Forse, a suo modo, cerca di salvarmi
dal disonore, Che abbia tanta cura
di me, l'idiota, o io sia il suo buffone:
tiene in bilico tra la gratitudine
e il furore.

NO ME CANSO. "No me canso de decirle a mi entrenador: / tira la toalla, / pero él no oye nada porque ni en el ring ni fuera / jamás se le ha visto. / Quizá, a su manera, trata de salvarme / del deshonor. Que se preocupe tanto / por mí, el idiota, o yo sea su bufón / me tiene en vilo entre la gratitud / y la furia."

También del libro antes mencionado, el poema "Algo extraño puede suceder" parece haber utilizado como espejo en el que mirarse el poema de Montale "Il principe della Festa":

ALGO EXTRAÑO PUEDE SUCEDER. "El encargado de esta sucursal / de la existencia, desde hace tiempo, / debe de estar en huelga / -crece, / en el mundo, la mala hierba; el aire / es cada vez más irrespirable, y la conciencia / humana parece noqueada. Todo / está en venta. Incluso / se llama música al ruido más caótico. Algo, / muy grave, está pasando. Y el director, / colgado, en lo más alto, / se desentiende."

IL PRINCIPE DELLA FESTA

Ignoro dove sia il principe della Festa,
Quegli che regge il mondo e le altre sfere.
Ignoro se sia festa o macelleria
quello che scorgo se mi affaccio alla finestra.
Se è vero che la pulce vive in sue dimensioni
(così ogni altre animale) che non sono le nostre,
se è vero che il cavallo vede l'uomo più grande
quasi due volte, allora non c'è occhio umano che basti.
Forse un eterno buio si stanò, sprizzò fuori
qualche scintilla. O un'eterea luce
si maculò trovando se stessa insopportabile.
Oppure il principe ignora le sue fatture
o può vantarsene solo in dosi omeopatiche.
Ma è sicuro che un giorno sul suo seggio
peseranno altre natiche. È già l'ora.

EL PRINCIPE DE LA FIESTA. Ignoro dónde se halla el príncipe de la Fiesta, / Aquel que rige el mundo y las demás esferas. / Ignoro si es fiesta o carnicería / lo que descubro si me asomo a la ventana. / Si es verdad que la pulga vive en sus dimensiones / (como todo animal) que no son las nuestras, / si es verdad que

el caballo ve al hombre casi dos veces / más grande, entonces
no hay ojo humano que baste. / Quizá una eterna oscuridad se
cansó y echo fuera / alguna chispa. O una etérea luz // se
mancilló encontrándose a sí misma insoportable. / O bien
el príncipe ignora a sus creaciones / o sólo puede jactarse
de ellas en dosis homeopáticas. / Pero es seguro que algún
día en su trono / pesarán otras nalgas. Ya es hora."

Me referiré, por último, al poema inédito "La
riqueza", en el que título con determinación y paradoja
final conciertan con el extraordinario poema "La soledad",
de Montale:

LA RIQUEZA. "Cosas frágiles, que han sobrevivido / a las
mudanzas. Otra / puesta de sol. Sorprenderse. El regreso /
a casa, del trabajo. Ausencia / de malas noticias. La salida /
de hojas en los árboles. Un gesto / de aprobación. / La maceta
que anuncia una flor nueva / en la terraza. Mi mujer. El
ronroneo / del gato. Migajas / de salud. (Dirán / que no es
mucho). Me parece tanto."

LA SOLITUDINE

Se mi allontano due giorni
i piccioni che beccano
sul davanzale
entrano in agitazione
secondo i loro obblighi corporativi.
Al mio ritorno l'ordine si rifà
con supplemento di briciole
e disappunto del merlo che fa la spola
tra il venerato dirimpettaio e me.
A così poco è ridotta la mia famiglia.
E c'è chi n'ha una o due, che spreco ahimè!

LA SOLEDAD. "Si me alejo por dos días / los pichones que
picotean / en la balaustrada / se ponen muy nerviosos / según
sus obligaciones corporativas. / A mi vuelta se recupera el
orden / con suplemento de migajas / y disgusto del mirlo que
va y viene / entre mi venerado vecino de enfrente y yo. / A
tan poca cosa ha quedado reducida mi familia. / Y hay quien
tiene una o dos, ¡qué despilfarro ay de mí!"

No debo silenciar que el poema "La edad estéril" va encabezado con la siguiente cita de Montale: "lo sai, amare un ombra, ombre noi stessi".

. Explorar la influencia de Ungaretti en textos concretos de mi poesía me resulta harto difícil, por ser las huellas de dicha influencia más abstractas que las anteriores y flotar en la música opaca del dolor, de la melancolía, del desaliento y del hastío.

Pese a ello, puedo asegurar que el poema "La edad estéril", de Después de todo, nace de la referencia ungarettiana "Mi pesano gli anni venturi" ("Me pesan los años venideros") recreada en el desarrollo del texto que alcanza el clímax en los tres últimos versos, actualizadores del *Carpe diem*.

EL CANSANCIO EFIMERO. "Le cansa lo vivido. / Sin embargo , le cansa / mucho más sólo pensar en lo que puede / quedarle por vivir. No hubo tregua / en sus días; y el cansancio, como el dolor, como la adversidad, / es acumulativo. Una fuerza / interior le recomienda: / Agótate, en vivir; que ya la muerte / el eterno descanso te traerá."

Conclusión.-

Con no poco desasosiego, acostumbro a debatirme entre las cargas y descargas de los verbos ser, estar y parecer, mientras aspiro a la pureza del primero y desprecio la contingencia de los últimos.

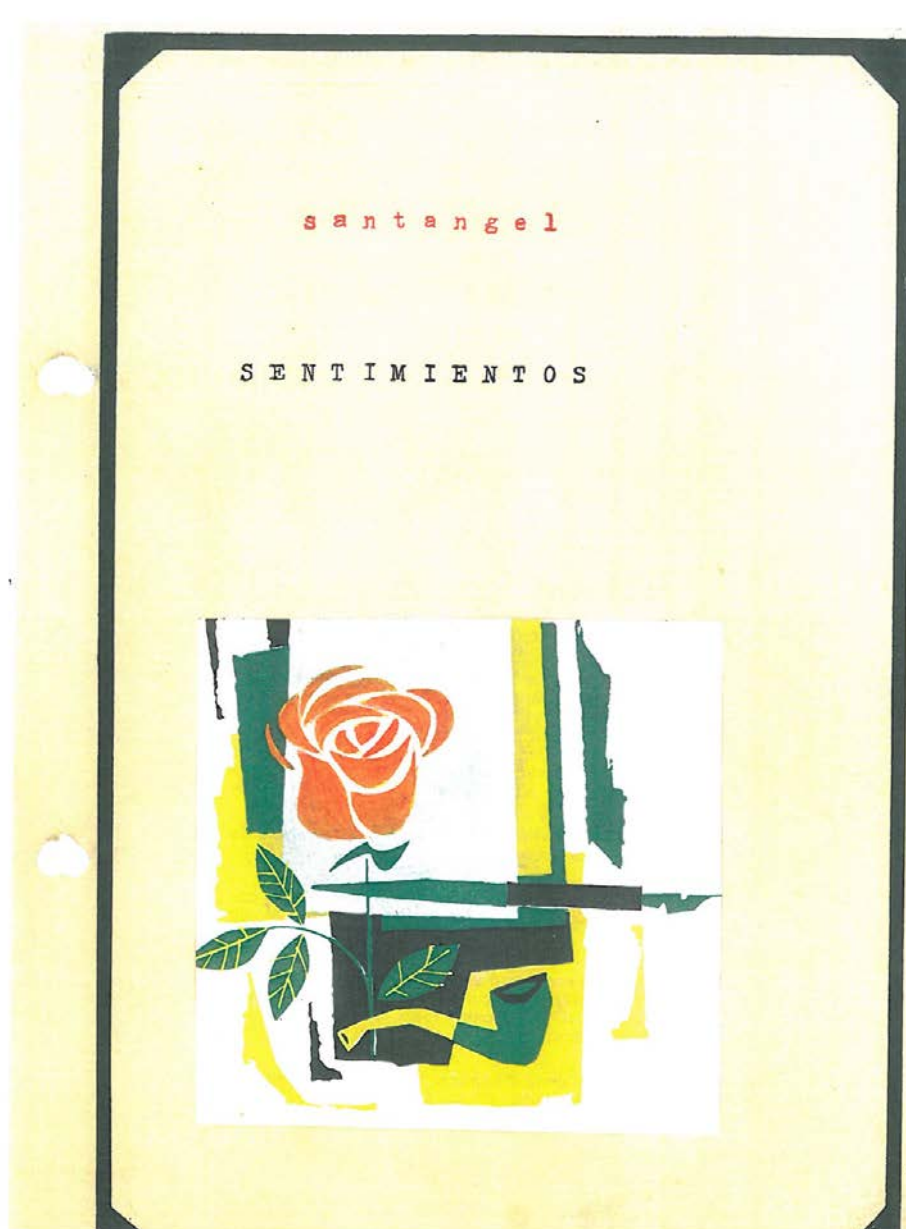
Con no menos inquietud también, suelo profundizar en los misterios insondables de los verbos desaparecer y permanecer.

En estas demolidoras luchas espirituales, la actitud ejemplar en la obra de Ungaretti, Quasimodo y Montale ha sido, para mí, determinante. Hay que escribir como se es o no escribir; con autenticidad, con independencia. Hay que escribir desde la existencialidad de la lengua (haciendo vida la palabra) y desde la verbalización de la existencia para compartirla y transmitirla (haciendo palabra la vida), en un intento moral de mejorar las épocas, de hacer el destino humano menos animal cada vez, más soportable.

Hay que escribir como se vive.

9.5 Anexo cuarto

Sentimientos es el primer poemario que Guinda escribe en 1965, a los diecisiete años. Consta de sesenta y siete poemas mecanografiados y encuadernados. Recuperado recientemente de la biblioteca privada de Carmen Sender.





Angel Guinda Casales, que se firma "Santángel", es un estudiante de Medicina, nuevo en nuestra página, y que pese a su juventud, ya ha obtenido premios de poesía como los que logró los años 1963 y 64 en el Ins-

tituvo "Goya" de nuestra ciudad. Ahora prepara un libro, "Sentimientos", de próxima publicación. En "Radio Popular" lleva una sección de tipo poético y es colaborador de algunos periódicos.



Slogan

Escrito está.
A viva voz,
yo digo lo que siento.

J.J. Eirca

poema cero

S-NTIMI-NEOS

ATRIO

Con cuartillas.

Un bolígrafo.

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis,
siete, ocho, nueve, diez,
once, doce, trece, catorce,
quince.

Dieciséis.

Y diecisiete
años

d^e vida (media mitad),
d^e no vida (la otra media),
y d^e total incoscienza
(las dos
medias mitades restantes).

Fiebr^es.

Lágrimas.

Sueños.

Risas.

Fiebr^es.

Lágrimas.

Con tanto (tanto y tan poco), he consentido hacerme
sardina d^e cubo, aplastado hasta no verme,
en las páginas d^e un libro.

santang^l

"...D^a p^oesia"

COMIENZO

Un punto de tinta.
Un hilo de luz. Un grano
de risa. Un litro de lágrimas.
Un grado de riqueza. Un metro de tiempo.
Un sueño. Un azul.
Y tú. Y yo. Y él:
vividor de vidas, no odio, A---.
Un libro de versos: Aquí su comienzo.
Su final...

santang1

SENTIMIENTOS

dos

POESIA 7

Yo quiero llegar al fondo de las cosas,
más allá del núcleo atómico,
¡A su esencia!;
y encontrar protones y electrones
mutuamente atrayéndose
como jóvenes amantes, de la mano.

Yo quiero llegar más allá
del ultramicroscópico límite,
más allá del misterio de las cosas,
¡A su esencia!;
y encontrar en la asombrosa
armonía eléctrica, magnética,
algo más que materia:
...!Poesía!

santangel

SENTIMIENTOS

trés

MUSA

Mi musa es un voltímetro
que amplifica mis ideas,
un termómetro infinito
regulador de mis fiebres.

Mi musa es una elipse
que me hipnotiza en la noche,
un rayo ultravioleta
que insomnemente me besa.

Mi musa son dos pupilas
tartamudas que me miran,
cuyo temblor se parece
a dos planetas que giran.

Mi musa es una esfera
llena de iones opuestos
que atraen la poesía
hacia mí, en Primavera.

sentangel

"... D^e cosas"

SENTIMIENTOS

cuatro

BARAJA DE VERSOS

Saco, caso, caos, cosa,
raso, rosa,
paso, sapo, sopa.

Sopa de bellas estrellas amarillas
que saltan y juegan alegres, altísimas
a la luz del cielo azul. Tú:

paso de sapo que pasa volátil sin frenos
en suela de nacar, corpórea túnica,
con alas de ángel, con labios de rosa.

Rosa que ofrece su aroma y asoma
su caliz, corola, como una corona,
y barre de sueños el cielo y el aire, de raso.

Caos que habla lo que el mudo calla
espíritu tímido, gastado, enfermizo,
y anuncia la muerte, la suerte: una cosa.

Cosa maravillosa y bella, diosa
que alberga el misterio, los labios, los besos,
la sopa de estrellas, el paso, el sapo, la rosa,
el cielo de raso, el aire incendiado,
el caos, la cosa, el caso,
en un blanco saco(?).

santangel

SENTIMIENTOS

cinco

SERPENTINAS

Las serpentinas caían
como incoloros relámpagos
dibujando trayectorias
espiriformes y eternas.

Tran flexibles. Sabían
que al aterrizar serían
a impulsos de aire enrroscadas
entre alegrías y risas.

Bandurrialmente armoniosa
en el ambiente flotaba
la música. El aroma
de cigarrillos y rosas
exprimidas en colonia
tranquilamente soñaba.

Pasaba el tiempo. Nació
un Año Nuevo en la Historia.
Era muy tarde y llovía.
Sin cesar,
las serpentinas caían
y caían
en blanca tempestad.

santengel

BANCO

Antiguísimo y roto
estaba el banco,
de una pata va casi
desnudo y manco.

Con mis mudos nudillos
toqué su canto,
y el eco de su ruido
fué grave y hueco.

Me arrodillé cansado;
crujió de frío
como el reumático
más encorvado.

Saliendo de la Iglesia
volví a mirar el banco;
me acerqué y mi mano
acarició su llanto.

Llegado a casa va,
sentado en mi banqueta,
en él volví a pensar.
Y su silencio de siesta,
de siesta eterna y lenta,
algunas veces más,
sentándose,
me viene a acompañar.

santangel

PAISAJE

Qué paisaje tan completo,
de mil colores distintos:

Verde ramaje de abetos,
marrón claro de la arena,
oscuro de las montañas;

azul del agua estancada,
rosa de las flores rosas,
Burdeos del triste cielo;

amarillo de la esfera
central del Sol semiculto,
rojo violeta del arco
por sus raras irradiado;

negra penumbra del templo
sobre el suelo proyectado,
blanco del tunel que forma
el arco ojival del puente;

gris y plata de las piedras
por el agua acariciadas.

Color de duda y estética,
de admiración y de éxtasis
de los ojos que lo miran.

sentangel

UNA ESCUELA

Era una escuela rural antiquísima
cuyas ventanas ojivales tenían
vidrieras oscuras.

Tronaba y llovía.

El maestro explicaba
Aritmética.
Los chiquillos hablaban
de Gimnasia.
En el patio chocaban frente al muro
los balones.
Al borrarla el cepillo,
la pizarra lloraba
tiza de colores.

Terminó la clase;
todos se marcharon.
Yo me quedé adentro.

En aulas contiguas
recitar oía:
Dos tercios y un cuarto
once doceavos;
tres medios y un quinto
diecisiete décimos.
Al escuchar esto
pensé sin quererlo:
en tres medios bitter,
en ciegos, iguales,
lotería y pobres.

santangel

ARCO IRIS

Prisma de cristal
que descompones
a su paso
la luz en sus colores.

Prisma de agua condensada,
helada y congelada que
más allá de las nubes,
cerca del cielo,
descompones los rayos del Sol
en sus colores.

Arco Iris!
de mis sueños de amor
junto a las flores,
aquellas flores
de los jardines nuestros!

Arco Iris
que nos miras en la tarde
húmeda y tranquila.
Ella, ayer, me preguntó:
¿qué es el Arco Iris?
...y hoy,
cuando veo la cinta de colores
que sujeta y unifica
las ondas de su pelo,
creo que has bajado desde el cielo
hasta su frente
y mis sueños...

santangel

AGUA

Agua
blanca, transparente, ~~acristalada~~.
Agua eterna.
!Cuántas cosas encierras en tí misma!
!Cuántos versos!
!Cuántas dormidas estrofas!
!Cuántas fórmulas químicas!
Agua:
fuente inagotable del sediento
como es la Poesía del poeta.
Agua mensajera
que del Cielo descendes a la tierra.
Agua
vagabunda por los rios.
Agua inmensa de los mares.
Agua de colores
condensada en Arco Iris.
Agua silenciosa
que pasas y pasas y acaricias
las piedras y las hierbas.
Agua estacionada en el recuerdo,
!jamás olvidada!
por blanca, pura, sencilla y cristalina.
Agua frágil
y filtrante.
...!Quién pudiera sentirse transportado
entre tus neutras moléculas!

sentangel

BOLÍGRAFO

Miro el bolígrafo.
Pienso:
La tinta, lentamente,
en silencio
avanza...
Con ella
mis versos y mis días

Para todos eres utensilio.
En el escritorio:
útil de escribiente.
En las manos de un niño:
garabato dormido.
Para mí,
¡tú eres algo más!

Tubo de plástico
que encierras
un río de color.
Tubo de plástico
que ayer y hoy
has dado y das a mis ideas
forma plástica y voz.
Caricia de cristal
entre mis dedos.
Compañero
durmiente
en mi bolsillo.
"Acto en papel,
de poesías
en potencia."

santangel

RELOJ

!Qué solo estás reloj mio!,
sobre la mesilla quieto,
con tus números jugando
a la ruleta del tiempo.
!Qué quieto estás y qué solo!

Pero cuando des la hora
de nuestra cita diaria;
cuando a reunirnos vuelvas,
yo me acordaré de tí
y besaré tus saetas.

santangel

SENTIMIENTOS

trece

Mar:
¿Eres el espejo de hielo
donde se mira el azulejo Cielo?

santangel.

SENTIMIENTOS

catorca

Gondola

Gondola que al ritmo pasas de la ola...!sola!

santangel

"...Geométricos"

A LO LARGO DEL CAMINO

Desde
la Tierra
al Cielo
no puede
nadie
llegar
de un solo
salto.

Hay
que vivir,
y sufrir,
y subir,
dia a dia,
paso a paso
por una
larga
dificil
y monótona
ESCALERA.

Primer peldaño:

nacer.

Último peldaño:

morir...

s
a
n
t
a
n
e
l.

EL CIELO LLORA *

Ella, yo. El Parque.
 Las nubes moradas,
 "Flandes y Fabiola":
 dos Coca-colas.

G
 o
 t
 a

 a

 g
 o
 t
 a

 o
 a
 e

 l
 a

 l
 l
 u
 v
 i
 a.

Su pupila se nubla
 hasta semejar
 un cielo y un mar
 que quieren llorar.

santangel

* "Flandes y Fabiola" el el Torque-Bar donde el poeta paraba.

SUS LÁGRIMAS

S u s l á g r i m a s d e s c e n d i e n
 c o m o a r r o s a r i a d o s g a n g l i o s
 f o r m a n d o d e n s a c o r t i n a
 q u e h a s t a e l l a g o d e s u m a n o
 y l a p i s c i n a d e m i s l a b i o s
 p r e c i p i t a b a n t r i s t í s i m a s .

santangel

SENTENCIAS

dieciocho

ÁNGULO RECTO

En efecto, es cierto:

L
a
v
e
r
t
i
c
a
l

y la horizontal
forman ángulo recto.

santangel

"...Familiar's"

A MI MADRE... EN SUEÑOS

(La madre del poeta muere cuando este nace... Los versos cantan la melancolía nativa de no haber conocido a la madre verdadera, y la nostalgia de sentir su ausencia. El poeta, EN SUEÑOS, imagina a su madre como la más hermosa princesa de los cuentos de hadas. Silencio, el alma sueña...)

Madre de mi vida, ¡inmortal!,
madre de mi alma, ¡madre!;
Yo quiero ser astronauta
para subir hasta el cielo
y buscarte por instinto
puesto que no te conozco.
Mas tú existes, ¡es cierto!;
yo soy de tu amor efecto,
y no hay efecto sin causa.

Yo te veo cuando sueño,
jugueteadando en verano;
Tú pasas, ¡madre de mi alma!,
como un celeste recuerdo,
saltando de estrella a estrella
mientras aquí, en la Tierra,
por no llorar más tu ausencia
mis párpados yo me muerdo.

Tú eres la madre buena
que velas todas las noches
mis sueños sobre la almohada.

Tú eres la madre hermosa
que llevas sobre tu frente
la insignia de la pureza.

Tú eres la presumida
hada del dorado espejo
que, al peinarte, tu sonrisa
silenciosa le dá un beso.

Tú eres el sentimiento
de la más dulce camelia
que al paso del viento alado
tu verde lazo me enseña.

Tú eres el infinito
camino que me separa
del firmamento azulado.

Tú eres la musa eléctrica
que mis versos ilumina,
el romántico relámpago
que hace vibrar mis ideas.

Tú eres el solo enigma
de mi humilde poesía,
el imantado motivo
que mi vocación anima.

Tú eres el manantial
del que mis lágrimas brotan,
la linterna que me guía
por la misteriosa vida.

Tú eres la eterna diosa
que mis defectos excusa,
la rosa cuyo perfume
sobre mis labios rocía.

Tú eres el claro río
donde se lavan mis faltas,
la delicada caricia
a cuyo tacto me duermo.

Tú eres el calendario
que mis días va contando,
el destino que a tu lado
espacio me va acercando.

Tú eres la diminuta
muñeca de blanca cara,
vestida de seda rosa,
calzada con zapatillas.

Tú eres la leve risa
tras el bul del sueño oculta,
que responde angelical
a mi tímida sonrisa.

Tú eres la escarcha helada
que mis pasiones congela,
el más sincero consejo
que ante mis dudas resalta.

Tú eres la joven novia
que no envejece ni cansa,
la amiga fotografía
perenne que nunca cambia...

Tú eres la sinfonía
que cuando lloro me canta;

Tú eres, en fin, el sueño,
del que jamás se levanta.

sentangel.

A MI QUERIDA ABUELA

Abuela, abuelita, abuela,
la de los blancos cabellos,
la de mis largos desvelos,
la de mis tibios ensueños.

Abuela, abuela, abuelita,
fiel madrina de reposo
de aquella infancia enfermiza
entre "tejes" y hemorragias.

Abuelita, abuela mia
que noche tras noche y día
a la cama, en la mesilla,
traías la manzanilla.

Abuelita presumida
que tantas jaculatorias
a recitar me enseñabas
cuando dormirme querías.

Abuela, vaya querida,
¿recuerdas cuando decías:
"Ángel de mi guarda,
dulce compañía,
no me desampares
ni de noche ni de día,
pues soy pequeñito
y me perdería"?

Abuelita santa y pura
que un día quisiste verme
de monaguillo vestido
sobre el Altar confundido
con un ángel, con un cirio.

Abuelita, yaya mía,
yo tan niño todavía,
tú, en cambio, viejecita:
!siempre tan buena y bendita!

Abuela, abuelita, abuela,
cuando al cielo tú te vayas
como querubí que vuela,
y yo me quede en la Tierra,
de tu Fé la fiel bandera
conservaré como insignia.

Abuelita laminera
¿habrá en el Cielo natilla?
Abuelita, ¿volveremos
en el alto Paraíso
juntos los dos a ir a misa?

Abuelita: nunca olvides
desde el diluviado espejo
del mar, en el firmamento,
el suspirar de tu nieto
!triste, distinto e inquieto!

santangel.

"...Morales y religiosos"

veintinueve

PECCADO

Desnuda (prácticamente)
 la vi sobre la playa.
 Con su monokini breve, simplísimo. Tenta-
 dora de carnes,
 tal vez leve como niños. Inconsciente
 de lo que hacía, de lo que alguien
 sin querer podía hacerle. Juguetando
 sobre la arena al pecado. Sin importarle
 apenas nada su origen ni lo que dar pretendía.
 Sin nombre. Mejor dicho,
 con el nombre entre paréntesis.
 Me dió lástima de verla.
 Acercándome le dije:
 "Arroja al mar tus deseos,
 tus instintos, tus pasiones. Lloro,
 y vuelve a la proa de tu vida sin timón.
 Lloro, mujer. Parásito turístico de cuerpos deseos
 Lloro una vez. Ve a recuperar tu fama,
 tu dignidad y tu honor. Dexiéndolo al fondo del
 agua verde-azul. Corre, nada. Vista
 de arrepentimiento y de lágrimas
 las montañas de tu cuerpo,
 las simetrías inermes. Vuelve
 nuevamente a la infantil pureza. Lucha
 por sustituir el nombre que ahora tienes
 por el tuyo. Deseosa.

santangol

DIOS

...Algo más.
Y más
que un increíble Misterio.
Mucho más
que un Ser Abstracto y Supremo
oculto en el Cielo.
Algo,
indefinible Esencia sin presencia,
eres Tú: Dios verdadero.
Algo
que espera días y meses y años
que yo me arrepiento.
Algo
que aguarda y confía y no quiere
cogerme "in fragante".
Todo,
todo y más que puede existir
por sí mismo,
en su etérea Estancia.
Algo Sublime
que recompensa la ofensa
con Amor.
Algo...
Oración bendita que recita
de la Verdad y la Vida
el Camino día a día.
Algo...
Todo.
Todo y más.
...Ser Infinito.

santangel

SENTIMIENTOS

veintitrés

CRUCIFIXIÓN

Las nubes están de luto y las violetas sangrando.
!El Hijo de Dios ha muerto!
!Ha muerto!
(!!Lo han matado!!)

santang-1

"...Social's"

VIETNAM

Tiros. Hambre. Muertes... Guerra, al fin.
 Prensa, Televisión, Cine, Radio. Todo. Todo
 habla de un Vietnam masacrado.
 Porqué vivir muriendo?
 Qué no. Qué no. Sí: la
 paz surge, flota, entre las piedras, entre la
 arena solitaria de tranquilidad, justicia,
 saciada de sangre, sangra:
 pólvora, lágrimas; besos
 nunca llegados a labios del soldado vórtice
 a la boca fríasada de la novia asustada que
 tiembla y espanta. Para recibir un día
 la noticia negra, tristísima, ligante
 en una esquila arrugada, amarillenta.

santángel

EMIGRACIÓN AGRARIA *

Ya se van los campesinos
del pueblo a la ciudad;
se van, pero sus vecinos
no saben si volverán.

Ya se van los campesinos,
no pueden resistir más ;
solos se quedan los campos:
!los frutos no nacerán!

Vagabundos e inseguros
los campesinos se van
del pueblo a la ciudad
con deseos de aventura,
con temor de adversidad

La monotonía agraria
ha saturado sus almas;
quieren buscar horizontes
mejores para sus gentes.

No pueden con el silencio
ni la soledad del pueblo;
quieren vivir algo nuevo
armónico en el ensueño.

Quieren contemplar las luces
de las grandes Avenidas;
quieren escuchar los ruidos
y montar en los tranvías.

Quieren despegar sus manos
de la tierra y los caballos;
quieren conocer la ciencia,
!quieren abrirse a la vida!

Los autobuses que parten
del pueblo llenos se van,
los que simultáneos vuelvan,
solos, vacíos, vendrán.

Ya se van los campesinos
del pueblo a la ciudad,
sólo el cura y la ermita
en él se quieren quedar.

Ya se van los campesinos
del pueblo a la ciudad;
¡cerradas quedan las casas
para no abrirse ya más!

Todos sentimos su ida,
su venida a la ciudad;
al dejar el pueblo solo
todos desean llorar.

Ya se van los campesinos
del pueblo a la ciudad;

el "adiós" que de sus labios
va suspirando al marchar,
es de eterna despedida:

Todos saben que se van
¡para no volver JAMÁS!...

santangel

"...Varios"

FISIOLOGIA *

Eres
invisible,
soluble;
acuéticamente
desapareces...Pero eres.

Eres
la partícula
de un cristaloides.

.....

Eres
menos invisible,
menos soluble;
acuéticamente
desapareces
tambien.
Te niegan paso
las membranas dialíticas...Pero eres.

Eres
una micela:
la partícula
de un coloide.

.....

Ya veis:
Incluso la Fisiología
tiene Poesía.

santangel

SENTIMIENTOS

vaintisiete

V-LADA D- STUDIO

La voluntad se relaja. Noche. Silencio.

A pensar de la fuerza de esta grua
que silenciosa me ayuda
y me anima a continuar,
no puedo más.

Están mis manos confundidas,
ocultas y mezcladas
entre libros y apuntes ilegibles,
entre fórmulas y músculos y arterias
y venas
azules
en las hojas de un atlas
esquemáticamente dibujadas.

Estoy estudiando. Madrugada.
Las dos y media. Frio en mis pies.
(Sentir como me duelen los rojos sabañones).
Frio frio de plena invierno.

...La hemoglobina pinta
eritrocitos incendiados
de la sangre.
La bilirrubina tiñe
la hepática bilis
de clorofila verdamente amarilla.
La melanina,
lenta y
pau-la-ti-na-men-ta
de mi piel, noche tras noche,
pierde su color y palidece.

Crece mi sueño. Crece mi cansancio.
Crece no menos mi empeño. Y el puño
hermético, cerrado,

no quiere abrirse: Para dormir pliegado.

La voluntad, la grua virtuosa,
va a ceder, sin querer.

Las saetas del tiempo,
geométricamente,

forman
a
n
g
u
l
o recto.

¡Las tres!...!Las tres!...!Las tres!

Dé muerte viva, dé actividad tranquila,
tengo sed...!mucho sed!

¡Y no puede beber!

santángel

LA LUNA NIÑA

En una noche de invierno
la Luna niña gemía
sobre la mar silenciosa;
y mientras soñaba el mundo
la Luna niña gemía.

Tenía en su frente de oro
palabras de enamorados,
palabras que no eran voces:
suspiros, recuerdos, noches.

El viento le acariciaba,
y el Cielo le sonreía;
los poetas la miraban
y le decían "bonita".

Al llegar la Primavera
la Luna estaba contenta
pues se había enamorado:
el Sol, al verla tan niña,
díjole que la quería.

La Luna niña se casa
mañana de blanco armiño.

La Luna dijo que sí
y el Sol besó su mejilla.

Del Cielo caían gotas,
mas del Cielo no llovía,
Eran lágrimas dormidas
pues la Luna sollozaba
de emoción y de alegría

La Luna y el Sol caminan
de la mano los dos juntos
mientras los ángeles cantan
himnos celestes divinos.

Testigo fué de la boda
un astronauta perdido
por curioso y por lunático.

Y pasaron muchos años...

La durmiente Luna niña
dejó en la cuna del Cielo
lindos retoños dormidos:

Eran los niños bonitos
de la dulce Luna niña.
Eran las bellas estrellas:
las estrellas niñas, niñas.

santangel

treinta

LA MUERTE

Muere la alondra y va no vuelve,
y el dulce ruiseñor que muere,
por siempre duerme.

.....

Las hojas de los árboles
que al paso del viento se mueven,
llegado el Otoño mueren.
Estas vuelven.

.....

Reflexiono. Dudo. Me revelo
contra el cobardo silencio.

.....

Grito:

! Qué es la Muerte?!

santangl

"...Dedicados"

AL

MONASTERIO DE VERUCLA

En los claustros monacales de Verucla
hay rincones de amor y golondrinas;
hay borrones de tinta ensangrentada
y cristales de lágrimas dormidas.

Entre los arcos de piedra y de silencio,
puntos, comas, preguntas sin respuesta
se cruzan musicales, asonantes,
entre dudas, suspiros, risas muertas.

Trinos. Incienso. Rocío. Misericordias.
Ecos de tases. Besos a los nombres.
Fantasmas disfrazados de tiniebla.
Llamo fuerte al dolor. Nadie responde.

.....

El poeta murió.
Cien años hace.

santangl

A MIS MUSAS

Me disteis sonrisas, ilusiones, altos
 (muy altos) paraísos de colores.
 Todo ha pasado al recuerdo. Todo.
 Nada, nada queda. Pero lloro
 aquel primer "rendo-voas"
 que nos reunió a distancia
 por teléfono, por carta.
 Leed lo que nunca pude
 decir ante vosotras. Leedlo. Mas no lloreis. Los besos
 devienen versos que navegan, azules, por mis labios.
 Las voces se han equizado, mudamente. Vuestra imagen,
 ¡Oh!... Vuestra bellísima imagen, en el papel dibujada
 con clariones de colores, flota,
 iluminada,
 en los brillos medio rotos
 de las pupilas dormidas. Aquellas lindas pupilas
 (islas de canela, de ceniza, mares,
 praderas, lunas, tinieblas concentradas
 redondísimas).
 ¡Oh!, musas, amigas, sueñas, ¡oh!,
 sueños de amor no despiertos.
 No
 podrá jamás morir
 aquellos días dichosos, ya pasados. Aquellos pasos
 tibios, por los jardines sin flores,
 en la Zaragoza eterna. Aquella lágrima tonta,
 aquella música dulce de vuestras bellas canciones
 preferidas: Venecia sin tí, Alina, Capri e'est fin:
 el Silencio, Melancolia,
 Quere, o
 Dio como ti amo.
 No.
 En la palma de mi alma
 un agujero he abierto: una celda de recuerdos,
 un mausoleo de sueños, un nido de poesías.

SENTIMIENTOS

treinta y tres

SUSANA = FLOR

Al nacer Enero: rosa
En Febrero: camelia
En Marzo: jacinto inquieto
En Abril: lys
En Mayo: dulce jeranio
En Junio: urticario
En Julio: lirio
En Agosto: flor de loto
En Septiembre: amarillo
En Octubre: Margarita
En Noviembre: Pasionaria
En Diciembre: Crisantema

En zapatilla de Venus calzadas,
de magnolia te disfrazas;
iris, anapola, dalia,
gladiolo, azucena, girasol;
narciso, nepenthes, dionaea,
clavel, clematis, berroña;
todas, como flores que son,
tienen olor y color:
olor a incienso,
color de sueño;

Son hermosas, son divinas;
Susane, como tú !!NO!!

santangel

No.No quiero volver a v'ros.No quiero
sentir el irio de un viejo recordimiento.
No.No. Que sólo queden los nombres:
Susana, Sara, Isabel,
Maica, Corpus Christi, Rosa,
Trinidad...
(Los nombres
y nada más).

sentang^l

CRUZ DE LUZ

treinta y cu:
(-tro

A CORPUS CHRISTI

Reina el silencio.
Cae la lluvia
en incoloras, cristalinas lágrimas.

En el cielo gris-azúl de tu pupila
brilla
la estela de la lluvia
que respira.

De mis sueños, Corpus Christi,
no me preguntas: ¿porqué lloran las nubes?
¿porqué duermen los charcos?

No, no me preguntes nada,
suspiro de mujer, luz de mi alma.

No..... Apoya en mi pecho tu mejilla
y oculta en mi corbata tus pestañas.
No hablemos, no. Mejor, soñemos.
...Está lloviendo.

santangel.

SENTIMIENTOS

treinta y seis

A EL-NA ISABEL

De un metálico cristal
que toma color de rosa,
de nieve, de verde luz,
estás modelada Tú.

Mirando tu bella imagen
entre el humo de la tarde,
veo que tu aliento arde
modelado por el aire.

De un dulce tónico color
están teñidos tus ojos,
y al mirarte de reojo,
veo que soy tu dueño.

santangel

sentimientos

treinta y siete

A ROSA

RUBia.Blanca.Niña.
Mirada d' mar.Risa d' cristal.Futuro.
Luz.Luz.Sólo luz.En mí,
tu hac'es
qu' sea Nort' ahora
lo qu' ant'es era Sur.

santang'1

treinta y ocho

A

TRINIDAD

¿Crees, Trinidad, del Parque
los pájaros trinar, pico con pico,
hablando de nosotros?

...¿Y has pensado en su lenguaje,
y en sus pies, qué dicen?

santangel

ANA MARIA

Pudiste nacer estrella, agua, pájaro, cristal;
 pudiste nacer de cebra,
 rosa, pez, fuego, reloj. Pero no.
 Era mejor que vinieras muñeca, niña,
 morosa, con labios para besar.
 Pudiste nacer en Julio, junto a las olas del mar,
 en Septiembre o Diciembre, entre la lluvia
 y la nieve. Pero apareciste un Mayo
 inmenso en flores y cantos. Una primavera joven,
 verde, luminosa, virgen. Pudiste llamarte
 Lidia, Claribel, Laura, Sofia,
 pero serías más lirita
 llamándote Ana María.
 Y así, así, me miraste, color de beso y sonrisa,
 una dulce, leve tarde. Martes. Parque. Veinticuatro.
 No te acuerdas? No hace tanto.
 Pudiste dejarme solo, a la orilla del camino
 profiado de sufrimientos. Pero no, no. No.
 Que ha renacido en mi pecho
 la semilla del no odio,
 de los no celos, del sueño. Del future.
 Del todo, nada, posible.
 Del A... (Si el Amor existía).

santang^l

A

Josephine Zwickert

Allá. Desde tu sitio.
 Amiga de amistad.
 Donde las plavas de St. Giron
 acarician tu boca con sus alas de mar
 y la bañan de inmensas espumas blanquísimas.
 Desde allí
 tiéndeme tu kilométrica mano
 sellada con un beso, como aquel que enterraste
 en la arena, una tarde color ceniza,
 que llovía en tus ojos celestes
 desnudos de nubes, saturados de estrellas
 (ideas flotantes). Tuvas y suvas.
 Construyamos marionetas traviesas de papel.
 A media luz, entonemos sonatinas, suavemente, a
 media voz.
 Que nunca dejaré de nacerte en mis
 "no olvidos. Que siempre estarás presente,
 incluso con tu ausencia, al lado mío.
 Que verá tu silueta de artista entre rocas ne-
 pres, algas, colores festivos. (gras,
 Tú le decías:
 "Las palabras quedan".

santangl

"...De ameros"

25 27 99

Tarde de invierno grisácea,
triste y monótona
!llena de frío!
Tarde de invierno en que el viento
me lleva a tu pensamiento.
...¿qué voy a hacer solitario
dormitando en mi calvario?
Tal vez estes tambien sola
viendo el pasar de las horas!
...Te llamaré aunque temas
no me quieras responder.
Te llamare aunque llena
de orgullo tu alma esté.
telefono, buen amigo,
confidente de mis penas,
lleva mi voz hasta ella
que yo acaricio tu rueda:
25 27 99.
!Qué suerte, Sara!
!que llueve!...

sentangel

LLUEVE

Llueve,
y al bañar de tu ventana
los cristales,
duere
aquella nube que lejana
contemplaba los tristes manantiales.

Llueve,
y al mirar de tus ojos
las pestañas,
mueve
el viento tus enojos
sintiendo que te extrañas.

Llueve,
y cuando la lluvia hablarte
silenciosa
puede,
sin querer me enseña a amarte
en la tarde misteriosa.

Llueve,
y al reflejarse la lluvia
cristalina
en tus pupilas,
mi soledad en tu silencio
...duerme.

a. santangel

SENTIMIENTOS

cuarenta y tr^{es} ♥

TUS PUPILAS

!Lindas pupilas!...!verde clorofila!...!tuyas!

santangel

SENTIMIENTOS

cuarenta y cuatro

TU SONRISA

Es tu sonrisa, en el Paraiso...risa.

santangel

cuarenta y cinco

TUS LABIOS QUIETOS *

Tus labios alternándose
en sístole y diástole
parecen
dos incendiados soles superpuestos que,
atardecida la tarde,
están besándose.

santangel

TU FOTO

En el cartapacio
rojo y cerrado,
algo
que me interesa
!guardo!

Entre poemas
que tu belleza
cantan
y describen,
aislado de otros ojos
distintos de los míos,
escondo
algo.

Algo
más real,
más asequible
a la imaginación
que un verso etéreo
ni un recuerdo.

Algo
que, a escala,
a tí representa.

Algo
en blanco y negro
que un día
me entregaste
a cambio de la mía:
"Tu fotografía".

santangel

CITA

Una tarde más
te espero.

En la entrada
a clase de Inglés,
a las nueve,
volveremos
a vernos
nuevamente.
Habla-remos
tras la esquina,
como siempre,
donde la farola
apenas ilumina.
Habla-remos
de exámenes
y planes.
Con los ojos
abiertos,
¡despiertos!,
soñaremos...

Te espero
otra tarde más.
Cinco minutos
de retraso.
¿Vendrás?...

Cruzo
de acera
antes
que llegues
para expiar
si por verme
miras
a la puerta
...de lejos.
Dudo.

Al fin,
nuestras siluetas
respectivas
descubrimos.

Tú hacia mí,
yo hacia tí,
mutuamente
el uno al otro
caminamos:
Yo
tranquilamente,
como siempre;
tú
con tu gracia
habitual.
Sonreimos
los dos.
Unos pasos
nos separan.
Nuestros nombres
se cruzan
en el aire...

En nuestro escondite,
el futuro
antes soñado
es ya presente.
Reina el silencio.
Parpadeas.
Hablamos
de cosas:
insignificantes unas,
estrambóticas otras.
De tu próximo examen
seriamente.

Además de hablar...

Desearíamos
quedarnos
toda la noche,
Pero
es tarde.
La clase te aguarda.
¡debes marcharte!

Ahora,

Las cargas eléctricas
de nuestras células
son de igual signo:
Ya no nos atraemos;
nos repelimos!

En la sonrisa
queda el aliento
y la esperanza
de volver
a encontrarnos
Inevitable!....

santangel.

NOCHE DE AMOR

Bajo el resplandor estamos de la Luna.
Tú y yo:
solos
los dos....
Una lágrima sumisa, sólo una,
en tus pupilas
vibra.

Pero nace otra
y otra más.

Me miras.
Giras hacia mí.

...!Llueve en tus ojos!
Voy a besarte.

...suspiras...

santangel

LA VOZ DEL SILENCIO

Nunca sospechar yo pude
que hablar pudiera el silencio.
El otro día lo supe
sintiendo en mi mano
la tuya desnuda
que, al ver que me iba,
con imán decía:
"No te vayas...!quédate!"

santangel

SENTIMIENTOS

cincuenta

6 DE ENERO

Día de Reyes.

Y tu regalo...???

!!!!un pañuelo blanco!!!!

Tú bordarás con tus sueños
este pañuelo tan nuevo,
tan blanquecino y planchado.

En él quedará mi nombre.
Y tu recuerdo...

santangel

Triste, sin fuerzas y solo
andando por las calles
sin nadie que me acompañe,
sin nadie ya que me hable,
sin nadie que paralelo
a mi dolor pase y calle.

Solo, respirando asfalto,
miro hacia arriba, mir alto:
La Luna ya no ilumina;
las femeninas estrellas
por el Cielo van perdidas.
... y al pasar por el lugar
donde solíamos quedar,
aquella cita primera
me vino con tu recuerdo
a acompañar.

Tímidamente y dudando
marchábamos lentamente
en busca de los aislados
jardines adormecidos,
donde al oído hablarnos
pudiéramos en silencio.

Mas hoy,
tan romántico recuerdo
hace tus palabras eco
y tus pupilas ensueño.

Solo estoy en ese banco
donde tu símbolo es aire.
Todos al pasar me miran
pero mi pena no saben.

Estoy solo, sin deseos,
enfermo y pobre también,
guardando aun el sabor
de tu callada sonrisa,
y el perfume de la flor
que deslizaba la brisa .

Ya no me dices tú "come",
ni compartimos los dos
las dulces pastas de coco.

Los pájaros ya no trinan
ni las hojas de los árboles
al paso del viento silban.

Todo está igual y distinto;
para mí, ¡todo está inmóvil!

El vaiven de mis suspiros
con el ruido se confunde:
Ese ruido que me inunda
y en mi cerebro se hunde;
¡ese ruido que a locura
llegará si tú no vuelves!...

santangel

LEJOS DE AMARME

Lejos,
muy lejos.

Tal vez frente al eco de un espejo
mi sombra y la tuya
un día
UNA...

Pero hoy no.

Cerca,
muy cerca.

Tal vez despues que aparezca y crezca
el Amor y huya
el odio,
la Luna
reuna
nuestras vidas...

Pero hoy no.No.

Yo estoy aquí.
Tú estás?...

...Lejos,
muy lejos

de mí...

santangel

AUSENCIA

Las verdes ramas asustadas
acuestan una a una su sombra sobre el agua.
Un sol eclipsado
me trae tu ausencia en recuerdos pasados.
Quiero olvidar y suspiro:
¿Dónde estás? ¿dónde sueñas,
ries a la vez y lloras?
!De dónde vienes a mí!

santangel

LA CALLE

Río gris de agua evaporada
 dormida en el silencio casi pátreo.
 Camino por donde, ella y yo, un día, íbamos juntos
 cogidos de la mano, a la salida de clase,
 dirigiéndonos entre álamos y chopos
 hacia el parque de amor, enamorado.
 ...Levemente pascan las pisadas
 por tí
 angélicas y humanas de las gentes; sin noticia.
 Sólo faltan las nuestras, paralíticas,
 que desandan al pasado con nostalgia.
 Intente recordar tu nombre de ladrillo
 situado, altísimo, en la placa de la esquina.
 Mi memoria falla. No recuerda
 más que los días felices que juntos vivimos,
 que juntos soñemos vivir para siempre, ella y yo.
 Hoy,
 tan sólo un pájaro cruza el espacio,
 besando el aire, intermedio, entre suelo, aceras y
 (ciclo.
 Hoy
 ya nadie me habla de tí,
 calle lejano, horizontal, enamorada.
 Sólo sé, por un amigo, que has crecido;
 que se han construido en tí nuevas viviendas
 y nuevos árboles de hojas caprichosas.
 Que la breca de tu asfalto se levanta
 porque siente la falta prolongada
 de unos pies de ayer que la lisaban
 desnudos
 aplanándola con homogeneidad
 de roca y de caricia.
 Calle: No te olvido. ¿Y ella?
 Calle: Nos recuerdas todavía?

santángel

AMOR DE ADOLESCENCIA

Aquel trémulo instante
 de ondas azurófilas,
 alientos de colonia
 y música de olas,
 nunca
 (fíjete bien: ¡va nunca más!)
 deslizará sus pisadas por el tiempo.
 Aquel silencio hablado
 con palabras de luz y de pupilas,
 va nunca
 flotará
 entre las flores bellas de nuestra Rosaleda.
 Horas, días, semanas, meses, trimestres, años,
 hacia el mar de un siglo precipitan;
 y la inscripción sagrada
 de nuestros nombres juntos, niebla tras lluvia,
 se difumina en el banco verde-Abril
 que consentía en su pecho apovar nuestras espaldas.
 Intermedio entre recuerdo y olvido
 en una nube de gasa plateada
 descansará por siempre
 nuestro primer amor de adolescencia.
 Piensa...
 Ayer muy mucho nos amamos
 por antes y después. Hoy
 recordemos todo; desandando lo andado, retrocedamos
 hasta llegar a nuestro encuentro
 y pronunciar, sin sonido, la primera palabra
 que nuestros labios cruzarosa en el aire.
 No llores más por mí. No lo merezco.
 Dejemos de querernos
 para dar paso entre flores, banderas y colores,
 a nuevas tierras que reciban
 labios abiertos con besos concientes
 del diluvio eléctrico de AMOR.

santángel

"...D^e AMOR"

AMOR

x

Amor
que naciste en Primavera
de la menta y las flores y las leves caricias
con una linda blusa, vestido, de torgal
a rayas rosas y una falda verde sin pradera.
Sencillo, pelirrojo, dulce; suave
como la tierna sonrisa de un recién nacido
que habla sin pio y mira con delirio,
los ojos cerrados... Amor,
apareciste
milagroso en el rumbo de mi vida
que dirigíase hacia un oblicuo precipicio
más vertical cada vez y más profundo, sin paisaje,
con luces de tiniebla.
Me miraste compasivo, debilmente,
pero fué bastante una mirada
para enamorar mi alma.
Me recibiste, tus alados brazos desplegados,
en el seno de tu prismática silueta transparente.
Besando mi frente me juraste,
juraste amarme siempre.
Amor,
yo crece en tí. En tí, amor primero;
amor a mí venido sin llamarte mi vez,
sí mi silencio.
Amor, amor
por siempre,
enamorado.

sentangl

!TRINIDAD!

Mi vida es un arroyo de vinagre
con más litros de ácido que dulce,
con heridas y coágulos de sangre
que impiden a la dicha el tenue cruce.

Mi vida sin caricias y sin madre
es un lago en el cual el daño luce,
un silencio que al sueño su voz abre,
y una sombra que lágrimas produce.

Mi vida es el manual del desgraciado
nacido para amar sin ser amado
hoy, por siempre, por una eternidad.

...Mi vida con espíritu saciado
de dolor, al amor hoy ha llamado
en llanto tartamudo:—"!Trinidad!"

santangel

¡TE QUIERO!

Inmensurable
 la magnitud del Amor que nos aúna.
 ...En todas direcciones del espacio
 el aire se adolece de lo nuestro;
 de lo nuestro: porque va no existe "tuvo" ni "mio".
 La calle nos ofrece lo que tiene: piedras;
 el viento nos ofrece lo que siente: aire;
 los árboles nos mandan de sus copas
 verdes hojas que besen nuestros labios,
 ¿y el agua?
 Las gotas acuáticas de luz,
 de luz dormida y silenciosa,
 nos ofrecen su amor junto a la orilla
 de la fuente que ovó nuestra promesa.
 ¡Cómo llovía esa tarde en nuestros ojos!
 ¡Cómo lloraba la atmósfera en nosotros!
 Y hoy...las flores volátiles y bellas
 se alegran de la dicha que vivimos.
 No dejes de vivirla a cada instante;
 haz que suba veloz como la espuma
 y se haga nube de amor en nuestro Cielo.
 Haz que nazcan de nuevo con tus lágrimas
 las estrellas que tú y yo nos comimos.
 Ríe. Ríe. Que tu sonrisa y tu risa son cristales
 rotos entre átomos de sangre.
 Calla. Piensa. Cree. Que te quiero con voz y con aliento
 ¡Te quiero! (-to
 oíste sonar entre colores de tiniebla.
 ¡Te creo!
 oí llorar no sé de donde.
 Y hoy. No hay ecuaciones de incógnitas posibles
 que pidan a mi alma soluciones.
 Todo está claro. Que aunque no sé nada,
 nada de nada, sé todo.
 ¡Todo y más!
 Sabiendo que ¡te quiero!
 más cada hora, más cada día;
 cada beso, ¡mucho más!

santangel

EL BESO PRIMERO

La mañana eclipsada
 por nubes de plata
 llevaba
 a tu esferótica blanca sólidas lágrimas.
 Pero tus manos,
 pero tus labios,
 eran claveles, lilas, magnolias,
 islotes ricos
 en ansias locas de ser besados.
 La mañana mimada
 por luz de nacer,
 oía
 ecos, rumores, de voces muertas que suspiraban.
 Era un Mayo floral virgen y blanco;
 un Mayo como ninguno, acristalado.
 Y la música
 dulce y romántica,
 a Dios guiaba nuestra mirada.
 Solos estábamos en la terraza
 de aquel mesón atinocblado:
 felices, juntos, medio encantados.
 En ese instante, como un relámpago,
 no sé de donde, una voz dijo:
 -"¡Dios mio, como te amo!"
 Vimos volar las golondrinas
 buscar el trigo litosférico.
 Vimos las lágrimas de las pupilas
 nadar volátiles a un mismo mar.
 Y entonces, Trini, ¿te acuerdas, mía?
 entonces, vida, cielo flotante,
 ayer,
 sin antes ni después,
 como imantados nos atraímos.
 Y nuestros labios...

 (No despertamos)

santangel



VI QUE LLORABAS

Sería entonces, al ver vibrar
en el fondo celeste de una cerrada noche
tu pupila azul enamorada;
sería entonces, entonces
cuando vería que tus lágrimas caían
del altar de tus ojos compasivos,
tranquila, dulcemente: como el silencio
que cae entre paréntesis
desde la estela sin luz de un cuentagotas;
como las notas de un himno de iglesia
monótono y triste, que trémulas huyen
al campanario mudo, romántico y frío,
mientras caen sumisas, dormidas,
las gotas de cera
de un cirio que llora: igual... como tú.

santangel

POR NUESTRO AMOR...

(A mi ELLA)

Han nacido en el mundo de mi mundo
la razón de vivir por la que vivo,
la voz por mí que habla cuando callo,
las lágrimas que lloran cuando rio,
y las risas que sonrien cuando lloro.
Han nacido en un Parque iluminado
entre pájaros bellos y álamos de cine,
entre el frescor del rocío nocturno
y el estallido de besos sin número,
sin eco
ni tiempo.
Ha nacido el sentido de mi vida
desde un Cielo de nubes sin estrellas,
sin estrellas ni Luna,
pues su alma y la mía
comiéronselas todas
por que nunca quedase ninguna.
Somos novios. Lo saben
las gotas pluviáticas que aquel día caían
desde un Cielo, mar para nosotros.
Somos todo,
¡todo!
en el seno de un sueño que hoy principia;
un sueño que despierta donde habita
la hora última
entre luciferas o luzbeles
con alas negras o blancas de escarcha.
Resucitaron
las flores y los árboles
del hasta hoy esteril páramo vital
en el jardín de mi pecho.

Resucitaron
las vírgenes caricias de sus manos
de niña, de nube, de nieve
tan puras como la lluvia.
Resucitó en mi espíritu
la Fé perdida un día en el desierto
de mi nostálgica vida desrrumbada.*
Murieron
las puntiagudas espinas
que mi boca herían a su paso,
y nacieron, a cambio, en mis labios los suvos.
...Y todo se lo debo a ELLA,
a la que quiero hoy con mis poemas,
a la que mañana querré con mi silencio.
ELLA:
el sólo motivo de mi vida toda.
ELLA:
la ventana de luz y de cristal
por la que miro sereno el Más Allá
ya de frente y no de espaldas.

TÚ:
TRINIDAD,
novia hoy; mujer mañana;
pasado mañana... eternidad.

santangel

(11-IV-66)

desrrumbada = sin rumbo

PRODIGIO DE AMOR

Sólo siento no ser el pensamiento
y atravesar los átomos del aire,
y volar, volar hasta su sitio
para verla
pensar en mí cuando en mí piensa;
para oirla
cantarme nanas desde allí porque yo duerma.
Ella
está en su casa. Y sin embargo
oro las calles brillan incluso por su ausencia.
(Sé que la quiere el Sol como yo la quiero).
Ella
dormirá luego. Pero en cambio
su dulce sueño
nacerá palabras al silencio.
Ella
llorará un día. Y sus lágrimas
serán estrellas centinelas
que vendrán a guiarme noche y día.
No hay alegría mayor de la que tengo
sólo
sabiendo que me piensa por pensarla.
Que somos felices los dos en este instante
amándonos muy mucho mutuamente
y sintiéndonos amados mucho más.

santangel

SOMOS DOS EN UNO

Sabemos que los pájaros habitan
el espacio de nadie, por el aire;
que los árboles suspiran subterráneos
lo que aquellos suspiran con sus trinos.
Sabemos que las flores se marchitan
por besarlas profanos labios sucios;
que nosotros hacemos de la vida
paraísos sin sombras con besos silenciosos.
...¿Notas algo en mis versos, Trini mía?
Aver, que no éramos
novios todavía,
hablaba, sin saberlo, en singular.
Hoy, que somos novios, ¡novios!,
estoy hablando, sabiéndolo, en plural.
¡En plural! Porque no vivo ni estoy, siquiera, solo.
Que no soy yo. Soy también tú.
Somos... ¡los dos!

santangel

NOCTURNO

Y sé
(lo estoy sintiendo)
que me miras ahora ciegamente
traspasando penumbras, sombras y tinieblas
en la noche enamorada del silencio.
Porque
en mis párpados oigo
pestañas que murmuran afluentes de sueños
y cuentos cineastas
imaginados por tí, y en mí dejados.
Es tarde ya, voz de mi silencio;
es de día en el Cielo. Yo te pido
me olvides ahora y en Dios pienses.
Dale gracias por darnos energías
de Amor en Primavera. Junta las manos,
y duerme enamorada, dulcemente.
Duerme por mí. Que yo te amo.

santangel

NOCHES

Noche del sueño y del delirio. Noche.
 Trompetas que mi tímpano acarician
 con sus acordes agudos y lentísimos. Noche.
 Estoy en una orla de luz paradisíaca
 jugando a las estrellas, peinando rayos
 de Sol teñidos negros. Azul, violeta,
 morado: colores casi iguales, volátiles
 en un aire suspensivo cargado de vacío.
 Homogeneidad
 rectilínea de abismo prolongado, inmenso. Punto.
 Estelas de satélites que besan
 la gravedad (pierna dormida)
 llenándola de ciencia, velocidad, titanio.
 Noche. El mundo habla, ruidoso, con la voz del
 Silencio ahogado en el cerebro. Pasos. (sueño.
 Amor,
 no pasa nada. Nadie. Mi cilla duerme (y
 vive)
 despierta en la no vida, envuelta
 en un pañuelo-nube rosa, de mil metros cuadrados
 que flota y flota, va flotando (dos,
 entre nubes azules y cirros blanquecinos
 de puntos suspensivos...

santangl

Se sucederán
 o no se sucederán
 los eslabones rítmicos
 de esta cadena primera que hoy concluyo.
 Me nacerán
 o me morirán,
 aún
 o nunca más,
 las naufragas palabras
 en la isla encantada de una estrofa.
 ...No sé, ni quiero saber nada.
 Hoy,
 me basta ya y me llena
 saber que tú me amas.
 Que la gimnasia de tus labios se armoniza
 con las ansias gimnásticas que irradian
 mis silenciosas voces imbesables.
 Que tú, llorando,
 juraste amarme siempre.
 Que yo te quiero, te llamo a cada instante,
 requiriéndote a la orilla
 de unos peces, sombras sin espejos,
 que te perfilan por mí, que te imaginan.
 No quiero, yo solo, firmar esta cuartilla.
 Toma mi pluma, mi eterna estilográfica
 de tinta ensangrentada,
 y firma conmigo. Firma
 como mañana firmaremos juntos
 en un libro de oro,
 símbolo de matrimonio.
 Nace un verso a mi lado,
 un rápido bisílabe.
 Te lo exijo, mi musa;
 te lo lloro, novia mía;
 te lo traduzco. Dilo.
 ... No ves? Un solo verso tuvo
 ha resumido tres mil. Cuando,
 besándome los ojos,
 has susurrado en mis labios:

RECOPILACION

Presentación

Slogan

Poema cero

"...De Poesía"

"...De Cosas"

"...Geométricas"

"...Familiarés"

"...Moralés y religiosos"

"...Socialés"

"...Varios"

"...Dedicados"

"...De Amores"

"...De AMOR"

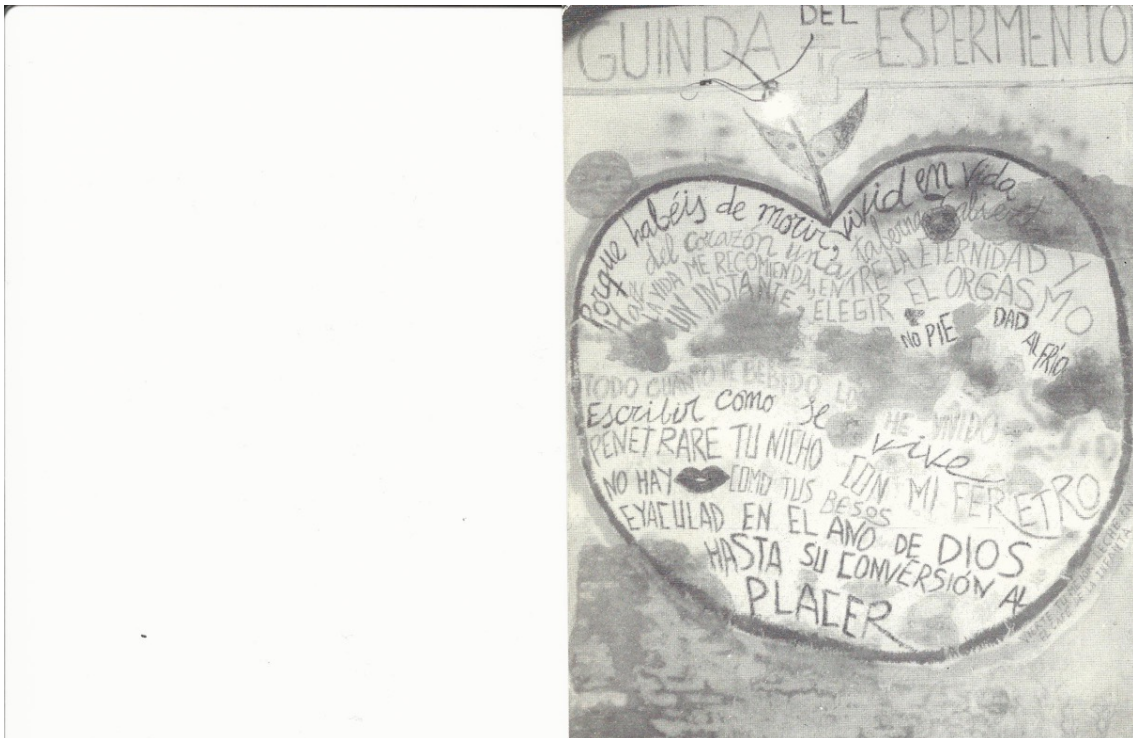
Nueva obra en proyecto:

PARALELISMO

Tema: Poesía amorosa. Vidas y sentimientos
paralelos del amante y la amada, pro-
digio de su inmenso amor.

9.6 Anexo quinto

La Guinda del Espermento. A la opinión pública. En defensa de la libertad de expresión.
Por la absolución de Ángel Guinda y Alejandro Molina en juicio por blasfemia (marzo de 1987).



**A LA OPINION PUBLICA. EN DEFENSA DE LA
LIBERTAD DE EXPRESION. POR LA
ABSOLUCION DE ANGEL GUINDA Y
ALEJANDRO MOLINA EN JUICIO
POR BLASFEMIA**

La frase "Eyaculad en el ano de Dios hasta su conversión al Placer", es uno de los aforismos de mi libro VIDA AVIDA.

Por heterodoxia de pensamiento y creación, y haciéndome eco de la tendencia al hedonismo del hombre actual, he llegado a la conclusión de que nuestra civilización tiene tres revoluciones pendientes: Romanticismo, Revolución sexual y Revolución del ocio remunerado... En tal sentido, la citada frase apoya el desarrollo de la Revolución sexual.

Aunque en materia de fe me declaro agnóstico, no puedo ignorar la represión sexual que la Religión católica ha ejercido y ejerce sobre muchas personas. Es por esto que pensé que si Dios participara del placer sexual, la Religión católica reconsideraría su condena del placer en la cultura del cuerpo y determinadas formas de vivir la comunicación humana a través del sexo —como la homosexualidad—, dejarían de ser marginadas por una sociedad prepotente.

Foto: VILLARROYA

Angel GUINDA



Ángel Guinda, Leopoldo María Panero y Alejandro Molina, momentos antes del juicio por blasfemia y escándalo público celebrado en los juzgados de la plaza del Pilar de Zaragoza el 4 de marzo de 1987 (fotografía cedida por el poeta)

9.7 Anexo sexto

- a) Transcripción de la entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid en el Hotel Paseo del Arte, calle Atocha 123 (Madrid), el 10 de octubre de 2017.

Respecto a los estudios de sus libros publicados, Javier Barreiro, en el capítulo que escribe titulado «Poesía aragonesa contemporánea 1960-1980» en el libro *Parnaso 2.0*, y Antonio Pérez Lasheras, en el estudio que hace de su poesía en *Poesía Aragonesa Contemporánea*, difieren en la lista de sus libros publicados hasta *Vida Ávida*. Es común en los dos estudios: *La pasión o la duda*, *Las Imploxiones*, *Acechante silencio*, *Cantos en el exilio*, *El pasillo*, *La senda*, *Ataire*, *Entre el amor y el odio*. Barreiro añade *Encadenadamente liberándonos* y *Testamento* señalándolos como libros suyos.

Encadenadamente liberándonos nunca apareció. Nunca se editó. Lo iba a editar en Vitoria pero, al final, no me decidí. No existe. Se anunció pero no existió. *Testamento* no se publicó nunca. No sé si este dio origen a una sección que se llamaba *Autotanatografía*, pero como tal libro no existe. Fueron proyectos pero no se hicieron nunca. *Autotanatografía* apareció en *Crepúsculo esplendor*.

Antonio Pérez Lasheras no enumera en su lista ni *Encadenadamente liberándonos* ni *Testamento*, pero añade a su lista *Elegía a María Pilar Pallarés*, que señala como pliego suelto.

Esta es una elegía vividísima, que escribí cuando falleció en accidente de tráfico la hermana de Elena Pallarés, cuñada de Túa Blesa. Murió en accidente de coche viniendo con el novio de Teruel a Zaragoza. Tendría como 23 años. Escribí un díptico poético a ella. Se ha reproducido alguna vez.

¿Hay algún libro más?

Sí, hay uno más que se llama *Crepúsculo esplendor*. Este libro apareció en el listado bibliográfico de Olifante hasta hace diez años. Como me he retractado y algunos poemas los he salvado, el problema es que en los libros anunciaba el siguiente, pero luego no los publiqué nunca. Es para volveros locos, pero no lo he hecho con intención. Algunos libros de esos no son libros como tal, son *plaquettes*.

Antonio Pérez Lasheras explica que de 1980 a 1986 escribió *El almendro amargo*, *Lo terrible I*, *Claustro*, y *Conocimiento del medio* y que de estas solo reconoce las tres últimas, ¿Es así?

El almendro amargo es una *plaquette*, se publicó en Buenos Aires. *Lo terrible* apareció en Cuba, pero luego se incluyó en *Claustro*. Era un pliego que incluí en esos libros.

¿Asume *El almendro amargo* y *Lo terrible*?

Como poesía asumida no lo tengo como tal. Al final, Forega me ha dicho que ese poema (*El almendro amargo*) lo tengo que incluir. Pues sí, al final lo asumo como mío.

¿Por qué no asume parte de su obra poética?

El motivo principal es por una parte un asunto casi patológico, contagiado por Juan Ramón Jiménez que siempre se estaba retractando y corrigiendo. Es una aspiración a la perfección, a mejorar la voz y el lenguaje. El motivo principal es intentar una evolución lo más perfeccionada posible.

Pérez Lasheras a esta lista, que no difiere de la lista que da usted en su página web, añade *Crepúsculo esplendor* y *El rayo que no cesa*.

El rayo que no cesa es la colección que editó *El almendro amargo*, en Argentina. No es un libro. El rayo que no cesa es la editorial. Es una colección, no un libro.

¿Cómo ve el asunto de los novísimos? ¿Dónde se ubica usted?

Yo el tema lo veo con gafas. No sé si ha sido Forega o algún otro. Cronológicamente perteneciente a la época de los novísimos y a caballo con la generación del lenguaje. Yo no me ubico. No me encuentro. ¿Qué poeta salvo en esa generación? A nivel poético y fundacional, que me han ayudado a desarrollar mi poesía, salvo a Gimferrer y a Panero, en otra estética totalmente distinta. E incluiría a otro que podría estar en los novísimos, que es dos años mayor que yo, Antonio Colinas, a este lo reconozco mucho, en tanto que me ha aportado. Los demás colegas no me aportan. He buscado mi camino eclécticamente. He leído más de aquellos poetas que me interesaban y en la lectura, he orillado a aquellos que estéticamente no me aportaban, a mí o mi trayectoria.

¿Usted considera que hubo una ruptura radical con la generación anterior, con los poetas de la posguerra, la generación de los 50?

Sí, de alguna manera sí. Lo que sucede es que posteriormente, y siguiendo el proceso de asimilación, me reengancho con la generación de los 50. Con los grandes siete poemas de Gil de Biedma, con Ángel González, con José Hierro. No tanto con la estética, por ejemplo de Valente, la tengo orillada. *Vida ávida* en mi proceso hay una ruptura que luego he intentado, no frenar, sino que no se desbocase, sí que hay una ruptura con lo anterior escrito por mí, debido a la ingesta de determinadas sustancias, cuando aún vivía en Zaragoza. Pues un ácido a la semana, en forma de secante, micropunto o lo que fuera, y hachís también. Eso a nivel lingüístico representó una ruptura con lo anterior. Madurando he vuelto a un cierto, no clasicismo, sino a un no desbocamiento, a una consolidada contención formal. En aquella época de *Vida ávida* era un poco salvaje y con *Crepúsculo esplendor* por eso me he retractado. Formalmente investigaba y hacía encabalgamientos muy brutales, muy excesivos. Me retracté de esto para volver a la contención.

Castellet habla, en la introducción de su famosa antología, que la ideología ha caído, es el motivo por el que cada uno busca su propia línea. Habla también de la influencia de los mass media y luego el tema de los mitos.

En ese sentido, yo no me he sumergido en esa dimensión. En el tema de los mitos tampoco me he sumergido. ¿Por qué? Porque no ha ido nunca en mi poesía, ni el

esteticismo exacerbado ni el culturalismo radical. Por ejemplo, no me atravesaba ni la poesía de José María Álvarez que era muy culturalista, en cada poema una cita, ni la de Carnero. Yo era más claro, más directo, incluso las referencias. La poesía motivada por cuestiones culturales como cuadros, o en una sinfonía no me motivaban. Me ha motivado mucho más la cuestión humana, del ser humano. La existencia humana como resistencia y de ahí un subtema que puede ser el tema social, la poesía social, el compromiso social y que ahora se llama la poesía de la conciencia crítica.

¿Qué opina de la frase que ha dicho algún filósofo de lenguaje: «somos lenguaje»?

Te voy a explicar una anécdota con María Antonia Martín Zorraquino. Estábamos en la Facultad, en clase de lengua, eran clases nocturnas. Aquella tarde noche explicó la preposición. Y de pronto dijo: «La preposición es un nexo vacío de significado». Levanté la mano y le dije: «No estoy de acuerdo». Me dijo: «¿Por qué?» Le respondí: «No es lo mismo estar “con sin”; estar “sin con” que estar “con con”. Estar “sin con” lo vivo como estar absolutamente solo. Estar “con sin” es estar acompañado con alguien con quien no te sientes suficiente acompañado. Y estar “con con” sería el nivel máximo de comunicación, de compañía que es la cópula. Más adelante les decía a mis alumnos que la preposición era un pegamento, así lo entendían mejor.

¿Qué opina de las redes sociales?

Por un lado están muy bien, por ejemplo los blogs. Uno escribe y publica lo que quiere, lo puede leer muchísima gente. En cuanto a criterio de calidad. No hay un filtro que diga al lector, por ejemplo, esta poesía es buena. Es un riesgo para los lectores jóvenes, si únicamente leen poesía por las redes y no recurren también para consultar las antologías, a la historia de la literatura, etc. Vivimos tiempos de tanta dispersión... Pienso que hay dos clases de tiempo, el tiempo fértil y el tiempo estéril. El tiempo fértil nos funda la personalidad, nos enriquece. El tiempo estéril nos empobrece y nos anula. La parte negativa de las redes sociales, de entrar en ellas, me parece que tiene un riesgo de dispersión de la conciencia individual. Un riesgo enorme de debilitar, e incluso anular la concentración. Contra la dispersión, concentración. Por eso hay que tener cuidado para no esterilizarnos en aquello que además no puede enriquecer la personalidad.

¿La Literatura se puede ver influida por las redes?

La literatura se ve influenciada también. Hay dos formas de literatura. La literatura de entretenimiento y la literatura de conocimiento. Se prima mucho el entretenimiento, es más efímero.

¿La poesía en contraposición busca el asombro, la emoción?

Para mí sí, debe buscarla. A mi me interesa una poesía del pensamiento, de la meditación, de la reflexión, de la existencia del ser humano y del asombro, que te eleve sobre la losa aplastante de la cruda, bestial y expandida realidad de los tiempos en los que vivimos.

¿En ese sentido la poesía es revolucionaria o transformadora de la realidad?

Tengo la idea, incluso del compromiso. Primero la convicción de que un poeta lírico, que es a lo que uno aspira, un poeta lírico no épico, habla de sus experiencias con el reto de que aquello que dice desde su verdad, su autenticidad personal, llega a alcanzar validez universal. Es decir, sirva para los demás, dentro de un concepto de poesía útil. Mediante el asombro, nos elevamos de la realidad un poco. Porque no es misión de un poeta cambiar el mundo, que más función u obligación de los políticos, pero sí al menos poetizarlo, poetizar el mundo, poetizar la vida, creo que es darle una dimensión, si no ya sublime, sí por lo menos más elevada.

¿En ese sentido es moral?

Sí, claro, muy moral. Que es algo que también conviene a los tiempos actuales. Darles un contenido moral, de compromiso, de no olvidar que los actos tienen consecuencias, de no olvidar que somos libres pero también responsables.

¿Ese contenido moral en qué se fundamentaría? ¿Cuáles son los principios rectores de esa ética poética?

Sería desde el punto de vista estético, crear belleza con el lenguaje, que es una de las funciones de la poesía, la función estética. Todo se puede decir con la palabra. Quevedo habla de culo, habla de mierda, habla de puta, pero en un contexto que es capaz de darle belleza. Luego está también un punto de vista más humanitario, que es regenerar, y de alguna manera salvar al ser humano en este mundo, en esta existencia. Por ejemplo quitarle al ser humano el salvajismo y los aspectos negativos como el asesinato, la corrupción. Hacer un ser humano cada vez mejor. Rehumanizar la existencia humana, que en estos tiempos creo que está bastante descuidada.

Si las vidas personales terminan con la muerte, ¿qué sentido tiene ese esfuerzo de mejora humana, cuando el hombre es un ser abocado a la muerte?

Ese es el existencialismo de Heidegger, Sartre. El hombre es un ser para la muerte. Ya que el ser humano, por eso del lenguaje no marxista, el hombre está abocado a la muerte. Es como si me preguntan, ¿por qué hablo tanto de la muerte? Porque estoy vivísimo. Es decir, en tanto estemos en el camino, el *homo viator*, en el camino del viaje que es la vida, vamos a intentar ser honestos con nosotros mismos, honestos con la humanidad y fundarnos en la belleza, en la bondad y en la solidaridad. Son palabras muy importantes, sobre todo la solidaridad, de ahí que cierto contenido de la poesía actual, y de la mía en particular, sea la conciencia crítica. Por ejemplo, el poema «Los inmigrantes». Se ve cómo uno está metido en los problemas de los demás. Decía Ungaretti o Montale: «Un uomo finito». Yo no me considero un hombre acabado. No. Me considero un hombre renovándose cada día. Aunque me considere feliz en la vida, tengo muchos años. Tengo las necesidades vitales más apremiantes cubiertas. Puedo vivir. A mi alrededor hay muchas personas, los hermanos que lo pasan muy mal. Yo vivo sus problemas como si fueran míos. Eso creo que se mama en la infancia. Quien ha tenido una infancia difícil en algunos sentidos de la vida, madura precozmente y es capaz de comprender y de hacer suyo los problemas graves de los demás, aunque él mismo no los padezca.

¿Por qué la solidaridad o la no solidaridad?

Yo estuve en un colegio de monjas de los tres a los trece años. Allí me empapé de la solidaridad. Estamos muy condicionados por la herencia cultural. Me sucedió tener un

sentido y un impulso a la solidaridad desde la soledad. Es decir, quien ha conocido la soledad, quien la ha padecido, en todos los sentidos, incluso en el sentido más doloroso, creo que está más capacitado para inclinarse hacia la solidaridad. A la solidaridad desde la soledad. Todos estamos solos, nacemos solos, morimos solos. Pero desde las vivencias que has tenido, puedes estar más predispuesto a ser solidario, a tener una ideología relacionada con la solidaridad, que si has tenido otras vivencias y por lo tanto la escritura también puede estar condicionada por todas estas cuestiones.

¿Cómo definiría el lenguaje?

Para mí el lenguaje es la droga más dura que conozco. En varios sentidos. Primero en el sentido de ser adictivo. El lenguaje si lo conoces, si lo practicas, si lo creas, lo destruyes, si lo desarrollas, te crea una adicción irreversible. Recuerdo que en la Biblioteca de Aragón, hace como quince años, daba una charla a la que vino mi profesora de PREU, Carmen Sender, que fue mi profesora de Literatura y hermana de Ramón. J. Sender. Estábamos hablando de pie y apareció Antón Castro. Carmen le dijo a Antón: «Ángel es un creador de lenguaje». Aquello se me quedó grabado como un piropo de mi profesora. El lenguaje, creo, es una de las mayores riquezas que tiene el ser humano. ¿Por qué? Sirve para expresarse, para comunicarse. A mí me apasiona tanto... he tenido tres perros y tres gatos en mi vida, ahora hace quince años que no. Una vez escuché que los gatos tienen 32 registros de maullidos diferentes. A veces veo un perro y observo que ladran de manera diferente. Qué maravilloso sería que existiera alguien que lograra descifrar los ladridos. El lenguaje es una de las mayores riquezas que tiene el ser humano, para mí personalmente hablando, una droga por la adicción que crea y es un mundo de posibilidades. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua la cantidad de palabras que siguen incorporándose, del lenguaje común, de la tecnología. Es continuamente ampliable. El lenguaje es como un ser vivo. Para mí la palabra es un ser vivo, porque nace, para nombrar algo o alguien. Se reproduce por derivación, por oposición, por parasíntesis. Puede llegar a morir, si la palabra concreta no se emplea se convierte en arcaísmo y desaparece. Puede llegar a matar, a veces un «no» te puede llevar a la tristeza y la desesperación, te puede matar. Un «sí» a veces, te puede revitalizar, resucitar. La palabra es un ser vivo.

¿Usted considera que el lenguaje, crea o recrea la realidad?

Pueden ser las dos cosas. Por una parte recrea la realidad. En mi caso personal, lo que me llama instintivamente es crear la realidad, no recrearla tal y como está, no reproducirla. Sino crear una realidad nueva, distinta desde la realidad plana, concreta, para llegar un poco al asombro, de ahí las imágenes, las metáforas, y para llegar a la emoción. Pongo un ejemplo. En el libro *Toda la luz del mundo*, que son poemas de un solo verso se dice: «Toda la luz del mundo pasa por tu mirada». Esto a nivel digamos coloquial, de joven, se lo dices a una chica en la barra de un bar, y se te abren puertas. La poesía sirve incluso para ligar. Les decía a las chicas: «Tienes unas curvas para tomarlas rectas. Tienes el pelo negro como un trozo de noche». Eso es el asombro, a través de las figuras literarias. Me interesa mucho el asombro, la emoción, que se ha perdido mucho. Tengo un pensamiento y es el siguiente: pienso que si no tengo tiempo para entrar en las redes es porque estoy ocupado. Pienso que la gente normal, con todos mis respetos que no tiene una ocupación absorbente, como me pasa a mí con la poesía, pues para ellos las redes es entretenimiento, es expresión y es comunicación frente a la soledad interior. Estas navidades en Valladolid estaba con mi familia comiendo y entró una pareja que comieron al lado nuestro. No les oímos una palabra, los dos con los móviles. Muchas veces la utilización de las redes sociales, su utilización es una afirmación de la existencia, estoy aquí.

- b) Transcripción de la entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid, en el Hotel Paseo del Arte, calle Atocha 123, el 12 de abril de 2018.

Antonio Pérez Lasheras en *Poesía Aragonesa Contemporánea* explica cómo en el libro *El Pasillo* se anuncia una siguiente publicación, *Encadenamente liberándonos*, editorial Eros 1974 ¿Ese libro se llegó a publicar?

Ese libro no se llegó a publicar. Nunca apareció. Fue un proyecto pero me arrepentí.

¿Cuál es su situación personal cuando publica *Vida ávida*?

Yo en esos momentos estaba en crisis. Crisis existencial, crisis matrimonial. Me encontraba muy disperso. Estaba muy metido en el *underground*, en el mundo de las drogas en Zaragoza. Sobre todo alcohol, hachís y L.S.D. o ácido lisérgico. En la primera edición de *Vida ávida* hay un poema que se llama precisamente L.S.D. cuyo primer verso hace un guiño «Laberinto en soledad demoniaca». Era mi último año en Luesia, allí estuve desde el año 1971 a 1980. Luego fui a Grisén. Daba clase a lo que era el primer ciclo de E.G.B., todas las asignaturas.

¿Su anterior libro a *Vida ávida* de 1977?

Ese libro fue *Entre el amor y el odio*.

De *Entre el amor y el odio* a *Vida ávida* se percibe un cambio sustancial en su forma de hacer poesía. ¿Qué sucede?

Hay un cambio sustancial motivado por una crisis existencial, crisis de fe, crisis ideológica. Ya a partir del año 1974 ingreso en el Partido Comunista de España, en Zaragoza, estando de secretario general José Antonio Rey del Corral, que era un ferviente comunista, siendo clandestino. Colaboraba con el aparato de propaganda, para hacer y pegar carteles, etc. Una crisis de fe, paso de ser y considerarme creyente, que desde niño, por influencia de mi abuela que me había imbuido la religión católica, a considerarme agnóstico, porque me cuestiono y tengo dudas atroces. Agnosticismo que luego unos diez años más tarde, después de haber leído *El ser y la nada* de Sartre, me convertí en no creyente, ateo. En ese momento estaba casado con Trinidad Ruíz Marcellán, con mi primera mujer. Me casé el 26 de diciembre de 1970, en la iglesia de las Escuelas Pías en la calle Sevilla de Zaragoza. Vivimos primero en Caspe. Luego en Luesia, cuatro años. Trinidad consiguió plaza en Farasdués. Yo bajaba a estudiar al nocturno de Filosofía y Letras dos días a la semana a Zaragoza y volvía a dormir a Luesia.

Allí, en Luesia, estuve desde el año 1972 al año 1980, que es cuando publico *Vida ávida*. Trinidad vivía en Zaragoza después de conseguir plaza. Entré en crisis de afectividad matrimonial, me definía como un corazón de mal asiento. Fue una época de crisis, de escapismo con técnicas de drogadicción.

¿En Luesia vivía en la casa del cura, o compartía hotel?

Vivía en la vivienda de los maestros, al lado de las escuelas. Entonces en 1975 estuve en una fonda de Luesia, porque me enamoré de una alumna. Viví en la fonda dos años. Ella tenía unos dieciséis años. Tuvimos relaciones mientras estaba casado porque me enamoré de esta alumna. Fue un familiar de los padres quien nos puso en evidencia y fue cuando decidí irme. Y aún así manteníamos relación estando ella en Ejea de los Caballeros estudiando bachillerato. Cuando ella tuvo dieciocho años decidimos irnos a vivir juntos. Ella pensó que era mejor esperar un año hasta que estuviera en la universidad. Al final rompimos.

De Luesia voy a trabajar a Grisén, con una situación muy curiosa. Un par de alumnos me ayudaban a recoger las cosas que tenía en los cajones de la escuela. En una caja yo tenía una perra. En una curva de la entrada del pueblo la atropellaron. La metí en un saco y la introduje en el capó y llegué a Grisén, pedí una azada y una pala y la enterré en una zanja detrás de las escuelas. Esa fue mi entrada en Grisén. En Grisén estuve siete años, mientras vivía en Zaragoza.

De Trinidad, cuya separación nos llevó la mujer de Rosendo Tello, Maribel, fue en 1980 y a los dos años el divorcio. Empecé con mi segunda mujer, Mabel, Isabel Guerrero. Amado Guerrero, el padre de mi segunda mujer, era el que hizo, porque tenía una imprenta, los ocho primeros libros de Puyal, la colección de poesía.

Con Mabel, en 1981 estuvimos viviendo en la calle Coímbra en el número cinco. Cuando llevábamos unos meses viviendo, se le declaró un tumor en el vientre, un linfoma histiocítico, en estadio cuatro. Estuvimos en el hospital Miguel Servet mes y medio, la operaron y nos dijeron que estadísticamente tenía año y medio de vida, tenía veintiún años y yo tenía treinta y uno. Eran unos momentos terribles en mi vida y de allí surgió un verso de un poema: «Convivo con la muerte. Me he bebido la vida. / La resaca ha dejado en mis labios / un torbellino de desdén. / Y en la mirada, / toda la ausencia de la lejanía, / convivo con la muerte».

Ese verso significa que con mi pareja desde los 21 a los 25 años vivíamos, por su diagnóstico, una condena a muerte. Felizmente se salvó. Fue una etapa en mi vida, dura, porque los dos le dábamos a la bebida además.

Después de *Vida ávida*, ¿su siguiente libro es *El almendro amargo*?

Es una *plaque* que aparece en Buenos Aires en 1989, con ilustraciones de Salvador Galup, argentino, pero hecho en 1986.

¿Hasta el año 1989 que publica *Lo terrible* no publica más?

Apareció una antología, que descatalogué que se llama *Crepúsculo esplendor* de 1983, es un libro que no reconozco.

¿De Grisén siendo profesor, viviendo en Zaragoza ya va a Madrid?

En Grisén estuve siete años de 1981 a 1988. En 1988 vine a vivir a Madrid. Llevo 32 años en Madrid. Se comprende que estamos hablando de hace cuarenta años y un años más o menos arriba.

¿En 1989 seguía con su segunda mujer?

De Mabel nos divorciamos en 1984. Luego, conocí a Inma comencé en 1985. Inma era bibliotecaria en una biblioteca de la calle Santa Teresa de Zaragoza, que se llama Santa Teresa. Yo tenía destino en Alcorcón. Me quedé en Madrid, vivía en Carabanchel de alquiler. Inma para venirse a Madrid sacó unas oposiciones y consiguió plaza en la biblioteca de la Universidad Carlos III, que es donde ahora está. Nos casamos en Tortosa. Al aprobar las oposiciones nos instalamos en la calle Ronda de Atocha. Estuvimos siete años. Ahora recuerdo que *Expedición a las tinieblas* era una *plquette* que se publicó en La Habana y luego la continué con *Lo terrible* que aparece como tal completo en *Claustro*. Después de los siete años en torno a 1995 comencé con Raquel.

¿Cómo le influyó la cuestión política?

Para mí supuso la Transición una reafirmación en la cuestión progresista, democrática, con la Dictadura, y por la militancia en el PCE, el tema político me influyó bastante. A la par la cuestión religiosa, que deriva hasta la actualidad en poemas de la conciencia crítica, por ejemplo en *Rigor vitae* el poema «Crucifixión». Con el tiempo se me va acrecentado la madurez psicológica, progresista, de izquierdas, de solidaridad, de conciencia crítica, que evidentemente influye en mi poesía

¿Por qué publica *El almendro amargo* en Buenos Aires?

Este libro se lo mandé a Munárriz, me dio la impresión que podría ser problemático. *El almendro amargo* lo conoció Leopoldo María Panero en su mes de estancia en Zaragoza. Lo conocía también Luis Felipe Alegre porque montó un espectáculo llamado *Más margen, malditos* con poemas de Leopoldo María Panero, Ramón Irigoyen y Guinda. Lo estrenó en el Teatro del Mercado de Zaragoza en el año 1987.

Leopoldo después del estreno me pidió una copia de *El almendro amargo*. Se la dejé, la dedicatoria del libro es: «Contra España». Cuál es mi sorpresa que al año y medio aparece un libro de Leopoldo titulado *Contra España y otros poemas de no amor*, libro editado por Libertarias Produzum. Es donde aparece el poema en el que me nombra Leopoldo que dice: «En el cuarto secreto del placer / eyaculé sangre pensando que me amaba». Leopoldo, me atacaba, vivía la bisexualidad que había vivido con Eduardo Haro Ibars. A raíz de aparecer ese libro yo le cambié la dedicatoria a *El almendro amargo*, «Con otra España». Conocí personalmente a Leopoldo un año antes en el café que regentaba su hermano, que era El Universal en la calle Alfonso VI donde está la Sociedad General de Autores, de Madrid.

¿Por qué lo publica en Buenos Aires?

Porque tenía contacto epistolar con un escritor argentino y me pidió una colaboración para publicarla. Le mandé *El almendro amargo*. Estábamos en democracia pero no recuerdo en qué año me hacen un juicio por la *Guinda del espermento* en el bar La infanta de Zaragoza. Por eso lo mandé a publicar fuera de España. Como un gesto de exilio poético. Era un poema sobre España y contra España.

En algún momento le llaman poeta de la democracia. Lo extraño es que después de esas ansias de poder hablar, etc., libertad, llegamos al 89 y publica un poema contra España y fuera de España. ¿Cuál es el sentido?

Yo tenía una conciencia de autoexilio existencial como individuo, como ciudadano. Exiliarme de este país. Padebí una crisis interior de autoexiliarme, que todavía se arrastra. De hecho, en *Los deslumbramientos* hay un poema breve que se llama «Exilio» y que

dice: «Todo lo dejé allí / me he arrojado dentro de mí mismo». Que es la imagen marcada de un exilio interior.

El poema más largo está dedicado a España. Con versos muy difamatorios contra España. ¿Qué le sucede para llegar a esa aversión?

Iba todo muy lento. El progreso democrático iba lento. Tenía una conciencia de rechazo a mi país. Ahora no. En ese momento, sí. No me encontraba en el mundo. Había mucha hipocresía. Había cuajado una constitución con muchas cesiones. Los que más cedíamos éramos los comunistas, que aceptábamos la monarquía, por ejemplo. Eran traumas que se iban creando dentro, luchas interiores, desencantos personales por el proceso. Cuando digo: «Porque un país que mata a sus poetas no merece vivir», hago referencia a García Lorca. Este libro lo escribo yo en Zaragoza, ahora que recuerdo. En la crisis a nivel afectivo más importante que tuve con mi segunda mujer, con Mabel. Está escrito antes de venir a Madrid.

¿A nivel cultural en 1989?

Yo llegué a Madrid cuando «La movida» estaba terminando. Por mis crisis personales estuve un año sin salir de casa cuando llego a Madrid.

¿Por qué el nombre de *El almendro amargo*?

El almendro amargo es un símbolo de España. Un país que te amarga la existencia. España.

¿No se observa en ese libro esa rebeldía posterior que expresa en sus poemas para construir algo nuevo?

Este libro está anclado en la derrota. Es un canto, llanto, instalado en la derrota.

¿Por qué el nombre de *Vida ávida*?

El nombre no fue tanto una concesión al lenguaje, sino un padecimiento de un síndrome que yo venía sufriendo que era la ansiedad. En un verso de un poema digo: «Fumo por ansiedad». Ansiedad de vivir, de encontrar una voz, de destruir para reconstruir, ansiedad. Esto me viene de la avidez. Lingüísticamente es un hallazgo por la aliteración. Es un libro que está escrito en Zaragoza. En momento de crisis. Momento de drogas, alcohol. Momento de buscar un lenguaje, de romper con un lenguaje excesivamente formalista.

Usted, comentado *Vida ávida*, explica: «Mi relación con el lenguaje es trance pasional en la buhardilla de la imaginación».

Me alegra escuchar esto, porque es ahora en este último proyecto en *Los deslumbramientos*. Recuerdo una frase de Rosendo Tello en un artículo, hace más de veinte años en la que él decía que: «Una característica de la poesía aragonesa desde siempre era la ausencia de imaginación». Estas palabras me marcaron mucho. Tal vez, me ha llevado a hacer un ejercicio imaginativo a base de metáforas, imágenes, etc.

Un ejercicio de ruptura e investigación, del que me arrepiento era el “encabalgamiento violento”. Unir verso, romperlo y con el siguiente de alguna manera tener una conexión, semántica o de significado doble. Eso lo practiqué en *Vida ávida* pero me pareció un fracaso porque había un componente lúdico con el lenguaje, y llegué a la conclusión de que esta experiencia era muy peligrosa. Era como si el juego pudiera encerrar una trampa. Pensaba que si por querer jugar, experimentar, me autotrampeaba. Abandoné los encabalgamientos semánticos. Desde *Claro interior*, que aparece en 2007, mi voz se va volviendo no más clásica, sino más serena, más equilibrada, menos forzada.

¿Puede explicar la dedicatoria de *Vida ávida*: «A la destrucción»?

Tiene una connotación autobiográfica, existencial muy potente. ¿A la destrucción de qué? En primer lugar, a la destrucción de la destrucción. Yo vivía un estado de autodestrucción personal. Por mi inmadurez, mi inseguridad, mi corazón de mal asiento, mi desestabilización de la vida personal, respecto a la pareja, al matrimonio, etc. También algo que es muy de Larra, la destrucción del desorden para construir un orden nuevo, la destrucción del mundo, que no nos gusta, para intentar construir un mundo nuevo. Y de alguna manera esto también es como una reafirmación de ese soneto que era *La pasión o*

la duda que dice: «He venido al mundo para destruirlo y de las ruinas / levantar otro orden». Es la continuación de esa necesidad íntima de destruir lo que no te gusta.

La obra tiene tres partes: «Vivir en vida, Aniquilaciones y Órbita sin sien». ¿Por qué?

«Órbita sin sien». Es probable que muchas personas sean cadáveres andantes durante su vida. Que no vivan intensamente su propia existencia. Vivir en vida es un canto a vivir la vida intensamente. Como decía Mussolini, con el que no tengo nada que ver: «El peligro de vivir peligrosamente». «Aniquilaciones» es por el instinto de destruir lo que no te gusta. Poemas como: «Zonas oscuras de mi vida», «Pasión por resistir». En definitiva, es todo girar en torno a la alucinación, a la proximidad de la locura, es decir, el desorden, el caos.

¿Cuando habla de la influencia del alcohol y las drogas es porque escribía bajo su influjo?

No. No escribía bajo el influjo directo. Me tomaba un L.S.D. el sábado y a lo mejor escribía el martes. No escribía con influencia directa, pero sí que estaba influido.

¿Puede comentar el verso: «No siempre la claridad viene del cielo»?

Este verso es un guiño culturalista al primer verso del primer libro del gran Claudio Rodríguez. En su primer libro, *Don de la ebriedad*, decía: «Siempre la claridad viene del cielo». En un guiño culturalista, dialogo con Claudio, no siempre la claridad viene del cielo, también puede venir de los infiernos, de la ruina, del dolor.

¿Todo amor que envenena es clandestino?

Ese verso hace referencia a mi amor clandestino de Luesia. Luego conocí una referencia de Ausiàs March que dice que «el amante no ve nunca el peligro. Y si lo ve no lo teme».

Otro poema «Paradiso sin vírgenes Clochard».

Hace referencia al Clochard que era un bar que estaba en bocacalle de San Juan la Cruz de Zaragoza, en el cual había en una calle lateral una discoteca que se llamaba Babieca. Yo estaba allí todos los fines de semana durante cinco años.

¿Qué es sensoval?

Cuando estaba en Luesia había un paraje que le llamaban La val. Es un valle de sensorialidad. Otros poemas como «Alcohol», dedicado al demonio, porque en árabe alcohol significa: al demonio.

«Aniquilaciones: No se repite la belleza».

De todas estas cosas me queda lo contundente. Por ejemplo: No siempre la claridad viene del cielo. No se repite la belleza es un canto a lo efímero de la belleza. Se suele decir que el amor es ciego. Yo digo que el amor ciega.

Resumiendo, por concluir con *Vida ávida*.

Se produce un caos interior en mi cabeza y en mi existencia en un ansia de huir. Huir de la realidad que estaba viviendo desde mi nacimiento, hacia una realidad mejor. Intentar encontrar unas coordenadas de existencia hacia el equilibrio, pero que previamente considero que tengo que atravesar un infierno autodestructivo para necesitar autoconvencerme de que el camino es el equilibrio y es la serenidad.

Esto fue esa crisis que se manifestó a nivel afectivo, ideológica, que se manifestó en la búsqueda de una ideología progresista. Este caos movido, alimentado por la desestructuración que me producía la ingesta de determinadas sustancias.

En 1980 estoy viviendo en Zaragoza, llegué a Madrid en 1987.

Mi primer destino fue Caspe, como profesor. Sería el año 1969-1970. En 1970 me caso con Trinidad el 26 de diciembre y nos instalamos en Caspe. Al año siguiente en el primer concurso de traslados vamos a vivir a Luesia, porque la familia materna de Trinidad procede de Luesia. Allí estoy nueve años hasta 1980, de 1971 a 1980. De allí iré a Grisén a trabajar siete años, cuando acabo de Grisén es cuando vengo a Madrid.

Con Trinidad lo dejamos en el año 1979. La crisis con Trinidad fue en el año 1974. El motivo fue que me enamoré, e inicié una relación de amor clandestina con una alumna de Luesia de 1974 a 1978.

¿Esa crisis sentimental motivada por esa relación es lo que provoca *Vida Ávida*?

Si. Hay un poema que dice: «Cuantas veces cuando tengas mi edad / habrás leído estos versos...». Ese tú es el destinatario, es ese amor. En esa clave es desde donde se puede entender la parte de amor clandestino que se recoge en *Vida ávida*.

Maldito oficio de poeta.

Ese título está provocado un poco por el dolor interior y las crisis internas de la búsqueda de una voz personal. Porque en *Vida ávida* intenta abrirse una búsqueda de lenguaje, una ruptura con el lenguaje de amor poético más tradicional. A nivel de equilibrio formal como los endecasílabos, aquí experimento ruptura como los encabalgamientos semánticos, la ausencia de determinantes como los artículos. Todo ese caos formal de alguna manera se refleja en ese libro.

El doloroso espanto de gozar.

Gozar es siempre placentero, pero gozar en clandestinidad es siempre un espantoso complejo de culpa, etc., etc.

El amor aniquila cuanto la carne engendra.

Eso es como muy corporal. El amor entendido también en cuanto a lo establecido, con el matrimonio, con las leyes, con la normalidad. En plena juventud, el amor es más salvaje, es más corpóreo que en la madurez y la vejez. Es una defensa de lo corpóreo, de la carnalidad, del disfrute carnal. Este libro es en definitiva como una doble vida, en sentido amoroso, por eso el canto a la destrucción.

La vida entre las manos.

En ese poema hay una alusión incluso a la bisexualidad, una experiencia que tuve. Bebo como vivir. No para vivir, sino como vivir, ahí el tema del alcohol. Me gustaba beber sobre todo en casa. Toda la clave de lectura de ese libro es el amor clandestino que yo tenía. Eso no se ha dicho, ni yo lo comento.

Hay un poema que dice: «Me he bebido la vida...convivo con la muerte».

Ese convivo con la muerte era la experiencia de vivir con el ser amado, mi segunda mujer, condenada a muerte por el diagnóstico médico. Esos años también escribí *El almendro amargo* es un poema que se escribe desde la desolación por la situación política, el desencanto. El PCE había aceptado la monarquía. Es todo extraño, por eso a España la llamo extraña, llamo la gran patraña, etc., etc.

- c) Entrevista que realicé a Ángel Guinda en Madrid, en su domicilio de la calle Sombrerete el 24 de julio de 2020.

Sobre la editorial Olifante, Ediciones de Poesía.

El ochenta por ciento de mi obra poética ha sido publicado por Trinidad Ruiz Marcellán, para mí la mejor editora de España, en su editorial Olifante.

En el libro *El almendro amargo* (Guinda, 1989) describe su compromiso político después de la Transición y escribe: «Yo no daré mi vida por España. Sí por una palabra, por una cópula a muerte». Y también en el poema «Hojas» describe lo triste que supone la sociedad en la que se encuentra. ¿Después de lo que lucharon para conseguir que llegara la democracia a España, se puede realizar un paralelismo con la situación política actual española, ¿seguimos igual?

La encuentro bastante bien, llevándolo con resignación y alevosía. Ahora hacer un paralelismo de la Dictadura y la Transición a la época actual. No quiero tanta miseria, como decía Pablo Neruda. Estamos bastante mejor de lo que estuvimos en la dictadura, mejor de lo que estuvimos en la Transición, aunque muchos no lo vean o lo quieran ver o creer. Entonces, la nave va y la historia va y avanza. Un virus, naturalmente invisible y pequeño, nos enseña una lección de humildad. No sirve ser gigantes. Hay que ser humildes, hay que ser auténticos, sinceros. Hay que pensar siempre que casi nada de lo que hacemos, quedará. Por lo tanto, sencillez, humildad y sinceridad.

Por sus palabras, ¿la poesía para usted es algo anecdótico?

No, no. La gran poesía no es contingente, es trascendente. La poesía es palabra de música. Solo que el ser humano está por encima de cualquier arte, también de la Poesía. El ser humano es mucho más que un arte y mucho más que todas las artes.

Su experiencia epifánica. A los diecisiete años, según cuenta en la película *La Diferencia*, tuvo un momento, en el actual paseo de la Constitución de Zaragoza, antes paseo de Marina Moreno, en el que la poesía se le impuso, contemplando la estatua de dos enamorados paseando bajo un paraguas. A partir de esa situación, siente la necesidad de ser poeta, de leer y escribir poesía.

Lo he dicho siempre. La poesía se me apareció. Hay un gran amigo, periodista, muy conocido en Aragón, Miguel Mena, que me dice que es imposible que tuviera esa aparición, porque el año en que yo la cuento no existía esa estatua. Pues si no existía todavía esa escultura y la colocaron, dos años después, por ejemplo, yo la vi. Me anticipé. Es una escultura en la que hay una pareja de enamorados, bajo un paraguas. Aquella visión que tuve fue real. Por el paraguas de la escultura cae agua, y llovía, meteorológicamente. La poesía se me impuso. Eso es lo que yo vi, lo que yo sentí. Dejé los estudios de Medicina, me dije que no quería ser médico como la mayoría de mis primos hermanos médicos. Quiero ser poeta, quiero ser como Gustavo Adolfo Bécquer, quiero jugármelo todo a la baza de la poesía. No de ser famoso a través de la poesía, sino de cumplir tu necesidad, esa necesidad era hacer poesía.

De hecho esa estatua, según los archivos municipales se instaló en el paseo de Marina Moreno en el año 1973.

Este acontecimiento se data en el año 1965. Me anticipo ocho años.

A partir de ese momento, empieza a leer a los clásicos y a redactar poemas. Su primer poemario, mecanografiado, titulado *Sentimientos* se lo entrega a su profesora de Literatura del Instituto Goya, Carmen Sender, con la firma Santangel. ¿Cómo definiría su primerísima etapa poética?

Es el tanteo, el borrador de un adolescente de diecisiete años. Mi primer libro de poemas lo titulo de una manera muy de aprendizaje, un poco ñoña, *Sentimientos*. Fue un intento de comenzar a caminar, en el ritmo, en el concepto, en las ideas, en las emociones, en la musicalidad de la poesía. Se lo di a conocer a la que había sido mi profesora de Literatura, hermana del gran novelista aragonés Ramón J. Sender, Carmen Sender.

Sus inicios literarios coinciden casi a la par con la publicación de la antología de los novísimos de Castellet. En un momento fue considerado como el escritor aragonés que mejor representaba a los novísimos. ¿Cómo se posiciona usted ante la generación novísima?

Aparte de que no estoy de acuerdo con esa apreciación, valoración, yo fui siempre a mi aire. Nunca milité en el culturalismo, ni en el esteticismo decadente. En ella hay poetas de mi máxima consideración, como es por ejemplo, Pere Gimferrer y Antonio Colinas.

En uno de sus primeros libros, *Las imploxiones*, recurre a lo que Fernando Lázaro Carreter señala como poesía visual, escrito en el que además emplea numerosos cultismos. ¿Cómo se ubica y considera la poesía culturalista, la poesía de la experiencia, la poesía social?

Me ubico al margen, o en el margen de todos los márgenes. Es lo que Manuel Martínez Forega explica de mí diciendo: “Guinda ha ido siempre a su bola”. Al margen de modas y de corrientes.

Estudió en el colegio de las Hermanas de Uncastillo, etc... Aprobó las oposiciones de Magisterio, impartió clases en varios colegios públicos hasta la jubilación. ¿Cómo valora la actividad docente y cómo la ubicamos cronológicamente?

Abandoné medicina y entré en el mundo de la enseñanza, que me parece apasionante y mucho más vitalista que el de la medicina. Estudiar medicina me ponía enfermo, y mucho más en las clases de disección. Estas clases acentuaron en mí, mi obsesión sobre el tema de la muerte que siempre me ha acompañado desde que nací, dado que mi madre murió de mi parto, y eso es algo que siempre me ha acompañado.

Antes de *Vida ávida* aparecieron ocho libros. ¿Por qué no reconoce esos poemarios?

Es un apunte muy generoso, porque más que ocho libros, pueden ser tres libros y cinco *plaquettes*, entendiendo por libros si alcanzan las cincuenta páginas. No los incluyo en mi bibliografía reconocida, por la honestidad de reconocer que la calidad de esos borradores, comienzos, no era lo suficientemente alta como para considerarlos como libros definitivos, sino libros de aprendizaje. No hay otra cuestión por lo que no lo reconozco. Es un obsesión que a mi me contagió Juan Ramón Jiménez. Este mandaba a sus amantes, a sus amigas, a recoger libros de bibliotecas que los tomaba para destruirlos.

Hay dos Ángel Guinda, uno hasta *Vida ávida* y otro después de *Vida ávida*. En 1974 con *La Senda* ganó el premio Institución Fernando el Católico. Un poemario religioso, que habla de Dios, de la naturaleza, etc. En su vida hay una metamorfosis. Pasa de ser creyente, de ser «palomo» como le llamaban en su pueblo, a pertenecer al PCE clandestino. ¿Qué pasa en su vida?

Una transformación, pero no kafkiana. Mi abuela, que era católica, apostólica y romana, me hizo ser monaguillo. Yo soy monaguillo de blanco y rojo, es decir del Atlético de Madrid, me veo condenado o destinado a estudiar en el seminario de Jaca, que estaba a sesenta kilómetros de Uncastillo, el pueblo de mis abuelos. Yo era auténticamente creyente. Pero las lecturas de Sartre, de *El ser y la nada* y determinados libros, me abrieron los ojos y perdí la fe. Ahora por miedo al cáncer he empezado a recuperar parte

de esa fe perdida. ¿Es por miedo? No sé si es una recuperación de la fe auténtica y definitiva.

En su libro *Entre el amor y el odio* declara: «Necesito aire, lo que necesito es aire. Sé que estoy vivo porque voy rompiéndome». Posteriormente tres años más adelante después de escribir varios poemas religiosos, llega a decir por ejemplo de los sacerdotes en *Vida ávida*: «Apestáis charlatanes».

No era a los sacerdotes. Eran, como decía Forega: «Los sacerdotses». Una cosa es lo sagrado, otra cosa es la religión y otro tema es la jerarquía religiosa, que también puede ser corrupta, y de hecho se ha demostrado. Yo sigo creyendo en lo sagrado, lo sagrado incluso de la poesía, pero no creo en el la institución jerárquica que se llama Iglesia.

«Eyaculo en el ano de Dios hasta su conversión al placer».

No. La cita exacta por la que me vino una denuncia y un juicio es: «Eyaculad en el ano de Dios, hasta su conversión al placer».

Esto que acabo de recitar es un verso de *Vida ávida* en su poema «Paradiso sin vírgenes de Clochard». ¿Qué ha pasado en su persona, en su intelecto, en su corazón, con los previos que acaba de expresar, para llegar a componer un poema con el verso expresado?

Es muy sencillo, igual que llego a descreer de la institución religiosa llamada la Santa Madre Iglesia, y de toda su jerarquía, igual que he llegado a descreer de la infalibilidad del papa, que no lo creo infalible, he llegado a creer en lo siguiente: Si el ser humano eyaculase en el ano de Dios, si este ano existe, resulta que a lo mejor los miembros de la institución eclesiástica, dejarían de perseguir los problemas ocasionados por el sexo. Dejarían de perseguir a los homosexuales, a las lesbianas, al colectivo entero LGTB. Eso es lo que significa, y me hicieron un juicio, y me condenaron. En el año 1987, en plena Democracia. Ramón Irigoyen me expresaba, a quien le faltó un año para ser cura: «Ángel pero como te vienes a Madrid, y utilizas el juicio que te hicieron». Fue el primer juicio en el que se condena a un ciudadano contra la libertad de expresión. No quiero utilizar, ni el nombre de Dios, ni la institución eclesiástica en la que no creo, para beneficio propio. Yo tengo mi profesión y me gano las judías dando clases, no lo necesito.

Vida ávida, 1980, está dedicada a la destrucción. ¿Qué sucede en su vida en la que escribe esos poemas?

Sucede, primero, que conozco la poesía, la narrativa y las canciones en la voz del gran Leonard Cohen. Todo ese conjunto me toca mucho, y me afecta mucho. Yo creo en la destrucción. He venido a un mundo al que querría destruir. El final de un soneto mío dice: «Estás fuera del mundo, por llevar un mundo dentro». Hay otro verso que expresa: «He venido al mundo para destruirlo y de las ruinas, levantar otro orden». Es decir. Todo es mejorable, y el mundo en el que estamos, también es mejorable. De hecho, en otro soneto mío, digo: «Yo no quiero vivir en este mundo». ¿Por qué? Porque sufro mucho con los *homeless* que están en la puerta de mi casa, que yo los subiría a casa, pero no me dejan los vecinos.

«Mi personaje maldice a tu persona. Diablo Guinda, te odio. Contra paredes de horizonte, muere.» ¿Se odia?

Hubo un momento en mi vida en que llegué a odiarme. Y el odio es lo contrario al amor. Llegué a odiarme porque quería cumplir en la medida de unas exigencias, mucho más radicales de las que estaba cumpliendo. Como por ejemplo en Zaragoza, llegaba a subir a mendigos a casa, al piso, los bañaba, con el caso del “sheriff”, un mendigo de Zaragoza que llevaba una estrella. Lo veía desde la ventana de mi casa de la calle de Juan Pablo Bonet y bajaba a hablar con él y le invitaba a subir a casa, y cenaba conmigo y con mi mujer, que era Trinidad Ruiz Marcellán. Y también lo bañaba. Tenía que haber seguido así, todavía más radical. Pero luego, te frenas, las circunstancias te frenan. De alguna manera me odiaba, por no ser, absoluta y constantemente radical.

¿En ese momento cómo vive el amor?

En aquellos momentos con muchas dificultades. Porque yo estaba enamorado de una exalumna, que era menor de edad. Para mí el amor no tiene límites, no debe tenerlos, sí es amor. Además estaba casado y estaba dando clases en Luesia.

En *Vida ávida* describe perfectamente cómo es ese amor y a quién va dirigido. El amor le produce angustia, según narra en la obra. ¿De ahí nace el malditismo tal y como se le ha definido tantas veces?

Yo no voy a entrar en esto por varias razones. Sobre todo porque estoy convencido de que enamorarse es la más clara señal de amar todas las cosas. Desenamorar es un aviso de empezar a no amar casi nada en el mundo.

¿Cómo se puede llegar a decir a la persona amada, en un verso de *Vida ávida* «cuando te insulto querría ver tu rostro estrellado en el parabrisas del automóvil...estoy amándote»?

Eso lo he vivido. Yo iba en ese momento en mi segundo coche, que era un deportivo, un Renault Alpine. Iba a mucha velocidad. Pensaba en el riesgo que suponía ir a 190 km por zonas rectas, cortas, del Pirineo Aragonés hacia Francia. Estaba influenciado por una gran frase, extrañísima, que nunca he llegado a comprender, de Georges Bataille que dice: «eres bella como matar», Esa frase me influyó a la hora de redactar aquel poema. Yo en aquellos viajes tomaba las curvas rectas, con el riesgo de morir en la curva. Además, amaba a la mujer que iba a mi lado. En ese contexto hay que leer ese poema.

«Escribir como se vive». Ese aforismo marca su existencialismo. Todo lo que le sucede lo expresa en sus poemas. Narra sus experiencias, pasadas por el tamiz de su interioridad, de su psique, etc. ¿La dualidad entre el amor y el odio es lo que vive en aquel momento?

En este momento estoy leyendo la biografía de Simone de Beauvoir que es el motor de la filosofía de Jean Paul Sartre. Un poco lúdicamente diría que hoy no hablaría de existencialismo, sino de resistencialismo. La existencia en estos tiempos últimos, en esta época opaca, es de resistencia, más que existir.

La muerte. ¿Qué nos puede decir de la muerte?

El asunto de la muerte me ha acompañado desde que nací, por haber muerto mi madre en mi nacimiento. Yo me consideraba un asesino. Tenía complejo de culpabilidad por matar a mi madre al nacer.

¿Junto a ello también la enfermedad que tuvo de pequeño que le imposibilita procrear?

Sí.

La única vez que ha hecho psicoanálisis el doctor Azua le pregunto «¿qué era la vida para usted?» Respondió: «Una sana enfermedad que no se cura, sino con la muerte». Le preguntó también: «¿Qué es la muerte?». Respondió: «La única terapia eficaz contra la vida».

El doctor Azua me dijo que por qué no había ido a la sesión anterior, ya que hice pirola. Le respondí: «Doctor, voy a ser sincero, no he ido porque, un día me miré en el espejo y pregunté ¿qué me pasaba? ¿Por qué te quieres suicidar? ¿Estás enamorado? ¿Es un amor prohibido?». No está bien visto. Me respondí: «Coge el toro por los cuernos y ve hacia delante. Pero no vayas con el coche buscando la vía del tren en Utebo para que te arrolle el tren». Le dije también: «Doctor, no volveré a su consulta, porque me he aplicado una autoterapia, y me he dado cuenta de que no soy un enfermo mental, soy un enfermo semental». Y me respondió: «Perfecto, ya está todo hablado».

Ha llegado a escribir: «Asesino de tu madre...sólo tendrás paz cuando orines en la tumba de tu padre, para abonar su muerte». ¿Cómo se puede llegar a escribir en esos términos?

Sí. Porque yo tenía ese gran complejo de culpabilidad. Yo pensaba, si no hubiese nacido, mi madre no hubiera muerto. Y de ahí no me sacaba nadie. Estos pensamientos con cuatro años. Cuando me iba de casa, me escapaba, y dormía en los tubos de la construcción, de las obras y resistía siete días, etc., y vivía de lo que robaba, de la leche de los camioneros de reparto, de lo que cogía en tiendas, etc., era consciente de lo que hacía. Era una supervivencia, era un resistencia.

Sus manifiestos sobre la utilidad de la poesía. La poesía, usted lo expresa así, debe de tener una utilidad. ¿Cuál es la utilidad de la poesía?

La poesía en concreto tiene utilidad, igual que el arte en general, tiene utilidad. Una silla sirve para sentarse. ¿Para qué sirve una sinfonía? El asunto se complica un poco. ¿Y para qué sirve un poema? El asunto también se complica. La poesía debe ser útil, moralmente para vivir, existencialmente para resistir, y culturalmente para incrementar, para aumentar, las posibilidades, éticas y estéticas del individuo.

Una poesía comprometida. ¿Comprometida con quién?

Con el ser humano. Sobre todo por el ser humano que está en precario, que no tiene libertad, que no tiene medios para comer, que no tiene medios para cultivarse culturalmente con una educación suficiente.

Se tiene más libertad ahora que en el año 1975?

Una pregunta interesante. Creo que se tiene más libertad, pero más libertad de acción y de reacción. Pero más libertad ética, más libertad estética, eso es otra cuestión que nos llevaría mucho tiempo comentarlo. Pero sí, yo creo que hay más libertad ahora que en el año 75, sin duda alguna.

¿Socialmente, se estaba mejor antes que ahora? Es decir, ¿el compromiso político, social, era más fuerte? ¿Políticamente hablando era mejor el comunismo, el socialismo de antaño o Podemos o socialismo actual?

Siempre he votado comunismo. Hasta hace como cinco años, que seguí votando comunista, pero no al PCE, sino a Podemos. Tampoco veía que me convenciera. El ejercicio del poder se manifiesta en las urnas. Una cosa es votar y otra cosa es votar con eficacia. Fue por lo que votando PCE no avanzaba, no sentía que mi voto era útil, y después de asistir a muchas reuniones, sobre todo en Madrid, comencé a votar a Podemos. Hubo un momento en que tampoco lo veía claro y voté, por primera vez en mi vida al PSOE, como intento de concentrar un voto en cierta mayor eficacia.

«No queremos poemas teoremas, poemas soluciones de problemas..., poemas como balas, poemas nutritivos, poemas revulsivos, poemas explosivos...» ¿Dónde están ahora los problemas de la sociedad para escribir poesía?

Son muchos los problemas de la sociedad. Problemas de subsistencia, ocasionados por el paro laboral. Decía un poeta italiano, Cesare Pavese, que «el trabajo nos agota». Yo digo que el trabajo nos descansa, porque al menos psicológicamente vivimos con más serenidad, y con más posibilidad de acercarnos a la felicidad, teniendo un trabajo, aunque nos agote, que estando en paro.

«Todo poema deber ser útil para arreglar el mundo...» ¿Qué tenemos que arreglar hoy en nuestra sociedad?

Primero tenemos que arreglarnos a nosotros mismos, como seres humanos y segundo como ciudadanos. Si nos arreglamos a nosotros mismos y conseguimos que las personas que no tienen un salario mensual, que las personas que no pueden vivir de su trabajo, y sobre todo, que las personas que no tienen trabajo, tengan que subsistir, entonces, estaremos en un primer paso para transformar el mundo.

En *Poemas para los demás* tiene un poema que se llama «Nuevo orden» que dice: «Urge cambiar el desorden del mundo... se declara el estado de crisis permanente... se permite soñar con otra realidad...» ¿Escribe ahora para los problemas del mundo: la soledad, la migración, el feminismo, la igualdad entre sexos con las personas que luchan por su condición sexual?

He escrito con esa intencionalidad. Pero he recordado la diferencia que hay entre un poeta lírico y un poeta épico y un poeta como diría Miguel Laberdota «epilírico». Todo tiene etapas en la vida, ya con setenta años, he rescatado la capacidad del egoísmo del poeta lírico. Hablar de tu propio mundo, interesarte por tu propio mundo, intentar salvarte a ti mismo, juntamente con los demás pero acordarte un poco de ti. Como decía mi padre: «No te metas a redentor que acabarás crucificado».

En el manifiesto de *Poesía y subversión* llega a decir: «Menos divos y más poetas subversivos». ¿Después de su dilatada experiencia, es usted divo o subversivo?

Soy más subversivo que divo. No soporto a nadie, ni mucho menos respecto a mí mismo, la egolatría. Hay que ser humilde, transparente, y hay que luchar por transformar el mundo, el mundo de los demás y propio mundo, el mundo de uno mismo.

En la subversión que propone ¿qué no soporta de la sociedad actual?

No soporto el culto al dinero, como meta ni como fin. No soporto el culto al yo, como ídolo, ni como afán de protagonismo.

¿Cree usted que la literatura está influida por el dinero?

Sí. Yo por ejemplo no creo en los premios literarios. Desde que tenía 24 años no he vuelto a presentarme a un premio literario. El premio San Jorge de la Diputación de Zaragoza me lo concedieron. Tenía que ser jurado en el premio del año siguiente y el mejor libro no salió. Fue una injusticia. Si el mejor libro no se premia y se premia un libro de un periodista por intereses periodísticos o por otros intereses, personales, etc., no juego a eso.

¿Qué opina de la nueva generación literaria, los poetas jóvenes? ¿Los ve subversivos, interesados en el dinero la fama, etc.?

Tengo algunos amigos, poetas jóvenes y tengo muchos conocidos poetas jóvenes. Sinceramente, no estoy de acuerdo con muchos de ellos que tan solo escriben para ser famosos, para ganar algún premio literario. Está el dinero como medio y como fin. Está la fama como medio y como fin. La poesía es algo tan sagrado, tan extraordinario. Está por encima de estas memeces como son la fama, el éxito y el dinero.

¿Actualmente la literatura la concibe como una dictadura? ¿Hay un caudillo, un gobierno que marca las normas, las modas, o la literatura es libre?

La literatura debería y debe sentirse libre de todos esos condicionantes. En el mundo de la literatura hay sectas, hay (no voy a decir dictadores) pero hay mandamases, que concentran el poder a través de determinadas cuestiones, de determinadas situaciones e instituciones. Eso es despreciable. Una cosa que me preocupa de los jóvenes es su

adicción a las redes. Una adicción descontrolada, desde el teléfono móvil, etc., no se dan cuenta de la cantidad de tiempo que les roban, que podrían dedicar a la meditación, a la reflexión, a la trascendencia y no la contingencia que puede ser el mundo de esos submundos que son las redes. Son eficaces para algunos temas, no para todos.

¿Se ha perdido la chispa en la literatura y la poesía?

No lo sé exactamente. Se ha perdido el compromiso con la trascendencia. Y se ha vendido la honestidad con la contingencia. Es decir, hay que pensar más, más profundamente, más trascendentalmente y aparcar lo contingente.

Ha tenido hace poco una experiencia dolorosa: la enfermedad. ¿Cómo ha sido para usted esa experiencia?

No he superado aún el cáncer de pulmón que padezco. Con todo merecimiento porque «Me he fumado la vida. Como el tiempo se he me ha fumado a mí». He fumado muchísimo. En los últimos tiempos, tres paquete diarios de Ducados. He tenido la suerte de tener un tipo de cáncer de pulmón que es el que mejor reacciona ante los tratamientos, pero también es el que más riesgo tiene de reproducirse. Hasta ahora llevo cinco tratamientos de quimio y radio trimestrales y me han funcionado de maravilla. Pero claro, en cualquier momento, como le pasó a Pau Donés...

Da la impresión, analizando su obra, que su pensamiento sobre la muerte parece pasar por dos estadios. El primero de convivencia permanente. Un segundo momento que se va distanciando de la muerte.

La muerte vive, porque la muerte mata. Sí, me he ido distanciando. Sí, cuando el toro está cerca, te apartas o te metes en el burladero. A mi me gustaría estar enterrado en Trasmoz. Tengo disensiones con mi mujer que insiste en que me entierre con mis padres, en Zaragoza. A lo mejor me gustaría, como fuera el caso de Frida Kahlo desear que esparzan mis cenizas en la cima del Moncayo, o en la cima del volcán Etna, en Catania (Italia).

¿Qué es la muerte?

La muerte es una sana enfermedad que solo se cura con la resurrección. Como no conozco a nadie que haya resucitado, voy a pensar que la muerte es el final de la vida.

¿La tiene asumida?

No del todo. La muerte existe.

¿Tiene miedo a la muerte?

No tengo miedo a la muerte. Tengo miedo al cómo. ¿Cómo moriré? Moriré en dos días. A mi me gustaría morirme de un infarto en el acto. Lo digo en el poema de un solo verso: «Quiero morir de pie como mueren los árboles». Así querría morir, instantáneamente y de pie, como mueren los árboles.

Si vas a estar tres meses molestando a la familia, si es que la tienes y causando gastos a las Seguridad Social, es decir, a todos los ciudadanos por tu enfermedad y tratamiento. No.

¿Cómo es capaz en su obra de pasar de una poesía minimalista, de un solo verso, a confeccionar una poesía de largo aliento de 1600 versos como por ejemplo *Espectral* en prosa fragmentada?

La forma te viene dada por el tema y por el poema. Uno no escribe el poema como quiere escribirlo. Es el poema el que te dice, escíbeme. Cada poema tiene una musicalidad, un número de versos. Esto te viene dado por el tema y la dictadura del poema.

¿Qué es lo que nunca se ha atrevido a decir en Literatura?

Lo voy a decir, pero me van a tachar de imbécil. No considero a Mallarmé, tal y como lo considera la Literatura universal. No considero a Rimbaud, tal como lo considera la historia de la Literatura universal. Hablaría de otros poetas que deberían ser más considerados en la Literatura. Voy a nombrar solo uno. El poeta de amor de la Generación del 27 en España, que fue Pedro Salinas con su libro *La voz a ti debida*. Y también los poemas de amor de Luis Cernuda.

Si pudiéramos poner una escala ¿el mundo de la poesía en cuánto lo valoraría?

Actualmente, incluyendo mis propios poemas, un cuatro.

¿Qué piensa del máquetin literario-poético actual?

Hay mucha mentira e intereses exclusivamente económicos.

Respecto a la política ¿qué es lo que nunca se ha atrevido a decir y siempre ha pensado?

Para mí la política es la matemática del poder. Contra el poder establecido, el joder no establecido.

¿Qué es la poesía?

La poesía es una actitud ante la vida, y una de las mejores soluciones frente a la muerte.

¿Qué es un poeta?

Un poeta es un ser humano que toma como actitud fundamental en su vida la actitud poética.

¿Qué es la soledad?

La soledad es lo que nos espera a la mayoría de los seres humanos con el paso del tiempo.

¿Cuál es el destino de un libro?

El destino de un libro puede ser, o la hoguera, o la basura, o la reventa, o durante un tiempo, durante una vida, un gran amor entre los brazos.

¿Cree en el hombre?

Creo en el ser humano y todas sus capacidades, bien intencionadas, pero están muy limitadas.

¿Por qué se ha casado tantas veces?

Porque me he enamorado muchas veces. Cada vez que me he enamorado me he casado.

9.8 Anexo séptimo

Adjunto *email* que me remitió Ángel Guinda el 16 de junio de 2018, sobre sus estudios y su trabajo profesional.

 **Angel Guinda** <guindaangel00@gmail.com>
Para: Enrique Ester

 16 jun a las 17:50 ★

Querido Enrique:

ESTUDIOS:

Enseñanza Infantil en el Colegio Hermanas de la Caridad (San Vicente de Paúl) de Uncastillo (Zaragoza), donde aprendí a leer y escribir.

Enseñanza Primaria en Colegio Publico Joaquín Costa de Zaragoza

Bachiller y Preuniversitario en el Instituto Goya de Zaragoza

Abandoné Medicina (Facultad de Medicina de Zaragoza) en primero

Cursé la carrera de Magisterio y aprobé las oposiciones correspondientes.

Comencé estudios de Filología románica :1º y 2º

Di clases de Educación General Básica en Alcañiz (Escolapios) Caspe, Luesia, Grisén (Colegios públicos de esas localidades)

Y di clases de Enseñanza Secundaria Obligatoria en el IES Luis Buñuel de Alcorcón.

Sí: de Lengua Castellana y Literatura.

Gran abrazo.

Ángel.

9.9 Anexo octavo

Relación de autores para leer y que han sido influencia directa para Ángel Guinda, entregados por el autor, en el Hotel Puerta de Atocha (Madrid), el 12 de abril de 2018.

| BREVE LISTADO |
|---------------------------|
| BIBLIOGRÁFICO RECOMENDADO |
| Ovidio |
| Horacio |
| Catulo |
| Anacreonte |
| Safo |
| Dante |
| Petrarca |
| Cecco Angiolieri |
| Arcipreste de Hita |
| Jorge Manrique |
| Garcilaso de la Vega |
| Juan Boscán |
| Quevedo |
| Góngora |
| Pierre Ronsard |
| Fray Luis de León |
| Santa Teresa de Jesús |
| San Juan de la Cruz |
| G. A. Bécquer |
| Rosalía de Castro |
| Mariano José de Larra |
| Baudelaire |
| Rimbaud |
| Mallarmé |
| Emily Dickinson |
| Sylvia Plath |
| Dylan Thomas |
| Dino Campana |

Ungaretti
Quasimodo
Montale

Walt Whitman
T.S. Eliot
Ezra Pound
Wallace Stevens

Fernando Pessoa
Eigénio de Andrade
António Osório

Jacobo Fijman
Pablo Neruda
Vicente Huidobro
Borges
Nicanor Parra
Alfonsina Storni

Cavafis
Odysseas Elytis

Antonio Machado
Juan Ramón Jiménez
García Lorca
Miguel Hernández
Luis Cernuda
Pedro Salinas (*La voz a ti debida*)
Vicente Aleixandre

Salvador Espriu
Miquel Martí i Pol

Blas de Otero
Gabriel Celaya

José Luis Hidalgo
Jaime Gil de Biedma
Ángel González
Valente
José Hierro
Claudio Rodríguez
Miguel Labordeta
Manuel Pinillos
Rosendo Tello
Antonio Gamoneda

Pere Gimferrer
L. M^a Panero
Antonio Colinas
L.A. de Cuenca

Isla Correyero
Olga Novo
Marta Agudo
Raquel Lanseros
Miriam Reyes

Mark Strand
Mohsen Emadi
Ahmad Yamani
Subhro Bandopadhyay

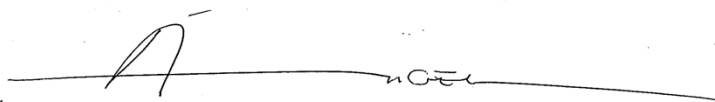
9.10 Anexo noveno

Incluimos el trabajo realizado por Ángel Guinda titulado «Locura y Poesía. (En Dino Campana y Jacobo Fijman)» fechado el 10 de abril de 1986, con una dedicatoria manuscrita a Alfredo Saldaña, perteneciente a su colección particular.

L O C U R A Y P O E S I A .

(En Dino Campana y Jacobo Fijman)

Para
Alfredo
esta inferencia
con la realidad otra:
el poema como problema.
En el sur y en la
palabra,


Campana, 10 de abril de 1986 Ángel GUINDA

SUMARIO.-

Cita inicial : *"Aquí huéle a cuerdo y yo no he sido."*

INTRODUCCION

-Presentación biobibliográfica de Dino Campana y
Jacobó Fijman.

CREATIVIDAD Y LOCURA

LA LOCURA EN DINO CAMPANA Y JACOBO FIJMAN

-Aproximación patográfica a Dino Campana

-Aproximación patográfica a Jacobo Fijman

-Pequeño aporte comparativo de contenidos y matices en la expresión poética de Campana y Fijman de posible origen patológico.

LA POESIA DE DINO CAMPANA Y JACOBO FIJMAN

-El bandear poético de Campana

-La poesía como conducta en Fijman

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Aseguraría que vosotros y yo hemos venido aquí y ahora atraídos por la estética de la morbosidad , entendido lo morboso como aquello que ocasiona desviación o enfermedad o concierne a ellas.

Por mi parte , hacía tiempo que oía campanas y no sabía dónde hasta que me di cuenta de que sonaban en Fijman y en mí.

Y es posible que me haya animado a preparar esta conferencia con el reto de una reparación : unir la psiquiatría y la poesía en mi vida, dado que un día abandoné los estudios de medicina y que de aquella era la especialidad psiquiátrica la que me interesaba más.

Otras razones han influido también. Como el recuerdo que guardo del manicomio de Zaragoza cuando , a la edad de diez años , me llevaba mi padre a visitar a Máximo, un familiar de Uncastillo. Costumbre que he recuperado hace unos años para ver

a mi amigo Jesús Villarroja (dieciocho años de internamiento) con quien suelo comer los sábados. O mi contacto personal con el psicoanálisis: experiencia iniciada con intenciones aliviadoras de ciertas psicopatías que soporto, y desembocada en frustración; vivencia de la que difícilmente olvidaré un plantón al Dr. Crucelaegui o la sensibilidad del Dr. José Ignacio Azúa al preguntarme: -"¿Qué es la vida para ti?" , a lo que respondí: -"Una sana enfermedad que no se cura sino con la muerte"... -"¿Y la muerte?" - "La única terapia eficaz contra la vida".

Y no voy a silenciar el encanto que siempre encontré en locos egregios que han condicionado mi visión de las cosas, mi actitud ante la vida. Dichosos atormentados tales Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh o Antonin Artaud... Hölderlin miraba pasar las nubes como rebaños de ovejas (así veía yo la poesía). Nietzsche, durante los días de trabajo autobiográfico en Mi hermana y yo , recorría el asilo psiquiátrico de Jena a grandes pasos identificándose desde con Napoleón hasta con Dios mientras pensaba que "lo que hace superior a una persona, aun ante el mismo Dios, es su capacidad de odiar con todo su corazón las cosas que le enseñaron cuando niño a respetar y amar " ; mientras reconocía: "He sido un rebelde contra el universo, y el universo ha cumplido su venganza contra mí." (En Nietzsche aprendí a beber la vida con voluntad de ser e instinto de superación). Van Gogh llevaba dentro de sí un terremoto

de formas, de sombras, de luz y de colores; y se atrevió a emocionar a los demás al precio de su propia y trágica conmoción. (De Van Gogh aprendí que la luz es una ráfaga de ojos y que todo el mundo cabe en una habitación con una sola ventana). Antonin Artaud, aparte de tener la lucidez y la honradez de ver en Van Gogh al suicidado de la sociedad, asumió el misticismo de la sexualidad y el más alto espíritu en la materia del cuerpo para compendiar en el hospital de Rodez el paraíso terrenal y la cárcel del mundo donde - como nos recuerda J.L. Rodríguez García - "los elegidos expurgan la culpa derivada de la lucidez de su conciencia".

Pero sin duda alguna, el principal motivo de este trabajo es celebrar juntos algo que Joaquín Aranda me calificó como acontecimiento editorial insólito: la publicación desde Zaragoza, y por vez primera en España, de la poesía del italiano Dino Campana y del argentino Jacobo Fijman, en OLIFANTE, gracias a Trinidad Ruiz Marcellán con la que han colaborado de manera exquisita los poetas argentinos Carlos Vitale y Alberto Luis Ponzio... Campana y Fijman, nombres de la más alta dimensión poética dentro de la literatura universal del siglo XX, en la más arriesgada vanguardia, unidos por lo marginal y manicomial de sus vidas y sus obras.

Presentación biobibliográfica de DINO CAMPANA y JACOBO FIJMAN.-

DINO CAMPANA

Nació en Marradi (Romaña, Italia) el 20 de agosto de 1.885 ; murió en un hospital psiquiátrico de Florencia el 1 de marzo de 1.932.

Colaboró intermitentemente en dos de las tres revistas italianas de literatura más importantes de comienzos de siglo : "La Voce" y "Lacerba" (fundada por Giovanni Papini y Ardengo Soffici) , siendo "La Ronda" la otra gran revista, en la que habría de gestarse la promoción narrativa de los ' fragmentarios '.

Viajó por Europa, Asia y América ocupado en varios oficios. A los veintinueve años publicó su único libro: Canti orfici (Cantos órficos) cuyos ejemplares vendía de viva voz para poder comer , como vende un ciego español sus "iguales", por calles, oficinas y cafés. Este único libro ha bastado para darle un puesto cada vez más relevante en la historia de la poesía italiana del siglo XX.

Diez años después de su muerte fue hallada una nota autobiográfica escrita en tercera persona en la que se lee : " A los 15 años , afectado por una confusión del espíritu , cometió sucesivamente todo tipo de error , cada uno de los cuales hubo de pagar con grandes sufrimientos. Conservó el honor aunque no le sirviera de nada, y como testimonio de sí mismo, en distintos intervalos de su vida, escribió este libro."

JACOBO FIJMAN

Nació en la Besarabia rusa en 1.898 ; murió en Buenos Aires en 1.970.

Pasó 30 años de su vida internado en un hospicio para enfermos mentales.

El joven poeta argentino Carlos Vitale (a quien debemos la excelente traducción de los poemas de Campana para "OLIFANTE" y el conocimiento de Fijman en España) escribe: "Aunque podríamos inscribir a Fijman en el grupo formado en torno a la revista "Martín Fierro" , luego conocido como grupo FLORIDA - que incluye , entre otros, a Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges - es poco lo que ellos y Fijman tienen en común."

Y Alberto Luis Ponzo se refiere a este poeta raro y retozón en este tono : " La revisión planteada en términos estéticos se convierte en él en un proceso que involucra la conciencia ; si el mundo está en crisis , donde más se manifiesta la necesidad de transformarlo es en la intimidad vital , donde se genera la verdadera 'función libertadora' exaltada por los poetas surrealistas."

Desde que he tenido la suerte de acceder a su poesía, Jacobo Fijman se ha convertido en el poeta hispanoamericano que me interesa más junto a las cumbres de este siglo : César Vallejo, Neruda, Iezama, Parra, Gelmán y Jorge Enrique Adoum, aparte de Octavio Paz y Borges, sin olvidar a Huidobro.

Entre los veintiocho y los treinta y tres años escribió Fijman su obra poética que integran los libros: Molino

rojo (1926), Hecho de estampas (1930) y Estrella de la mañana (1931)

He aquí los comentarios telegramáticos que el poeta hizo de sus libros:

" Molino rojo recuerda la demencia, el vértigo.

Yo buscaba un título para esa obra que significara mis estados. Y reparé en un molinito viejo que tenía en la cocina. De color rojo. Para moler pimienta. Y vi en ese objeto todo lo que mi poesía quería expresar."

"En cuanto a Hecho de estampas, yo trataba de volver a la filosofía escolástica. Y volver fundamentalmente de Aristóteles. Y en una visita al museo del Louvre quedé impresionado por los maestros clásicos, por su pintura religiosa.

Cuando luego vi unas estampas de esos cuadros religiosos, los asocié a mis poemas. De ahí Hecho de estampas."

" Estrella de la mañana, en cambio, se refiere a los estados místicos que yo había adquirido en esos años. Había sido bautizado, convirtiéndome a la religión católica, y quise expresar con ese título la encarnación del verbo."

CREATIVIDAD Y LOCURA

La relación entre locura y creatividad ha interesado siempre al hombre, al arte, a la literatura, a la filosofía, a la historia y a la ciencia. Pascal pensaba que "los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco, de alguna manera, el no estar loco." Y Dostoiewski, en Diario de un escritor, defiende que "no es encerrando al vecino como se convence uno del sentido común propio."

Las principales coordenadas que sigo en mi exposición son éstas:

Primero: La locura es un desenfoque tal de la realidad que lleva al sujeto a desconectarse de ella. (Si bien para todo español que se entere, no deja de ser la locura la cara sana, bondadosa, bella y justiciera de España; la cara que lava esa otra suya sucia (e gordura -con g de je je - de la cordura - con c de caca -).

Segundo: La locura todo lo cura. El enajenado, separado de la realidad exterior, hace de su interna realidad el territorio de su ser, de su estar y de su parecer.

Tercero: La poesía es una interpretación patológica y patógena de la realidad; nace del magma de las obsesiones y vive en el campo minado de la insatisfacción.

Cuarto: Todo aquel que se entrega a algo o a alguien arrebatada y desesperadamente (caso del creador respecto a su obra y a los seres que ama) corre el riesgo de vaciarse de sí mismo cuando la respuesta de ese algo o de ese alguien no se -7-

ajusta a las expectativas iniciales.

Quinto: Profundizar ansiosamente en el pensamiento y en la elaboración de una obra tiene el riesgo de toda profundidad: hundirse; hundirse en ella, ahogarse en la turbulencia de su trasfondo.

y Sexto: Toda obra acaba siendo un reto de mente al vacío, a la nada, porque fue antes un rapto de la mente.

Aguilera Cerni, a propósito de un ensayo sobre la demencia en Van Gogh, descubre hasta qué punto "todo artista tiene una zona de desequilibrio, una grieta por donde penetran oscuros impulsos". Y es verdad..."Porque traer un mensaje inédito en cualquier orden, significa la automática oposición de cuantos encarnan lo estatuido y vigente; tales enemistades condenan al creador a la soledad y a la pobreza. Si no quiere hacerse traición, ha de continuar. Los mendrugos serán cada día más duros y escasos, pero la voz interior ha de ser escuchada, comprendida, y obedecida.(...) En cada artista encontramos cierta rigidez, cierta fijeza, que se manifiestan en abundante capacidad para hacer caso omiso de todo aquello que cae fuera del campo de su enfoque apasionado y obsesivo; vive para escuchar su imperiosa llamada y transmitir a los hombres el mensaje que le ha sido confiado.(...) Su enajenación, en un sentido clínico, es puramente transitoria (...) La verdadera enajenación es su arte; es un perturbado porque es un artista.(...) El ir por ahí con una versión del mundo a cuestas es cosa de locos; es decir, de artistas. Lo que caracteriza al hombre normal es el compromiso y la aceptación incondicionada; lo que perfila al creador es la desconfianza por lo aparente, la rebeldía en un sentido puramente inte-

lectual y la inadaptación.(...) En el fondo, todo es una misma cosa que se concreta en un deseo desaforado de absoluto. Es el querer llegar --por el camino que sea-- al centro entrañable de las cosas."

Teresa Albasini, en su trabajo locura.Tres poetas expresan la en el que ha tenido la atrevida generosidad de incluirme junto a Campana y Fijman precisamente, observa en qué medida "Resulta casi imposible hablar de creatividad sin hablar de locura. A todo acto creativo acompaña siempre un acto de locura, en cuanto a disociación del yo para traspasar la apariencia de realidad en busca de otra u otras realidades sentidas a nivel más profundo y satisfactorio.

Si a esto añadimos una biografía a-normal, una provocación consciente del desdoblamiento por medio de agentes externos como drogas o alcohol, unas circunstancias ambientales particulares y unas experiencias vivenciales atormentadas unidas a un temperamento depresivo-destructor, encontraremos a un nivel más visible esa locura subyacente a toda creación.

La contradicción yo-aparente (entendiendo por apariencia la realidad externa)/ yo-real (entendiendo por realidad la transrealidad) o, lo que es lo mismo, la oposición poeta-personaje / persona-poeta llega en algunos casos a conflictos tan fuertes que pueden llevar a la disociación total con la imposibilidad de re-integración del yo."

Y me parece de interés escuchar a la mujer de Bécquer, Casta Esteban Navarro, quien en Mi primer trabajo escribe: "Sólo en cabezas destempladas y enfermizas a la luz de la razón puede caber

el mitológico amor con los divinos colores con que los poetas nos lo pintan; ellos al fin son locos también, porque pasan su vida soñando con dulces ilusiones que su mente crea en momentos de cie- go delirio."

LA LOCURA EN DINO CAMPANA Y JACOBO FIJMAN

Nada más lejos de mi intención, conocidas mis limitaciones, que cometer un acto de intrusismo en la psiquiatría al abordar el tema de la locura en estos dos grandes poetas. Como sé que la ignorancia es temeraria, y al no disponer de la suficiente información psiquiátrica y hospitalaria que me llevase a establecer (con la mayor reserva y prudencia que exigen estos casos) un diagnóstico fiable de las presuntas patologías de Campana y Fijman, me he propuesto ayudarme de los procedimientos patográficos para acercarme mínimamente a alguna conclusión. Una patografía estudia la obra de creación para indagar las posibles enfermedades (sobre todo mentales) de su autor, e incluso sus causas. En este sentido es admirable, por ejemplo, la investigación llevada a cabo por el Dr. Marín de Burgos en su Patografía de Ganivet; y sé que está a punto de aparecer la Patografía de Larra.

Desde el primer momento me preocupó la situación manicomial prolongada en Campana y Fijman. Los dos eran ya poetas cuando padecieron el primer internamiento: Y es curioso comprobar de qué modo el paso de los años y el espectro de la reclusión va "tarando" paulatinamente su expresión poética hasta alcanzar casi el virtuosismo estilístico del no estilo. Algo evidente en Fijman si se compara su primer libro, Molino rojo (1926) con el último, Estrella

de la mañana (1931). Y Campana llega a decir "una vez fui escritor" como si ya no fuera con él la cosa cuando se encuentra en el hospital.

Es posible, pues, que la locura creadora degenerase en verdadera enajenación mental, a ciertos niveles, por mimetismo psiquiátrico. Mal, muy mal debieron pasarlo nuestros dos poetas en los manicomios de su época cuando hace tiempo que los mismísimos psiquiatras ortodoxos reconocen que el hospital es un lugar al que no debe enviarse sin temor a un paciente y que éste, además, debe abandonarlo lo antes posible para no prolongar el contacto con otros enfermos. Pero ponen su pero cuando se plantean que el paciente enferma, por lo general, entre la gente normal y, los que se curan -- --que son muy pocos-- lo hacen en un lugar en el que se encuentran rodeados de enfermos.

Es de suponer que en los asilos donde estuvieron internados Campana y Fijman el personal médico y los cuidadores y vigilantes ejercían su autoridad con menos prudencia que hoy, y que serían más agresivos que firmes, menos débiles que inflexibles. Y es seguro que en los hospitales psiquiátricos de primera mitad de siglo los enfermos, o eran sometidos de inmediato a tratamientos de shock, o puestos bajo un control que permitiese el manejo adecuado de aspectos autodestructivos, o eran iniciados en tratamiento psicoanalítico; se les administraba insulina, metrazol, dióxido de carbono o el electroshock. Pero no se les suministraría barbitúricos tranquilizantes tan sofisticados y eficaces como los actuales. Y aunque se les psicoanalizase, dudamos de que en ese tiempo se tu-

viesen en cuenta estas consideraciones fundamentales: Que la enfermedad tiene un origen y que la psicoterapia trata de descubrirlo. Que los traumas desempeñan un papel importante en el deterioro de la mente. Que la naturaleza de las relaciones interpersonales, pasadas y presentes, tiene gran importancia en la enfermedad mental. Y que existen presiones sociales que producen trastornos mentales y que uno de los propósitos de la psicoterapia es revelarlas para solucionar la tensión que provocan.

Y desde luego, la experiencia psiquiátrica de Campana y Fijman distó años luz de la esfera de la antipsiquiatría con las conquistas recientes de Bassaglia y del psiquiatra, psicoanalista y poeta Ronald Laing a quienes podríamos identificar con estos lemas: "Ponga un loco en su vida" y "Menos locos de atar, más locos de desatar".

Poco hubiese podido hacer en mi estudio sobre estos preceptos en caso de haber estado de acuerdo con los doctores Enrique Cabrera y Alfonso Gaxiola cuando afirman: "Es evidente que una patología no (...) engendra sus signos correspondientes, ni un signo sugiere unívocamente su patología"... Mi modesta experiencia personal en la creación poética me ha demostrado que ciertos bloqueos de la mente por obsesiones, preocupaciones, angustias o tormentos interiores, así como ciertas alteraciones de los estados de percepción por la ingestión de determinadas drogas (alucinógenas o no) modifican violentamente los planos de expresión en el lenguaje afectando a la morfosintaxis lo mismo que a la semántica. Es así --y es mi deber confesarlo-- que mi adentramiento

en estos poetas obedece más al instinto poético y su conocimiento práctico, y a unas elementales nociones de las principales teorías psiquiátricas, que al empirismo científico: Aunque suele suceder que un enfermo conozca más y mejor a otros enfermos de semejantes patologías a la suya que el médico especialista, sano, que los trata.

Aproximación patográfica a Dino Campana.-

Para intentar aproximarme a la débil salud mental de Dino Campana he investigado, fundamentalmente, su obra en verso, el relato titulado Pampa, sus declaraciones al doctor Carlo Pariani el 8 de noviembre de 1926 en el hospital psiquiátrico de Castel Pulci y una selección de las cartas que escribiera a Sibilla Aleramo.

Entre las declaraciones del poeta al Dr. Pariani, reunidas por Carlos Vitale bajo el epígrafe: "Una vez fui escritor" podemos leer: " Tenía una neurastenia fuerte. Una vez fui escritor pero tuve que dejarlo porque tenía la mente debilitada. No conecto las ideas, no sigo...Ahora es preciso que me ocupe de asuntos más importantes."

Campana nos habla de neurastenia y de incapacidad para el razonamiento conexo y continuado...Sin embargo, la lectura de sus poemas y de sus cartas me lleva a cuestionar la neurastenia como la enfermedad mental del poeta. La neurastenia (dentro de la clasificación de la Psicopatología dinámica) pertenece al grupo de la neurosis actual junto a la neurosis de angustia y a la organoneurosis, y frente a la neurosis de defensa que a su vez se subdivide en neurosis obsesiva, histeria de conversión y neurosis fóbica.

Y cuestiono la neurosis, al igual que las psicopatías (manifestadas particularmente en perversidad sexual, delincuencia y toxicomanías) en favor de la psicosis. Sencillamente porque su obra exuda con bastante frecuencia signos de esquizoidismo - más que de esquizofrenia - y signos de paranoia y maniacodepresivos.

Vale decir , muy esquemáticamente , que el esquizoidismo es un cuadro psicológico dominado por la introversión. El sujeto, que parece frío, distante y poco afectivo, es , en realidad , hipersensible. Su actitud es una defensa: se encierra en sí mismo para protegerse de las heridas provocadas por el mundo exterior. Su soledad, su apartamiento de la realidad, su tendencia a la ensoñación, responden a tal necesidad. Sus reacciones, imprevisibles, son brutales descargas de tensiones acumuladas. En el plano intelectual, resulta ser , con frecuencia , un tipo original, idealista , aficionado al análisis abstracto y a la sistematización. Morfológicamente es longuilíneo (leptosomático) , pero también , a veces , atlético.

La mayoría de estos rasgos son reconocibles en Campana : desde su vigor físico - a juzgar por los retratos que de él conocemos - , hasta su agresividad ; pasando por su historial de vagabundeo , algunas excentricidades , su sentirse acosado por el mundo circundante y hasta su fragilidad sentimental y su insaciable necesidad de afecto ; hasta la separación de la normalidad

-16-

social alienadora.

La paranoia parece un delirio inquebrantable de referentes anclados no asociado a deficiencia intelectual ni a debilitación de la voluntad. Los paranoicos se caracterizan , entre otras cosas , por su orgullo desmesurado , por su rigidez psíquica , por su desconfianza y por su manera paralógica de pensar (es decir , que su razonamiento , perfectamente lógico , se apoya en postulados falsos , de suposición , en errores , en ilusiones , dictados por una afectividad anormal). Si se sienten perseguidos o víctimas de engaño o de injusticia necesitan de la reparación o propenden a la venganza y al rencor . Todo hace pensar que la persona , incapaz de soportar una situación traumatizante , vuelve a un estado primitivo del desarrollo afectivo y utiliza la proyección creadora de una falsa realidad como mecanismo privilegiado de protección del yo.

¿ Quién negará estos rasgos de la personalidad paranoica en Campana ? No duda Dino de su elevada autoimagen cuando al firmar una carta dirigida a Sibilla , encabezada con el verdadero nombre de su amada , apostilla : " Dino Campana . Llamado poeta del presente y del porvenir ." Su desconfianza se refleja muy a menudo en sus poemas en forma de desesperanza atroz. Otros versos recogen el desasosiego de su adversidad , lo atormentado de un destino que le persigue y atrapa , la deshilvanación del proceso pensante.

Por último, Campana participa también de no pocos rasgos maniacodepresivos de la escala de Hamilton para valorar la depresión, rasgos que vienen a confirmar su acentuada psicosis y que podremos reconocer más adelante cuando lea alguna de sus cartas y poemas. Rasgos como abatimiento, descenso del tono vital, culpabilidad, insomnio, retardación, agitación, ansiedad, disminución del discernimiento, cierta despersonalización, síntomas paranoides, obsesivos y alucinaciones auditivas.

Doy lectura a "EL CANTO DE LAS TINIEBLAS" representativo de ese cúmulo de fijaciones, depresión, amores con la muerte y una final escena esquizoide:

EL CANTO DE LAS TINIEBLAS

La luz del crepúsculo se atenúa:
Inquietos espíritus. ¡sean dulces las tinieblas
Al corazón que ya no ama!
Manantiales manantiales hemos de escuchar,
Manantiales, manantiales que saben
Manantiales que saben que espíritus están
Que espíritus están escuchando...
Escucha: la luz del crepúsculo se atenúa.
Y para los inquietos espíritus son dulces las tinieblas.
Escucha: te ha vencido la Fortuna:
Pero para los corazones leves otra vida está a las puertas:
No hay dulzura que pueda igualar a la Muerte.
Más Más Más
Comprende a quien aún te mece:

Comprende a la dulce muchacha
Que te dice al oído: Más Más
Y se eleva y desaparece
El viento: vuelve del mar
! Y sentimos jadear
Al corazón que más nos amó!
Miremos: ya el paisaje
De los árboles y las aguas es nocturno
El río camina taciturno...
!Pum! !mamá aquel hombre allá arriba!

Y aparte su leve latinofobia y su clara germanofilia,
¿ de qué modo interpretar la dedicatoria que Campana hace de sus
Canti orfici ? :

" A GUILLERMO II EMPERADOR DE LOS GERMANOS

EL AUTOR DEDICA "

Aproximación patográfica a Jacobo Fijman.-

En la vida y obra de Jacobo Fijman se dan manifestaciones rotundas de la conducta psicopática: emisiones de mensajes de no pertenencia (en el poema " VISPÉRAS DE ANGUSTIA " dice : " Ahora el 'Otro' está despierto ; / se pasea a lo largo de mi gris corredor , / y suspira en mis agujeros , / y toca en mis paredes viejas...") , rechazo de las personas que representan autoridad (" Quiénes son mis jueces...Quiénes responderán por mí...") , el sujeto sufre y hace sufrir , y ese rasgo paranoico de sentirse espiado, observado en exceso ("Azar; ideas fijas " (...) "De reojo me miran los sarcasmos.")

En su libro El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad , Vicente Zito Lema , con el título "LOS FUEGOS MENTALES" , recoge una serie de pensamientos que Fijman volcara en cinta magnetofónica con toda espontaneidad. He aquí algunos de ellos:

" No soy enfermo . Me han recluso . Me consideran un incapaz...

Hice conducta de poesía. Pagué por todo.

Una persona puede estar dominada por la más grande demencia, pero si justifica una actividad rentada nunca será internada. En cambio, a los que no les descuentan jubilación los traen aquí.

-20-

Hoy es la demencia un estado natural.
Y siempre el espíritu, en cualquier momento histórico, es perseguido. Es muy amplio el poder de los fariseos.
Ya no hay lugar para el sollozo. Es tan difícil el corazón del hombre...
El hombre es humano. Pero toda la humanidad no.
Todo lo que uno recibe es pasión.
La soledad es inexistencia.
Todas las palabras son esenciales. Lo difícil es dar con ellas.
Toda la carrera que hice fue la de llegar al mayor sufrimiento o pasión.
El delirio son instantes. Puede durar toda la vida..."

Además de alusiones diversas a la pérdida de referentes de la realidad, hay un texto, el "POEMA VI" de Hecho de estampas, netamente revelador de la segmentación múltiple de una personalidad fragmentada: De un lado está el hombre-persona, de otro está el poeta-poema, y frente a ambos el personaje de la suprema voz que es la escritura:

POEMA VI

Ha caído mi voz, mi última voz, que aún guarda mi nombre.
Mi voz:
pequeña línea, pequeña canción que nos separa de las cosas.

Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades
blancas.

Estamos en el mundo y con los ojos en la noche.
Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos.

La disgregación del mundo personal encuentra respuesta en Fijman a través de una especie de panteísmo del yo, de una pagana religiosidad que le impulsa a gozar todas las cosas.

"La rebelión de Jacobo Fijman - ha escrito Teresa Albasini- va a seguir el camino de la espiritualidad, impregnando de ella toda su obra. Brutal es la caída en el abismo, su entrada en la "noche de los sentidos" (...), único camino para encontrar la plenitud. Sólo en la nada se experimenta el todo, y sólo a través del sufrimiento se alcanza el goce. "

El mundo lírico de Fijman está invadido de fobias, temores, amenazas:

"Me trasvasa el espanto sus caminos."

.....
.....

"Pavor de candelabros..."

"Un infinito horror
manaba en mis entrañas
en un himno de muerte."

Temores y amenazas que van más allá de una aparente neurosis de angustia..., para entrar en el túnel del complejo de culpabilidad que capta las acechanzas exteriores.

He creído encontrar en Fijman confluencia de rasgos propios del 'psicópata inseguro de sí mismo' y de esquizofrenia (que ya no esquizoidismo, caso de Campana). Nada me extrañaría que el atrincheramiento de Fijman en su mundo interior atormentado y su compensación mediante una expresividad mística hubiese tenido origen en conflictos éticos sexuales. A tal respecto citaré su verso " !Danza en mi corazón la más roja lujuria! " y recordaré que buscó en su conversión al catolicismo una salida a sus agudas crisis espirituales. Acaso no pudo controlar la alta tensión entre las aspiraciones máximas de la conciencia moral frente a la turbulencia de los instintos sexuales reprimidos.

La psiquiatría comprende bajo la denominación de ' psicópatas inseguros de sí mismos ' a un grupo de psicópatas caracterizado por la interna inseguridad e insuficiencia. Entre las diferentes subformas de tal grupo hay una , la de los sensitivos , que , me inclino a pensar, debió afectar más a Fijman. Los psicópatas sensitivos - inseguros - de - sí - mismos , más que individuos sensibles , irritables y quejumbrosos , son personalidades sensitivas con gran capacidad de impresión aumentada para todas las vivencias y con imposibilidad de descarga. El sensitivo busca en sí la culpa de todo acontecimiento y todo fracaso. En las personalidades más asténicas o débiles de fuerza y retardadas (en esta modalidad incluiría a Fijman) suele darse una paciente resignación, en tanto que en las esténicas se originan terribles luchas. Aunque a los verdaderos sensitivos les corres-

ponen rasgos estéticos bajo la forma de una ambición pretenciosa, frecuentemente ética, y suelen ser escrupulosos morales.

Abundantes son las pruebas de cierto grado de esquizofrenia que podemos rastrear en la poesía de Fijman: •Ruptura de contacto con el mundo ambiente:

"El suelo se ha caído de mis manos"

████████████████████
████████████████████

• Apartamiento de la realidad y brotes de mentalidad autista:

" Sentí de pronto que tenía que cambiar de vida. Alejarme del mundo. Y me aislé. Me fui de todos, aun de mí..."

" ¿ Quién soy ?
Ha perdido su espacio
completamente el universo.
.....
Nadie y nada.
Terribles apariencias
.....
Canciones de mi ser (...)
¿ en qué tambor de soles
se agitarán mañana ? "

• Adquisiciones intelectuales intactas pero con pensamiento de una lógica personal, egocéntrica, mágica:

" Soy una alforja
de lluvias.

.....

!El gabán de mi ser se va pudriendo! "

• Parapetado en su universo morboso, el poeta vive en la soledad
de sus sueños y de sus pensamientos:

MORTAJA:

Por dentro;
atrás el rostro.
!El pasado aniquila!

!Es en vano que encuentre una herradura
en el estanque turbio de mi imaginación!

El árbol ha cubierto de palomas
mi soledad; pero es en vano.

Desnudo
siempre estoy como una llanura.

Para buscar un cerro
miro las multitudes.

Estoy siempre desnudo y blanco;
Lázaro vestido
de novio;
una mortaja viva
entre el ayer eterno
y el eterno mañana;
una mortaja viva
que llora en mi garganta.

-25-

Pequeño aporte comparativo de contenidos y matices en la
expresión poética de Campana y Fijman de posible origen
patológico.-

Muchos son los elementos en común entre la poesía de Campana y la poesía de Fijman en cuanto a constantes que podríamos considerar delatadoras de trastornos. He seleccionado unos pocos contextualizados en los versos y poemas pertinentes de cada poeta.

Así, por ejemplo, es común a ambos, y frecuente, la obstinación, la fijación repetitiva de conceptos, imágenes, palabras...Veámoslo en Campana:

FABRICAR FABRICAR FABRICAR

Fabricar fabricar fabricar

Prefiero el rumor del mar

Que dice fabricar hacer y deshacer

Hacer y deshacer es todo un trabajar

He aquí lo que sé hacer

LA TARDE DE FERIA (fragmento)

.....
Una tonada vulgar había muerto

Y me había dejado el corazón dolorido

Y andaba errando sin amor

Dejando mi corazón de puerta en puerta:

Con ella que no ha nacido y sin embargo ha muerto
Y me ha dejado el corazón sin amor:
Sin embargo lleva el corazón dolorido:
Dejando mi corazón de puerta en puerta.

Y si hay un poema que equilibre el peso visual y musical de la
repetición con la belleza en contenido de la narración lírica
éste es:

En un momento
se han marchitado las rosas
Porque yo no podía olvidar las rosas
Las buscábamos juntos
Habíamos encontrado algunas rosas
A este viaje lo llamábamos amor
Con nuestra sangre y con nuestras lágrimas hacíamos
las rosas
Que brillaban un momento al sol de la mañana
Las hemos deshojado bajo el sol entre las zarzas
Las rosas que no eran nuestras rosas
Mis rosas sus rosas

P.S. Y así olvidamos a las rosas.

Y en Jacobo Fijman:

POEMA XXXII de Estrella de la mañana

Mira mi corazón llagado de alabanzas:
canto de bosques escondidos donde vuela el fervor de
todo y nada
y los vuelos del vuelo agradados en vuelo.

27...

(de tu alma y mi alma.

Asidas con tus manos lunas de amor; asidos con tus
manos soles de amor.

También hay coincidencia en nuestros poetas en su
obsesión por los colores que, podríamos decir, pertenecen al paisaje de la locura: los tres primarios (rojo, amarillo y azul) , y el verde entre los secundarios. Hace unos días el psiquiatra Dr. Ezquerro, al final de un debate radiofónico en el que participábamos, me confirmó que, efectivamente, son los colores puros los que utilizan los psicóticos y los niños. Campana y Fijman pintaban con palabras ; y en rojo, amarillo y azul destacan los más llamativos trazos de sus versos.

Este último, en "MAÑANA DE SOL" habla de

" Silencios verdes de los bosques rojos
apretados de gozo y alegría"

En el poema "REQUIEM" brotan

" Olores de amarillo.
.....
Sonrisa azul..."

mientras en "SUBDRAMA" exclama:

" ! Las risas rojas! "

Y bien podemos comprobarlo en Campana:

PETRIFICADA DE SANGRE

Petrificada de sangre
En los vidrios del café
Morena los cabellos rojos
Los pechos asomados
Sobre una vereda roja que se dobla
El ojo más verde , el rojo que se desliza
Sobre la roja vereda que se dobla.

En cuanto a una manifiesta intención de huir de la realidad o de desconectarse de la misma, dice Fijman en su poema

" VENTANA " :

"

Se humedecen mis ojos y mis manos.

! Y hay algo más que el ruido!

Una ventana

cerrada eternamente:

El silencio profundo sobre todos los puentes."

Y Dino Campana, en su poema "OH POESIA TU YA NO VOLVERAS", parece identificar a la poesía con el yo-otro fugado en creación de su yo personal, cotidiano, un yo escapado al dominio de la desolación :

Oh poesía tú ya no volverás

Elegancia elegancia

Arco tendido de la belleza.

La carne está cansada, se nubla el cerebro, se cansa

.....

Ante el desierto del mar

No campanas, silbatos que laceran el azul

No cantos, gritos
Y sobre esta aridez enfurecida
La forma liviana de los sagrados ojos oscuros
Ondulante llevando el sagrario del pecho:
Los cubos de los altos edificios se elevan
Amenazando enormes sobre la empinada cuesta
En el ardor catastrófico

Llama la atención del lector esa ^oescenografía
de cuantiosa deformación de las formas que no obedece tanto a ilusio-
nes ópticas o fantasías del subconsciente evocador cuanto a un cier-
to grado de alucinación o trastoque de las percepciones en estados
de perturbación psíquica.

En "TOQUE DE REBATO" confiesa Fijman:

" Se tuercen las paredes de mi estancia"

Y en "SUBDRAMA" :

" Pasa un convoy de brujas caprichosas;
cuelgan mis extensiones deformadas."

Al tiempo que en Campana se observan apariciones, fantasmas,
" una vereda que se dobla " , espectros, vértigos, temblores:

EL VENTANAL

.....

En la habitación un olor a podredumbre: hay
En la habitación una desfalleciente llaga roja.
Las estrellas son botones de nácar y la tarde se
viste de terciopelo:
Y tiembla la tarde fatua: es fatua la tarde y
tiembla pero hay
En el corazón de la tarde hay,
Siempre una desfalleciente llaga roja.

Ninguno de los dos poetas esquivaba la locura como tema del poema. Si bien hay una diferencia: Fijman alude a la locura directamente llamándola por su nombre; no así Campana que evita toda palabra perteneciente a la familia léxica de locura y, no obstante, sus poemas son - valga decir - más locos por una suerte de violentas distorsiones de la sintaxis.

Diríase que, a cada estrofa casi, tropieza Fijman con la palabra locura: En " EL CANTO DEL CISNE ":

" Demencia:
el camino más alto y más desierto."

En " REQUIEM " :

" Máscaras en la luz más intensa y más sorda!
Agrios soplos de la locura."

En " SUBCRISTAL ":

" Brilla el cristal de mi locura."

O en " GABAN " :

" De mal en peor
tildaron mi locura."

En ambos pueda considerarse la soledad como clave de aislamiento frente a lo normal; una soledad tan sólo habitable por el trance creador.

" Bosque de soledades.
!Esta es la pausa
más nueva de mi vida. "

dice Fijman en su poema " FERIA " , e insiste en " CENA ":

" Cenas de soledad...

El sudario más frío es uno mismo."

para matizarnos en " MADUREZ " la cualidad más esencial de su estar solo:

" Mi soledad es pura,
como un desierto
lavado en las estrellas."

En tanto que Campana, en " POESIA FACIL ", reconoce:

"Sueño. La vida es triste y yo estoy solo."

Los dos poetas son conscientes de ser el dolor la fuerza inquebrantable en su destino. Fijman lo manifiesta con voz de denuncia, lamentación, e increpa a la realidad por su mala estrella. Por ejemplo en " MOLINO " :

" El dolor es un agua que no se pierde."

en " ALDEA " :

" Se ha instalado el dolor como un cacique
en el banquillo de mi corazón."

Mientras Campana convive con el dolor - más apropiado resultaría decir "convuere con el dolor" - igual que se convive con la cojera o con la miopía:

" No sé si fue un dulce vapor,
Dulce sobre mi dolor..."

Y para rematar estos apuntes mínimamente comparativos de algunos contenidos mencionaré el recurso de la paradoja como posible efecto de confusión y caos mental (escribe Fijman :
" ...conté las noches de mis días " ; y Campana : " Con ella

que no ha nacido y sin embargo ha muerto " , o también :
" Y desde el profundo silencio como un coro...") .⁶Y el recurso
de la sinestesia o confusiones sensitivas como reflejo de desa-
juste y desequilibrio en las percepciones. Habitual en Fijman
que nos muestra " manos sordas " , muecas que tosen , aromas
que jadean , " olores de amarillo " , " el olor de la luz " ; cuando
no oye "...el agrio sudor de la precocidad "...

LA POESIA DE DINO CAMPANA Y DE JACOBO FIJMAN

El bandear poético de Dino Campana.-

Hasta hace ocho años sólo tenía de Dino Campana noticia de pasada gracias a las cuatro líneas que José María Valverde le dedica en la Historia de la Literatura Universal, en cinco tomos, elaborada conjuntamente con Martín de Riquer y editada por Planeta. Y fue en 1979 cuando hice enemistad afectiva, durante unas vacaciones malloroquinas, con una raza napolitana, universitaria muy puesta en poesía. Sandra -que me escribió hace unos meses para comunicarme su licentia- tura en español y a quien lamenté contestarle que no estaba mi cabeza para visitas - , se llevó a su país todo el sol de la isla y me dejó la promesa de conseguirme alguna edición de la poesía de Campana -al que adoraba y seguirá adorando- y de Giuseppe Ungaretti. Me envió un ejemplar de Vita d'un uomo de éste (editado por Arnoldo Mondadori), y sus disculpas al no poder mandarme, por agotada, la obra de Dino, a la vez que me confesaba sus perversas intenciones de hacer lo imposible por cumplir su palabra aunque no le quedase más remedio que sustraer una edición de una biblioteca. Al cabo de unas semanas tuve mi ejemplar singularísimo de Canti orfici e altre scritti (Vallechi, Firenze, 1.962; edición de Enrico Falqui)

en libro de páginas fotocopiadas, encuadernado por las manos de Sandra, y ribeteados autor y título por sus labios estampados con carmín en la portada de cartulina rosa. Seguramente conmovida por mi entusiasta respuesta repitió detalle días después con la edición de Canti orfici (Ravagli, Marradi, 1.914). Reconozco que han sido estos los más bellos regalos que he recibido de una mujer... Así empecé a amar al poeta que escribió "La Quimera".

La vida de Dino Campana es lo más parecido al juego del "escondocucas". Salvo las ya leídas declaraciones hechas por él mismo al Dr. Carlo Pariani en Castel Pulci, todo lo demás que se diga y se oiga acerca de su existencia son conjeturas destinadas a perfilar la figura legendaria de un hombre insinuado como mito para los jóvenes poetas de hoy.

Adolescencia y juventud de Campana inauguran siglo y, normal en este tipo de estrenos -salvado el correspondiente suspiro apocalíptico finisecular y olvidados los ávidos interrogantes hacia lo que se avecina-, nuestro poeta va a inhalar las primeras emanaciones de dos movimientos culturales que tendrán especial incidencia en la poesía. De un lado el crepuscularismo, que camina de frente con la mirada fija en el pasado; sus representantes (Moretti, autor de Poesía escrita con lápiz, y el malogrado Corazzini, muerto a los veinte años) escriben con modesta sencillez sumida en lo cotidiano. De otro lado, el futurismo, que, puestos los pasos y la mirada al frente, adopta un gesto de furor antirromántico, antinostálgico, rupturista y de anticipación, para encontrar en Marinetti su más fanático maquinista.

Algunos estudiosos han querido ver en los Cantos órficos la matriz de la incipiente poesía hermética. Curiosamente el término "hermetismo" aplicado a la mejor poesía italiana entre los años veinte y cuarenta (escrita por Ungaretti y Montale; la de Salvatore Quasimodo es ya menos ceñida en su economía de expresión) lejos de referirse a dificultad encerrada quiere significar -de ahí su carga despistadora- un flash retenido por la visión más que por el sentimiento y manifestado con estrictas palabras, con desnudez esencialidad y pureza, vacío casi de arco metafórico y de conceptos.

Nadie olvida que el libro de Campana apareció con más de diez años de antelación a las primeras entregas de los heréticos. Sin embargo merece la pena huir del vicio fácil de la clasificación sistemática por asociaciones de proximidad en el tiempo, o de casuales coincidencias de insuficiente frecuencia, para arriesgar una postura y observar la particularidad de una poesía desconexa, a veces incluso inconexa, fuera de toda lógica, de toda preceptiva y fugada a no se sabe qué esferas.

Porque la poesía de Dino Campana puede delatar cadenas de símbolos pero está lejos del simbolismo; mostrar estratos del subconsciente, de la inconsciencia y ramalazos de automatismo mas poco tiene que ver con el surrealismo en camino; es elemental y clara y, sin embargo -evocando un título de Gil Albert-, misteriosa por la fuerza de un armonioso caos en su morfología, y sorpresiva por su sintaxis de juego sin trampa. Es como si se levantara de la realidad negada sin reafirmarse tampoco en ideas de irrealidad.

Es la sana poesía de una enfermedad que desata tor-

mentas de repeticiones. Que asesina la opacidad mediante el resplandor de contrastes: "Desde el alto ventanal vierte claridad en la sombra". O acentúa el conflicto irresoluble con el poder de la paradoja. Una parábola de la querrela disuelta en orgullo, del orgullo humildad concertado con el esplendor más demente.

Dino Campana me parece un caso de autofagocitosis de la realidad propia por aversión a la ajena realidad. Su individualidad, al suplantar el entorno vital mediante un acto de aislamiento y enclaustramiento en sí mismo, lejos de olvidar su personal experiencia de toda otredad, prolifera una red de multityós generadores de una nueva y sola colectividad ensimismada. Surge así una centripetación de la realidad otra en propia realidad que ocasiona inseguridad, agudas crisis de identidad y debilitamiento en la capacidad intelectual de valorar si lo rechazado está fuera o dentro del sujeto íntimamente activo, aparentemente pasivo en sus estrategias de relación social. Conflictividad que lleva, de entrada, a la misantropía y, extremadamente, a la enajenación.

Más cerca de la sencillez e inmediatez vital de los crepuscularistas que de los futuristas, Campana desarrolló la corriente poética más apropiada para su circuito cerrado: una poesía de reflexión nacida de una intensa meditación sobre la existencia. El "posible imposible", la ciudad mitificada, la presencia de lo fantasmal armónico, la mujer, el día (mañana, tarde) y la noche, el amor, la muerte..., son los temas más obsesivamente hacinados en sus piezas. Estas, a su vez, parecen diseñar la obra como una casa musical de apagados registros y melodía triste.

-3g-

Sus circunloquios son a un tiempo directos y enigmáticos en un alarde de comprometer lo que hay de absoluto en todo lo concreto. La memoria ha retenido, como un templo a su dios, imágenes que marcan un destino desde el origen de su fuerza y belleza, imágenes que se acomodan vivas en la tierra de nadie, salvo de sí, del poeta.

A la dinámica de la vida incorpora Campana la inquietante inmovilidad de la muerte que, alcanzada, prolonga los pasos de aquélla a distancia abismal en cuya lejanía influye la fuerza de la poesía: "¡Por el amor de los poetas, puertas / De la muerte abiertas / Al infinito!" Y su don para la construcción metafórica, unido a la síntesis del hermetismo lírico, le permitirá expresar en tres versos sus deseos mortales y atribuir a la muerte las cualidades de máximo conocimiento, claridad, eternidad y libertad; situación sólo parangonable a la fórmula "que muero porque no muero" de la mística española: "Oh cuando oh cuándo en una mañana ardiente / Mi alma se despertará en el sol / En el sol eterno, libre y estremecida".

La mujer es naturaleza, vehículo, viaje, paraíso del amor y de la vida y es también el amor mismo. Es la belleza material de lo sagrado, el tiempo sexuado, el ideal inaccesible, el llegar partiendo que exige dolor a cambio del gran goce hasta el pleno éxtasis del sentimiento de identificación, de integración natural, de imposesión, de irrepitibilidad, de total efímero que encuentra su positivado en este "ENVIO": "El agua tiene la melena de plata / El amor es sin retorno / Blanca yegua de amor /

-39-

Tu vellón dorado / Amor sin retorno " .

Dino Campana pinta y música, al escribir, poesía impresionista. Capta el instante desdibujando los signos, descoyuntándolos, creando una atmósfera velada, visillada por la ambigüedad de una lectura abierta en tiempo y espacio. Elipsis, polisíndeton intensificativa, progresión explicativa, indefinición-determinación, preposicionismo, repetición fraseológica, variaciones uniconceptuales, fragmentación e interrupción de contextos, rescate concatenado de ideas fugadas, descodificación morfosintáctica..., tejen la red estilística donde sembrar esa verdad mentirosa que aún seguimos llamando vida.

No, no he olvidado mi promesa de hablar de las cartas del poeta a "su" novia y de leer algunas. Que Carlos Vitale se haya enfrascado en la traducción de Dino Campana - Sibilla Allemano: "Lettere" es noticia importante para los poetas, la poesía y sus lectores, pues quiere decir que pronto gozaremos de un material transparente para un mayor y mejor conocimiento de nuestro poeta, con las garantías que supone que tal material haya sido manipulado (en el más alto sentido artesanal de la palabra) por corazón e inteligencia tan fieles al original.

Dino Campana y Sibilla (seudónimo de Rina Faccio, nacida ocho años antes que el autor de los Cantos, y muerta veintiocho años después) contactaron en 1916 a raíz de una carta de ella al poeta en la que elogiaba sus Canti orfici aparecidos hacía dos años. El mismo Carlos Vitale nos informa en un anticipo de su trabajo

-40-

de cómo "luego de una breve correspondencia comenzó una atormentada relación amorosa que terminaría definitivamente a principios de 1.918 con el internamiento de Campana en el hospital psiquiátrico de Castel Pulci. Entretanto Dino y la Aleramo intercambiaron poemas (la primera versión de "FABRICARE FABRICARE FABRICARE" tuvo origen epistolar) y deseos imposibles, los mismos que recorren los Cantos órficos . "

Aún recuerdo al crítico y poeta novísimo italiano Edoardo Sanguineti hablarme en tono pícaro y despectivo de la "novia" del entrañable loco cuerdo. Poeta menor y algo mejor narradora, Sibilla debió acceder a Campana -como a otros intelectuales de su época- con una mezcla de admiración y arribismo. Cuando el poeta tuvo que afrontar uno de sus continuos internamientos, su adorada Rina, su egregia Sibilla, su señora Aleramo le dejó en la estacada.

Las cartas recogen ese torbellino de confusión y serenidad de abandono que surca los poemas. Son, en realidad, los cantos de soberbia y humildad del solitario fugitivo inestable y frágil que era el remitente: iracundo unas veces, suplicante otras, apasionado algunas, ajeno al destinatario las más. Porque la tragedia de Dino Campana - y también su grandeza - , como la de tantos escritores en su correspondencia, era la de ser él el verdadero destinatario de esas misivas de amor que desenmascara un odio, desarraigo y descreimiento baldíos.

Conozcamos una selección de estas cartas:

-41-

LXXI

Querido amor,

¿Me aceptas o no como tu modesto compañero para siempre? En cualquier caso, perdona, tesoro. Quiero volver a verte Y basta de inútil sufrimiento, ahora y después.

Si no vienes iré dentro de dos o tres días. Recibo hoy tu carta del doce. Escríbeme a Villa Irma, Rubiana (Turín) No recibí la tarjeta. Estoy cansado de estar aquí y de todo lo que no eres tú. Yo no quiero vivir si no es para ti. Si aceptas, bien. Si no, nos veremos una vez y luego, adiós. Haz tus cálculos teniendo en cuenta también a tu corazón.

Aquí hace calor. Deberías venir. Se está tranquilo. No hay nadie. Deberías pedir un permiso de cuatro o cinco meses en el instituto por "razones de salud" y procurarte alguna traducción para mí.

De ti no recuerdo más que el inmenso amor que te he tenido y que te tengo, y que me has tenido, y te pido sinceramente perdón por todo aquello que por mi miseria o por el destino ha sucedido entre nosotros. No volverá a suceder. Amor mío, responde, mejor, ven. Si quieres ver a tus amigos te acompañaré. Ahora te amo enteramente con tu vida. Por siempre

tu Dino

21 de Marzo.

LXXXII

Señora

Os ruego volver a veros para hablaros y para saber algo de mi destino. Entretanto, os pido perdón y soy humildemente vuestro

Dino

-42-

LXXXIV

Querida Rina:

Me encuentro finalmente en Marradi, entre las florestas vírgenes, pueblo que tú también has visto. Lamento el tiempo que he pasado en florestas menos vírgenes. Pero, vive dios, sólo ahora siento que soy aún joven y que combatiré en nuevas batallas tanto en el campo vastísimo del intelecto como en el de los nuevos amores. Te auguro, mujer intelectual y culta que tomes en lo posible el mismo camino.

Créeme que me serán gratas tus noticias y tranquilízate que de ti conservo el más dulce recuerdo.

Desde las peñas de Campigno, en cuyas peñas rocosas vive siempre el halcón, yo espero superarlas y volar por encima de ellas con toda la ferocidad y la fuerza del águila. Entre todos los aeroplanos modernos el mío seguirá su destino. ¡O la muerte o la gloria! tuyo afectísimo

Dino Campana

llamado

poeta del presente y del porvenir

Marradi (Florencia)

escrita en Campigno

Marradi, 8 de agosto de 1.917

XCVI

17-1-18

Querida

Si crees que he sufrido bastante, estoy dispuesto a darte lo que me queda de mi vida.

Ven a verme, te lo ruego, tuyo

Dino

Manicomio de S. Salvi. Florencia

-43-

La poesía como conducta en Fijman.-

Escasamente conocido en su país pese a su muy reciente recuperación, Fijman era hasta ahora mismo inédito en España. Lo que me ha llevado a observar que el reconocimiento es a Borges cuanto el desconocimiento es a Fijman. Demostración, una vez más, de que una cosa es la elaboración de una obra, y otra bien distinta la suerte que correrá ésta con el paso del tiempo...Que en la difusión del "producto" literario y artístico influyen circunstancias diversas: desde el carácter mismo del creador (ya sea pubilirrelacional, misántropo, desentendido, homologable, heterodoxo o marginal) a las muy variadas coyunturas que rodean su entonces y su allí (intereses editoriales, modas dominantes del momento, etc.) Y que la poesía que ha de quedar arraiga más con la lentitud, pero con la firmeza, del tornillo que con la rapidez del clavo -más fácil, por otra parte, de sacar-.

Hago estas consideraciones previas porque no me parecen gratuitas, antes bien convenientes para valorar la importancia de la llegada del "fenómeno Fijman" a España. En una época en que cada vez se edita menos poesía en nuestro país, pero cada vez se edita mejor poesía, y la poesía que se edita se edita mejor. En una época en que el culturalismo y la metapoesía (las dos tendencias exitosas de los años sesenta, a las que se sumó en los setenta un cierto esteticismo decadente) comienzan a caer

por su propio peso, por su propia pesadez. En un momento histórico en que algunas voces desean recuperar el compromiso de la poesía con la verdad y la libertad humanas, el compromiso de la palabra con la ética de la estética, con el tiempo del hombre, con su metafísica. Cuando ahora, más que nunca, puede prosperar la poesía de la existencia desde el furor neorromántico y amargorrealista.

Hablar de Fijman es hablar del enaltecimiento de la vida mediante la creación literaria, de la literatura por la vida, de la vida de la palabra, de su poder en el cotidiano existir.

Muchos son los escritores que han sentido semejantes implicaciones. Thomas Mann, en Muerte en Venecia, deja claro que "el arte significa, para quien lo vive, una vida elevada. Sus dichas son más hondas y desgasta rápidamente." Maurice Blanchot, en La Littérature et le droit à la mort, reconoce que "la literatura comienza en el momento en que llega a ser un problema". Yo exageraría la nota para afirmar que la literatura empieza cuando llega a ser una obsesión, y en tal sentido declaro haber experimentado el paso de estar obsesionado por la cultura (y hasta por la política cultural y la cultura politizada) a intentar elevar a cultura mis propias obsesiones. Jean Tortel escribe: " la literatura es tan oscura como el hombre, que vive en contradicción ". Charles Moeller no duda en manifestar que " en la base de la literatura se encuentra una visión de la vida ". Respecto al mito del creador en su cruda realidad de personaje-persona, Lawrence Durrell, en Clea, llega a decir que "no es el arte en realidad

lo que perseguimos, sino a nosotros mismos " . Y es Flaubert quien traspassa la órbita cuando confiesa: " Para no vivir me sumerjo desesperadamente en el arte; me embriago con tinta como otros con vino."

El destino llevó a Fijman a revalorizar la vida desde su condición de hombre atormentado que se aísla del mundo para atreverse a sí mismo... Pero ¿ acaso no consiste precisamente en esto la opción del fatalismo creador : primero, ajenarse de todo excepto del fanatismo por la obra, y enajenarse después destruido por la propia creación? En este inevitable elegir la vida en poesía consistió su conducta. Entre él y el diluvio prefirió los dos: el diluvio dentro de él.

Su propuesta estética " El arte tiene que volver a ser un acto de sinceridad" es una de sus mayores aportaciones a las nuevas juventudes creadoras. De ahí su importancia y las posibilidades de captar adeptos incondicionales por la fuerza de su magnetismo, por el ejemplo de su acción. Su poesía es un canto amurallado por la sordara de la voz herida e hiriente. Jacobo Fijman es el poeta de la voz abismal que ve la plenitud de la conciencia como un vacío de angustia ; el poeta indómito, irreductible, descodificado de toda norma social. El poeta iluminado por el fuego del misterio.

Su sensibilidad de compromiso comunitario, su independencia de los "ismos" de la época, su conversión del judaísmo al catolicismo, no aprisionan, sin embargo, una poesía de proyección

universal y de origen intimista, en la que microcosmos y macrocosmos están mutuamente involucrados por el amor, la esperanza, el dolor, el espanto, el deseo, la duda, la soledad, la miseria humana, la rebelión...En relación al grupo de poetas con quienes tuvo contacto en sus inicios, Aldo Pellegrini considera que " Fijman representó al poeta de la total autenticidad, que rechaza, con todos los riesgos que eso significa, la presión de la sociedad que intenta domesticarlo ".

El hizo conducta de poesía, una poesía que fue "toda medida" , medida de todo , y a la vez veneno, droga, escapismo, religión, extravío, encuentro, precipicio, esencia y existencia...He asociado su lectura a ese lento viaje que de niño y en las ferias hacía por el laberinto de los espejos, donde uno veía sus deformaciones envuelto en sudores de estupor, carcajada y espanto, y no sabía si el mundo de la cuerda realidad estaba dentro o fuera del laberinto.

En su libro Molino rojo (aparecido cinco años después de su primer internamiento psiquiátrico en 1921) las fuerzas del derroche, de la voluptuosidad sensual, del finito exterior; la acción de los absurdos, de las angustias ; la presencia del "otro" , el puro estado salvaje del hombre, el espasmo y el desbordamiento, la ternura y la rabia, la depresión, el éxtasis, el espectro afable de la locura...navegan por versos que son olas celestes en estado de alerta de tormenta cuando no de tempestad devastadora en caos ("Orientes y Occidentes. / Se quebrarán mis ojos.")

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, Vicente: La aventura creadora. Valencia.
- ALBASINI, Teresa: Artículo " locura. Tres poetas expresan la " .
Revista Lapsus Calami. Zaragoza, 1.986.
- CABRERA, Enrique y GAXIOLA, Alfonso: Las relaciones semánticas
entre patología y signo. Universidad Nacional.
México, 1960.
- CAMPANA, Dino: Cantos órficos. Olifante. Zaragoza, 1984.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: Introducción a la hermenéutica del len-
guaje. Península. Barcelona, 1975.
- CRYSTAL, David: Patología del lenguaje. Cátedra. Madrid, 1983.
- FIJMAN, Jacobo: Poemas. Olifante. Zaragoza, 1986.
- GRALNICK, Alexander: El hospital psiquiátrico como instrumento tera-
péutico. Paidós. Buenos Aires, 1974.
- GUINDA, Angel: Artículo "Campana con badajo español" en Heraldo de
Aragón (17-XI-1983).
- GUINDA, Angel: Artículo "Melena poética de Campana" en Heraldo de
Aragón (5-IV-1984).
- GUINDA, Angel: Artículo "Nuevo bandear de Campana" , en Heraldo de
Aragón (16-V-1985).
- GUINDA, Angel: Artículo "Jacobó Fijman" , en Heraldo de Aragón
(9-V-1985).
- GUINDA, Angel: Artículo "Jacobó Fijman: La poesía como conducta", en
Heraldo de Aragón (20-XI-1986).
- JALON COROMINAS, Manuel: Artículo "¡Bécquer en billetes de Banco!",
en Heraldo de Aragón (29-XII-1985).
- MARIN DE BURGOS, José: Patografía de Ganivet. Pirámide. Madrid, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich: Mi hermana y yo. Hacer. Capellades (Barcelona),
1980.
- POVEDA, José María: Locura y creatividad. Alhambra. Madrid, 1981.
- SCHNEIDER, K.: Las personalidades psicopáticas. Morata. Madrid, 1984.
- SILLAMY, Norbert: Diccionario de la psicología. Plaza & Janés. Barce-
lona, 1976.

9.11 Anexo décimo

Octavilla con el poema «Restitución» que editó Ángel Guinda y repartió en una de las primeras manifestaciones por la República que se celebraron en Madrid en la época democrática (s.f)



Restitución

A la III República Española

En nombre de la sed, el agua, el fuego,
en nombre de la luz y las tinieblas,
en nombre de las nubes y del suelo,
en nombre de la sangre derramada,
que vuelva al pueblo lo que es del pueblo.

En nombre de la paz y la paciencia,
en nombre de lo efímero y lo eterno,
en nombre de las piedras y del aire,
que vuelva al pueblo lo que es del pueblo,
en nombre del presente y del futuro.

En nombre de lo mínimo y lo inmenso,
en nombre del silencio más atroz,
en nombre de la fuerza del deseo,
en nombre de las calles y el placer,
que vuelva al pueblo lo que es del pueblo.

Ciegamente, con el puño en el sol,
en nombre del relámpago y del trueno,
en nombre de la historia del dolor,
hablo al destino, pienso, lloro, impreco,
escribo a viva voz: ¡Restitución!

Ángel Guinda

<http://www.olifante.com/guinda/index.html>

poetaguinda@gmail.com

9.12 Anexo undécimo

Fotografía del último poema de Ángel Guinda, cedido por su viuda, Raquel Arroyo en el homenaje a Ángel Guinda celebrado en Madrid el 7 de mayo de 2022, en la sede de la editorial Huerga y Fierro.

